



MICHEL PASTOUREAU

**M**ichel Pastoureau\*, né le 17 juin 1947 à Paris, est un historien médiéviste français, spécialiste de la symbolique des couleurs, des emblèmes, et de l'héraldique. Michel Pastoureau est le petit-cousin de Claude Lévi-Strauss et le fils d'Henri Pastoureau, proche des surréalistes ; archiviste paléographe, sa thèse de l'École des chartes, soutenue en 1972, porte sur le bestiaire héraldique du Moyen Âge. Il est historien, et directeur d'études à École des hautes études en sciences sociales et à l'École pratique des hautes études, où il occupe depuis 1983 la chaire d'histoire de la symbolique occidentale. Il a été élu le 28 avril 2006 correspondant français de l'Académie des

inscriptions et belles-lettres. Il est membre de l'Académie internationale d'héraldique et président de la Société française d'héraldique et de sigillographie. Il a publié une quarantaine d'ouvrages, dont certains traduits dans plusieurs langues, consacrés à l'histoire des couleurs, des animaux et des symboles. Notamment, *Couleur, images, symboles*, *Bleu: l'histoire d'une couleur*, *Une histoire symbolique du Moyen-Age occidental*, *Jésus chez le teinturier*, *Noir*. Le 3 novembre 2010, il reçoit le prix Médicis essai pour son ouvrage *Les Couleurs de nos souvenirs*.

\* Biografia adaptada da Wikipedia

# COM MICHEL PASTOUREAU

---

CONDUZIDA POR  
MARIA ADELAIDE MIRANDA  
ANA LEMOS

---

# Entrevista

**Michel Pastoreau, pouvez-vous nous raconter comment est née votre attirance, et même votre passion, pour les couleurs ?**

Mon attirance pour les couleurs est née très tôt, dès la petite enfance. J'ai eu la chance de naître dans une famille où la peinture occupait une place importante. Trois des oncles de ma mère étaient artistes peintres et, même si je n'ai connu que l'un d'entre eux, du côté maternel tous les appartements de mes grand-tantes, de mes oncles et tantes, de mes cousins et même de mon arrière-grand-mère, morte à 96 ans, étaient encombrés de tableaux, certains de grand format.

Du côté de mon père, les peintres n'appartenaient pas à la famille mais au cercle des amis proches. C'étaient tous des artistes s'inscrivant de près ou de loin dans la mouvance surréaliste et essayant de vivre plus ou moins bien de leur peinture. Mon père m'emmenait souvent dans leur atelier, terrain de jeux fascinant pour un petit garçon. Parfois les peintres amis de mon père me faisaient cadeau de tubes de peinture usagés, destinés à la poubelle mais représentant pour moi le plus beau des présents. Plaisir des yeux et du toucher plus que véritable bonheur créatif car ces tubes presque vides et desséchés, s'ouvrant mal ou pas du tout, ne m'étaient guère utiles pour peindre une fois de retour à la maison. Non seulement enlever le bouchon était pratiquement impossible, mais je ne disposais ni du matériel ni des connaissances nécessaires pour peindre à l'huile. J'étais cependant fier de détenir un tel trésor, de classer les tubes par couleur, de caresser leur enveloppe de plomb, lourde et mate,

et surtout de les montrer fièrement à mes camarades, qui ne possédait qu'une boîte de crayons de couleur.

Je dois également à mon père une habitude qui m'a accompagné tout au long de ma vie: la visite des musées et des expositions artistiques. Il m'y a emmené très jeune, et ce goût pour les musées et les expositions ne m'a plus jamais quitté.

Mais je dois aussi à ma mère, passionnée de botanique, une partie de mon attirance pour les couleurs. Elle était pharmacienne. Sa pharmacie, située à Paris tout en haut de la butte Montmartre, était également pour le jeune enfant que j'étais un magnifique terrain de jeux. J'aimais notamment observer comment les boîtes de médicaments étaient rangées et classées par couleur: bleus pour les calmants et les somnifères, orangés pour les produits toniques et reconstituants, bruns pour les laxatifs, verts pour les produits à base de plantes. Le noir, signe de mort, n'était pas utilisé en pharmacie, et le rouge servait à attirer l'attention sur les produits dangereux: «Ne pas dépasser la dose prescrite».

Je n'avais pas encore dix ans mais classer les couleurs était déjà chez moi un plaisir récurrent. Que ce soit dans la pharmacie maternelle ou dans l'atelier des peintres, je m'imaginai qu'il existait un ordre chromatique secret qu'il me fallait retrouver. En grandissant, j'ai développé une sorte d'hypersensibilité aux couleurs (ce qui m'a parfois joué de vilains tours) et je me suis progressivement fabriqué un certain nombre de principes personnels. Des principes pas spécialement originaux, mais acquis de bonne heure et que par la suite je n'ai jamais eu motif ni envie de remettre en question, pas même lorsque devenu historien j'ai compris qu'il n'y avait pas de vérités chromatiques universelles mais qu'au contraire tout variait selon les époques et les sociétés. Ces quelques principes, forgés dès l'enfance mais qui m'ont accompagné dans ma vie adulte, dans mon travail de chercheur et même dans mes modestes activités de peintre du dimanche, peuvent se résumer ainsi:

1. Le noir et le blanc sont des couleurs à part entière.
2. Il n'existe que six couleurs «de base»: le noir, le blanc, le rouge, le bleu, le jaune et le vert.
3. Viennent ensuite cinq couleurs «du second rang», que l'on appelle à tort des «demi-couleurs»: le gris, le brun, le rose, le violet et l'orangé.
4. Toutes les autres colorations ne sont que des nuances ou des nuances de nuances.

**Comment s'est passé le début de votre carrière ? Quel rôle a pu jouer Georges Duby?**

Jeune chercheur enthousiaste et naïf, j'ai commencé à m'intéresser à l'histoire des couleurs – tous problèmes confondus – au milieu des années 1970. L'environnement familial, la fréquentation des peintres, les visites régulières faites aux musées, une attention maladroite portée aux couleurs des vêtements et une thèse récemment soutenue sur les armoiries médiévales: tout m'avait préparé et conduit vers de telles recherches. Je les croyais faciles et estimables, bien acceptées dans le milieu des historiens et pratiquées par de nombreux chercheurs. Je me trompais totalement.

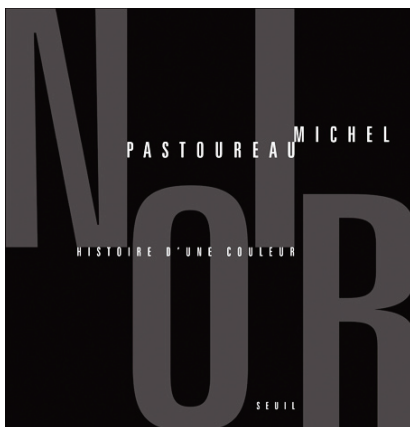


A cette époque, chez les historiens, les archéologues et les historiens de l'art, personne, absolument personne ne s'intéressait aux couleurs. Même dans des domaines où l'on se serait attendu à trouver des études sur un tel sujet, la couleur brillait par son absence. L'histoire du vêtement, par exemple, était une histoire totalement achrome. Les documents existaient pourtant, et en grand nombre, même pour les époques anciennes, mais les spécialistes du costume ne s'y intéressaient pas. Seules comptaient l'archéologie des formes et la nature des différentes pièces composant le vêtement au fil des âges. L'idée d'un «système vestimentaire», se situant au cœur de la vie en société et au sein duquel les couleurs auraient pu jouer un rôle essentiel, leur était étrangère. Comme leur était étranger le nom de Roland Barthes...

Mais il y avait pire: l'histoire de la peinture. Dans une discipline où la couleur aurait dû, par sa nature même, occuper le premier rang, elle était presque toujours passée sous silence. Des livres entiers, épais, savants, s'écrivaient sur l'œuvre d'un peintre ou sur tel ou tel mouvement pictural, sans que jamais leurs auteurs ne parlent des couleurs. Trois cents ou cinq cents pages sans formuler une seule idée, une seule remarque, un seul mot concernant les couleurs, pas même des mots comme «bleu», «rouge», «jaune»: à coup sûr, c'était une performance! Elle était courante, presque générale au milieu des années soixante-dix. La couleur était la grande absente de l'histoire de l'art. Je tombais des nues. Mais je n'étais pas au bout de mes découvertes. Après quelques mois d'enquêtes et de réflexions sur l'histoire des couleurs, terrain quasi vierge, je constatais que mon travail était mal reçu. Soit un tel sujet semblait peu sérieux, frivole même (j'avais pourtant commencé par l'historiographie), soit il semblait totalement vain, à la fois inutile et impossible à conduire. En outre, il paraissait plus ou moins immoral. C'était l'époque où les historiens – et d'une manière plus générale les chercheurs en sciences humaines – avaient des devoirs envers la société mais fort peu de droits, et surtout pas le droit de se faire plaisir. L'idée que le plaisir individuel du chercheur pouvait être le moteur premier de sa recherche n'était pas dans l'air du temps, ou bien était condamnée. Or, avec mes enquêtes sur l'histoire des couleurs, je semblais par trop me faire plaisir. C'était une attitude individualiste, presque indécente, sinon dangereuse, et en tout cas contraire à l'éthique du chercheur.

Heureusement, deux grands historiens médiévistes, qui n'étaient pas historiens de l'art, m'ont encouragé dans mes recherches et en ont vu l'intérêt: Georges Duby et Jacques Le Goff. Je leur dois beaucoup. Duby, qui à ses moments perdus peignait quelques tableaux pour se détendre, dans un style semi-figuratif, a tout de suite vu comment la couleur pouvait être un nouvel objet d'histoire. Il m'a poussé à conduire mes enquêtes dans tous les domaines, du lexique aux symboles en passant par les emblèmes et la création artistique. Le Goff, avec qui j'ai fait un séminaire commun pendant un dizaine d'années, était plus attiré par l'histoire sociale des couleurs: vêtements et codes vestimentaires, lois somptuaires, métiers de la teinturerie, place des couleurs dans la vie quotidienne.

Votre approche de la couleur est tout à fait novatrice. Elle se situe au carrefour de l'histoire sociale, artistique culturelle et symbolique. Quels



conseils donneriez-vous aux jeunes chercheurs qui sont de plus en plus nombreux à s'intéresser à ce domaine de recherche ?

Aux jeunes chercheurs qui veulent se lancer dans l'étude des couleurs au Moyen Age (ou bien dans l'Antiquité ou au début de l'époque moderne), je leur conseillerais de se méfier de tout anachronisme.

Il est en effet impossible de projeter tels quels sur les images, les monuments, les oeuvres 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 Age 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 qui chercherait à étudier dans un vitrail ou dans une miniature du Moyen Age ou bien dans un tableau de Raphaël ou du Titien la proportion entre les couleurs chaudes et les couleurs froides et qui croirait naïvement que le bleu y 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 Age 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 XV<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 mélangent rarement 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.

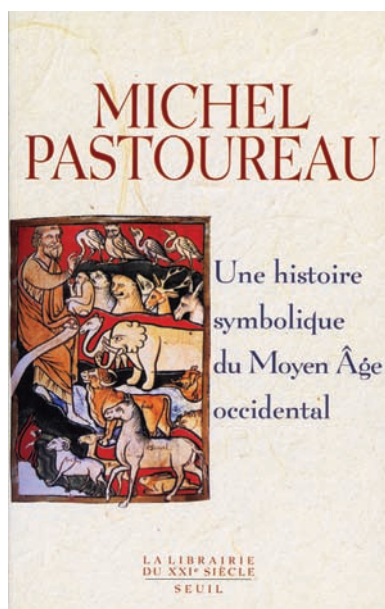
L'historien doit donc se méfier de tout raisonnement anachronique. Non seulement il ne doit pas projeter dans le passé ses propres connaissances de la physique ou de la chimie des couleurs, mais il ne doit pas prendre comme vérité absolue, immuable, l'organisation spectrale des couleurs et toutes les 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.

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 Age, 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 Age, juxtaposer du rouge et du vert (la combinaison de couleurs la plus fréquente dans le vêtement entre l'époque de Charlemagne et le XII<sup>e</sup> siècle) 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 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!

Quelles sont les autres difficultés que rencontre l'historien des couleurs?

Elles sont au moins de deux sortes.

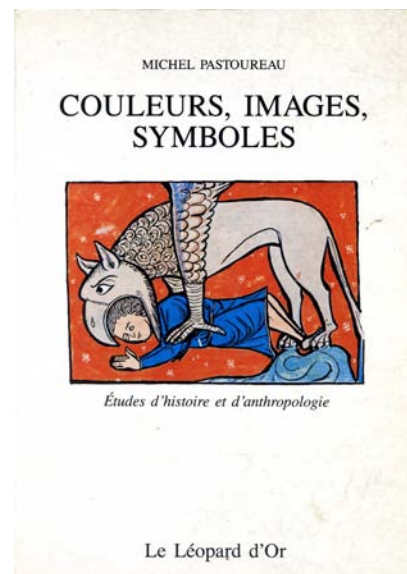
Sur les monuments, les œuvres d'art, les objets et les images que les siècles passés nous ont transmis, nous voyons les couleurs non pas dans leur état d'origine mais telles que le temps les a faites. L'écart est parfois considérable. Or ce travail du temps, qu'il soit dû à l'évolution chimique des matières colorantes ou bien à l'action 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, est en lui-même un document d'histoire. Dès lors, que faire? Faut-il, avec des moyens techniques aujourd'hui très sophistiqués, «restaurer» les couleurs, tenter de



les remettre dans leur état d'origine? Il y a là un positivisme qui me paraît à la fois dangereux et contraire aux missions de l'historien: le travail du temps fait partie intégrante de sa recherche; pourquoi le renier, l'effacer, le détruire? En outre, les grands peintres savent très bien que leurs pigments vont évoluer, que leurs couleurs vont se transformer: ils agissent en conséquence, et ce qu'ils souhaitent pour la postérité ce n'est pas l'état premier du tableau ou du panneau mais un état ultérieur, qu'eux-mêmes ne verront pas. Ainsi, lorsque nous essayons de remettre tel tableau ou tel œuvre d'art dans son état premier nous allons parfois à l'encontre de la volonté de l'artiste. La réalité historique n'est pas seulement ce qu'elle a été dans son état d'origine, c'est aussi ce que le temps en a fait. Mais jusqu'où peut-on laisser le temps faire son œuvre?

Autre difficulté documentaire: nous voyons aujourd'hui les images et les couleurs du passé dans des conditions d'éclairage très différentes de celles qu'ont connues les sociétés antérieures au XX<sup>e</sup> siècle. La torche, la lampe à huile, la chandelle, le cierge, la bougie produisent une lumière qui n'est pas celle du courant électrique. C'est une évidence. Et pourtant quel historien, quel visiteur de musée ou d'exposition, quel amateur d'art ancien en tient compte? Aucun. Or l'oublier conduit parfois à des absurdités. Prenons pour exemple la récente restauration des voûtes de la chapelle Sixtine et les efforts considérables – tant techniques que médiatiques – pour «retrouver la fraîcheur et la pureté originelle des couleurs posées par Michel Ange». Un tel exercice stimule certes la curiosité, même s'il agace un peu, mais il devient parfaitement vain et anachronique si l'on éclaire à la lumière électrique les couches de couleurs ainsi dégagées. Que voit-on réellement des couleurs de Michel Ange et de ses élèves avec nos éclairages modernes? La trahison n'est-elle pas plus grande que celle qu'a lentement opérée le travail du temps depuis le XVI<sup>e</sup> siècle? Plus inquiétante aussi, quand on songe à l'exemple de Lascaux ou à celui d'autres sites préhistoriques, détruits ou endommagés par la rencontre funeste des témoignages du passé et des curiosités d'aujourd'hui. Mais, d'un autre côté, il est impossible, absurde même, de remettre dans la chapelle Sixtine des chandelles ou des lampes à huile. Que faire? Les éclairages du passé sont tous produits par des flammes. Celles-ci font bouger les formes et les couleurs des images et des tableaux, elles les animent, les font vibrer, les rendent même cinématiques (pensons à un document comme la broderie de Bayeux regardé à la lumière de torches ou de chandelles). Nos éclairages électriques, au contraire, sont relativement statiques, ils ne font bouger ni les formes ni les couleurs. D'où un écart de sensibilité considérable entre notre regard et celui de nos ancêtres. Qu'on le veuille ou non, nous ne percevons jamais comme eux un objet, un document, une œuvre d'art. Pour un œil antique, médiéval ou moderne, les couleurs sont toujours en mouvement – Aristote souligne déjà combien toute couleur est mouvement. Pour l'œil d'aujourd'hui les couleurs ne bougent pas, ou guère, elles semblent immobiles: la différence de perception est immense.

De même, nous n'avons aucune difficulté pour éclairer de manière uniforme une grande surface. Dans un musée contemporain, un tableau de trois mètres de haut sur cinq de long ne présente aucune zone moins éclairée que les autres. Grâce aux



spots et à des lumières artificielles de plus en plus perfectionnées, le tableau est parfaitement éclairé dans son entier sans que la couche picturale en souffre. Un tel exercice est impossible pour les sociétés du passé. Quelles que soient leurs natures et leurs performances, les éclairages à base de flammes ne peuvent éclairer de façon égale une surface un peu importante. Il y a toujours des zones bien éclairées et d'autres qui restent dans l'ombre. D'où ces jeux de clairs-obscur auxquels sont si sensibles les artistes et les publics d'autrefois. L'arrivée de l'électricité a totalement modifié le rapport du spectateur à l'objet, à l'œuvre d'art, à l'image et, peut-être plus encore, à la couleur.

**Quelles informations peuvent fournir, selon vous, les analyses matérielles et scientifiques de la couleur dans les documents et les œuvres d'art du Moyen Age? Vont-elles apporter à l'historien un regard nouveau sur ce champ d'étude?**

Les analyses de pigments et de colorants peuvent apporter beaucoup. Je souhaite qu'elles se multiplient et qu'elles s'appliquent à tous les supports de la couleur. Mais cela à deux conditions. D'une part, il faut tenir compte des dangers de l'anachronisme dont je viens de parler. Le savoir médiéval n'est pas le savoir d'aujourd'hui, et même s'il est légitime d'utiliser nos savoirs d'aujourd'hui pour essayer de mieux comprendre le passé, il faut le faire avec une certaine prudence. D'autres part, les analyses en laboratoire n'ont de raison d'être que si elles sont reliées à une problématique. Que cherche-t-on exactement? Faire des analyses pour faire des analyses ne sert à rien. Or j'ai l'impression qu'assez souvent c'est ce qui se passe aujourd'hui: on fait des analyses sans but très précis, sans problématique. Ou bien on oublie en cours d'analyse ce que l'on cherchait au départ. Il faut une collaboration plus étroite entre les scientifiques qui effectuent les analyses en laboratoire, et les historiens qui indiquent dans quelles direction les conduire. Il faut sérier les problèmes, les buts, les enjeux. Il faut constamment se demander: «Des analyses, pour quoi faire?».

Dans certains domaines, l'étude en laboratoire des pigments apporte des informations importantes. Prenons un exemple simple: un panneau peint italien du XV<sup>e</sup> siècle représentant une Vierge au manteau. A l'œil nu, le bleu du manteau de la Vierge, placée au centre du panneau, nous semblera identique aux autres bleus que l'on peut voir ailleurs sur le panneau pour peindre d'autres figures. Mais en laboratoire, on pourra constater que le manteau de la Vierge est peint avec du lapis-lazuli – un pigment très cher au XV<sup>e</sup> – tandis que les autres figures sont peintes avec des pigments plus ordinaires, de l'azurite par exemple, ou bien de l'indigo. L'œil ne voit pas la différence mais elle existe et est importante, notamment pour le commanditaire et pour l'artiste. Dans ce choix de différents pigments bleus pour peindre les différentes figures du panneau, il y a des enjeux économiques, culturels, symboliques. La Vierge est mise en valeur, honorée, vénérée même par le choix d'une matière colorante de très grand prix, et pourtant le spectateur ne s'en rend pas compte. Cela nous en dit long sur les pratiques médiévales de la couleur et de la matière. ●

