
Symbolique médiévale et moderne

Symbolique médiévale et moderne

Conférences de l'année 2012-2013

Michel Pastoreau



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/ashp/1616>

DOI: 10.4000/ashp.1616

ISSN: 1969-6310

Publisher

École pratique des hautes études. Section des sciences historiques et philologiques

Printed version

Date of publication: 1 September 2014

Number of pages: 236-242

ISSN: 0766-0677

Electronic reference

Michel Pastoreau, « Symbolique médiévale et moderne », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [Online], 145 | 2014, Online since 15 December 2014, connection on 04 March 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1616> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.1616>

SYMBOLIQUE MÉDIÉVALE ET MODERNE

Directeur d'études : M. Michel PASTOUREAU,
correspondant de l'Institut

Programme de l'année 2012-2013 : *Histoire sociale et culturelle du vert en Europe, de l'Antiquité romaine jusqu'au XVIII^e siècle* (suite).

Le thème des conférences était prévu pour se dérouler sur deux ans. Il se proposait d'étudier la place de la couleur verte dans l'histoire des sociétés européennes de l'Antiquité jusqu'à l'époque des Lumières. Les conférences de l'année universitaire 2011-2012 avaient essentiellement porté sur le monde romain et sur le Moyen Âge chrétien. Celles de la présente année ont eu pour objet l'histoire sociale et symbolique du vert du XVI^e au XX^e siècle. On s'est particulièrement attardé sur les rapports entre l'art et la science.

À partir de quand, en Europe, les peintres ont-ils pris l'habitude de mélanger du bleu et du jaune pour obtenir du vert ? Répondre à cette question simple n'est pas un exercice aisé, d'autant que les historiens de l'art ne semblent jamais se l'être posée. Peut-être ont-ils cru qu'une telle pratique, enseignée de nos jours dès l'école maternelle, existait depuis des temps immémoriaux. Il n'en est rien. Aucune recette, aucun document, aucune image ou œuvre d'art de l'Antiquité ni du haut Moyen Âge n'atteste un mélange de bleu et de jaune pour faire du vert. Sur ce point, les textes sont muets et les analyses effectuées en laboratoire, presque toutes négatives. En revanche, un tel procédé est bien connu du XVIII^e siècle : la plupart des manuels et traités de peinture en parlent dans les recettes qu'ils proposent, et les analyses de pigments confirment que ces recettes sont effectivement mises en œuvre par un grand nombre d'artistes. À cette époque, cependant, un tel usage paraît relativement récent : à l'horizon des années 1740, il se trouve en effet quelques peintres français (Oudry par exemple) pour s'emporter contre ceux de leurs collègues de l'Académie royale de peinture qui, plutôt que de recourir aux pigments verts traditionnels (terres vertes, malachite, verts de cuivre artificiels) se contentent de mélanger du bleu et du jaune. À leurs yeux, il s'agit là d'un procédé facile et dévoyé, indigne d'un véritable artiste¹.

Une telle position, toutefois, ne représente plus l'opinion générale mais seulement celle d'une minorité. Il est même certain que dès le siècle précédent, tant en France que dans les pays voisins, beaucoup de peintres obtenaient déjà leurs tons verts en mélangeant du bleu et du jaune². Le problème est de savoir à partir de quand cette façon de faire, à l'origine empirique et circonstancielle, est devenue générale et systématique. Faut-il attendre Isaac Newton, ses expériences du prisme et sa « découverte »

1. Voir, par exemple, les reproches faits par Jean-Baptiste Oudry à ses collègues de l'académie de Saint-Luc dans ses *Discours sur la pratique de la peinture*, rédigés en 1752 et publiés par E. Piot dans *Le cabinet de l'amateur*, Paris, 1861, p. 107-117.
2. S. Bergeon, E. Martin, « La technique de la peinture française au XVII^e siècle », *Techné. La science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, 1 (1994), p. 65-78, surtout p. 71-73.

du spectre pour qu'un tel mélange soit concevable¹ ? Lorsqu'en 1665-1666, le jeune savant anglais parvient à décomposer la lumière blanche du soleil en différents rayons colorés, il propose en effet au monde des sciences un nouvel ordre des couleurs, ordre au sein duquel le vert trouve enfin sa place entre le bleu et le jaune : violet, indigo, bleu, vert, jaune, orangé, rouge². Mais avant cette date, dans les différents classements des couleurs, jamais le vert ne se situait à mi-chemin entre le bleu et le jaune. Il était certes proche du bleu mais éloigné du jaune. C'était le cas dans la séquence la plus fréquemment choisie par les artistes pour ordonner leurs couleurs à la fin du Moyen Âge : blanc, jaune, rouge, vert, bleu, violet, noir. Dans une telle séquence, le vert est séparé du jaune par le rouge. Sur le plan théorique, il ne semble donc guère pertinent de mélanger du bleu et du jaune pour obtenir du vert³. Tant que le spectre n'est pas découvert, connu et accepté, le jaune se situe trop loin du bleu pour avoir avec lui un palier intermédiaire qui serait le vert.

Cela dit, la découverte du spectre ne bouleverse pas du jour au lendemain l'ordonnance des couleurs chez les peintres. En outre, les expériences de Newton portent sur la lumière et non pas sur la matière : le nouvel ordre des couleurs qu'il propose au monde savant est un ordre physique et non pas chimique. Or les pigments sont davantage en prise avec la chimie des couleurs qu'avec leurs propriétés physiques⁴. Certes, il est difficile de séparer totalement les deux domaines, mais les pigments, comme les colorants, relèvent d'abord de la matière, ensuite seulement de la lumière. Il est donc probable que la découverte du spectre n'a vraiment concerné les peintres qu'assez tard. Inversement, il est probable aussi que, bien avant cette découverte, ceux-ci avaient empiriquement constaté qu'en mélangeant du bleu et du jaune on pouvait obtenir du vert.

Pour les peintres, en effet, l'expérience était facile à faire et à reproduire. Sans doute l'ont-ils tentée de bonne heure, avant même les teinturiers, peut-être dès les XII^e ou XIII^e siècles. D'autant que les pigments verts traditionnels, déjà en usage dans la peinture romaine, ne donnaient pas toujours satisfaction : soit ils coûtaient cher (la malachite, qui en outre a tendance à noircir en vieillissant), soit ils étaient peu couvrants (les terres vertes, que l'on utilise surtout en sous-couche), soit ils ne tenaient guère (verts végétaux : nerprun, jus d'iris, jus de poireau), soit ils étaient corrosifs et attaquaient les couleurs voisines ou le support sur lequel ils étaient posés (verts de

1. M. Pastoureau, « La couleur verte au XVI^e siècle : traditions et mutations », dans M.-T. Jones-Davies (éd.), *Shakespeare. Le monde vert : rites et renouveau*, Paris, 1995, p. 28-38.

2. M. Blay, *La conceptualisation newtonienne des phénomènes de la couleur*, Paris, 1983 ; Id., *Les figures de l'arc-en-ciel*, Paris, 1995, p. 36-77. On lira ou relira également l'*Optics* d'Isaac Newton, publiée à Londres en 1702 seulement ; ou bien, pour en avoir une approche plus aisée, les résumés et explications qu'en a donnés Voltaire dans son ouvrage *Éléments de la philosophie de Newton mis à la portée de tout le monde*, Paris, 1738.

3. De même, à partir d'un tel classement, on n'aurait guère l'idée de mélanger du rouge et du bleu pour obtenir du violet. De fait, jusqu'au XVI^e siècle, le violet est presque toujours présenté comme un mélange de bleu et de noir et non pas de rouge et de bleu. Au reste, son nom latin le plus fréquent (*subniger*) et son emploi dans la liturgie et dans les pratiques vestimentaires du deuil montrent bien que le violet est une sorte de sous-noir ou de demi-noir, et non pas une couleur proche du rouge ou du pourpre. Pour ce faire, il faut attendre Newton et la mise en valeur du spectre.

4. A. E. Shapiro, « Artists' Colors and Newton's Colors » *Isis*, 85 (1994), p. 600-630.

cuivre artificiels). La tentation a dû être grande de rechercher d'autres matériaux et d'autres procédés pour fabriquer la couleur verte¹.

Parmi ces procédés, le plus simple consistait à mélanger du bleu et du jaune. Toutefois, nous observons que chez les grands peintres italiens du xvi^e siècle (Léonard, Raphaël, Titien, par exemple), dont les pigments ont été maintes fois analysés, les tons verts ne sont jamais obtenus par un tel mélange. Seuls Giovanni Bellini, Giorgione – un des plus grands peintres des verts de tous les temps – et quelques petits maîtres vénitiens semblent faire exception². En amont, une même absence des pratiques de mélange s'observe chez les grands artistes du xv^e siècle, qu'ils soient italiens (Pisanello, Mantegna, Botlicelli) ou flamands (Van Eyck, Van der Weyden, Memling) : aucun n'a recours au mariage du bleu et du jaune pour faire du vert. En revanche, il en va différemment chez les enlumineurs. Plusieurs analyses récentes ont montré que dans les dernières décennies du xiv^e siècle, il n'était pas rare que certains d'entre eux procèdent ainsi. Non pas seulement en superposant sur le parchemin une couche de bleu et une couche de jaune – ce qu'ils faisaient depuis longtemps – mais bien en broyant dans le même mortier ou en mélangeant dans le même récipient une matière bleue et une matière jaune. Assurément, à cette date, cela est loin de constituer une pratique générale, mais ce n'est pas non plus une façon de faire exceptionnelle, comme l'attestent les études faites en laboratoire. Le plus souvent il s'agit de deux minerais : azurite et jaune d'étain ; lapis lazuli et orpiment ; mais il peut s'agir aussi de deux produits d'origine végétale : guède et gaude, voire d'une matière végétale et d'une matière minérale : indigo et orpiment.

Un recueil de recettes, destinées à la fois aux peintres et aux enlumineurs, confirme l'usage de semblables mélanges au début du xv^e siècle : celui de Jean le Bègue, clerc de la chancellerie royale lié au milieu des artistes et des humanistes parisiens des années 1400. Ce recueil, conservé par un manuscrit unique³, est daté de 1431 mais il compile différentes recettes antérieures, certaines vieilles de plusieurs siècles, d'autres plus récentes, presque contemporaines. Il en est une toutefois qui est inconnue des recueils précédents : le mélange de l'indigo (*indicum*) et de l'orpiment (*auripigmentum*). Le texte précise que cette méthode est valide non seulement pour la peinture sur parchemin ou sur papier mais aussi sur toile, sur bois, sur cuir⁴.

1. Dans la peinture sur panneau, il est probable que l'utilisation d'un nouveau liant – l'huile de lin – à partir de la fin du xiv^e siècle ou du début du xv^e a entraîné des expériences de toutes sortes pour utiliser ou associer les pigments autrement. Le mélange du bleu et du jaune pour faire du vert est sans doute né de ces expériences.
2. Voir le catalogue de l'exposition *I Tempi di Giorgione*, Florence, 1978, t. 3, p. 141-152. Voir aussi D. Rosand, *Peindre à Venise au XVI^e siècle*, Paris, 1993, et M. Hochmann, *Venise et Rome, 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève, 2004.
3. Paris, BNF, ms. latin 6741. Sur ce manuscrit, A. Giry, « Notice sur un traité du Moyen Âge intitulé *De coloribus et artibus Romanorum* », *Mélanges publiés par l'École pratique des hautes études*, 35 (1878), p. 207-227.
4. I. Villela-Petit, *La peinture médiévale vers 1400. Autour d'un manuscrit de Jean Le Bègue*, thèse de l'École nationale des chartes, Paris, 1995, recette n° 295, p. 207-209. Cette thèse est en cours de publication. En attendant sa parution, on consultera le résumé qui en a été publié dans *École nationale des chartes, Positions des thèses soutenues par les élèves de la promotion 1995*, Paris, 1995, p. 211-219.

Il s'agit là d'un témoignage d'une grande importance, mais il faut se garder de généraliser et ne pas confondre le discours didactique des recueils et les pratiques véritables de l'atelier. Il faut aussi distinguer les expériences individuelles ou circonstanciées de l'usage général. Il faut enfin reconnaître que les recueils de recettes pour fabriquer des couleurs, qu'ils soient destinés aux peintres, aux enlumineurs ou aux teinturiers, sont des documents difficiles à dater et à étudier. Non seulement parce qu'ils se recopient tous, chaque nouvelle copie donnant un nouvel état du texte, ajoutant ou retranchant des recettes, en modifiant d'autres, transformant le nom d'un même produit, ou bien désignant par le même terme des produits différents ; mais aussi parce que les conseils opératoires voisinent avec des considérations allégoriques ou symboliques. Dans la même phrase peuvent prendre place des gloses sur la symbolique des couleurs ou sur les propriétés des quatre éléments et de pertinentes recommandations sur la façon de remplir un mortier ou de nettoyer un récipient. En outre, les mentions de quantité et de proportion sont souvent imprécises et les temps de cuisson, de décoction ou de macération, rarement indiqués, voire déroutants. Ainsi un texte de la fin du XIII^e siècle explique-t-il que pour fabriquer de la « bonne peinture verte », il faut laisser macérer de la limaille de cuivre dans du vinaigre soit pendant trois jours, soit pendant neuf mois¹ ! Comme souvent au Moyen Âge, le rituel semble plus important que le résultat, et les nombres sont plus des qualités que des quantités. Pour la culture médiévale, trois jours ou neuf mois représentent à peu près la même idée, celle d'une attente ou d'une gestation.

Les recueils de recettes manuscrites et les manuels imprimés destinés aux peintres posent à l'historien les mêmes questions : quels usages les artistes font-ils de ces textes, souvent plus spéculatifs que pratiques, plus allégoriques que fonctionnels ? Les auteurs sont-ils aussi des praticiens ? Sinon, à qui destinent-ils leurs recettes ? Certaines sont longues, d'autres très courtes : faut-il en conclure qu'elles visent des publics différents, que certaines sont vraiment lues dans l'atelier et que d'autres ont une existence indépendante ? Dans l'état actuel de nos connaissances, il est difficile de répondre. Mais, d'une manière générale, force est de reconnaître qu'avant le XVIII^e siècle, il existe peu de rapport entre les écrits des peintres ou destinés aux peintres et leurs œuvres. Le cas le plus célèbre est celui de Léonard de Vinci, auteur d'un traité de peinture, à la fois compilatoire et spéculatif, et de tableaux qui ne sont pas la mise en œuvre de ce que dit ou prescrit ce traité².

Au demeurant, les grands peintres ne semblent avoir eu recours au mélange du bleu et du jaune pour obtenir du vert qu'assez tardivement, plus tardivement que les enlumineurs ou les petits maîtres. Au XVII^e siècle, par exemple, deux artistes aussi prestigieux que Poussin et Vermeer s'en dispensent et apparaissent comme très traditionnels en matière de pigments verts. Ils utilisent abondamment la malachite – carbonate naturel de cuivre, cousin de l'azurite – et différentes terres vertes – roches argileuses

1. *Liber magistri Petri de Sancto Audemaro de coloribus faciendis*, M. P. Merrifield (éd.), *Original Treatises dating from the XIIIth to the XVIIIth on the Art of Panting...*, Londres, 1849, p. 129.
2. Celui-ci, il est vrai, est inachevé et constitué pour l'essentiel de notes de lectures que Léonard n'a sans doute pas eu le temps de mettre en forme (même si certains érudits estiment que sa pensée y est déjà pleinement à l'œuvre). Sur ce traité, dont le manuscrit est conservé à la Bibliothèque vaticane : A. Chastel, R. Klein, *Léonard de Vinci. Traité de la peinture*, Paris, 1960 ; 2^e éd. 1987.

riches en hydroxyde ferreux, provenant de Chypre ou de la région de Vérone. Poussin aime aussi les verts métalliques artificiels, obtenus en oxydant des lames de cuivre avec de l'acide, de la chaux ou du vinaigre : le pigment ainsi obtenu est splendide mais instable, corrosif et fortement toxique. Vermeer évite de s'en servir, et aux tons vifs et saturés il préfère un coloris plus retenu, plus velouté, plus raffiné¹.

D'une manière générale, le xvii^e siècle qui disserte tant et tant sur la nature de la lumière et des couleurs, y compris dans le milieu des artistes (évoquons ici Rubens, dont l'atelier à Anvers est un véritable laboratoire), innove peu dans le domaine des pigments. Dans la gamme des verts, la découverte de l'Amérique, le grand commerce transatlantique et les produits importés par les différentes compagnies des Indes occidentales n'ont rien procuré de vraiment neuf.

Sur le plan scientifique, en revanche, ce même xvii^e siècle constitue pour la couleur verte – comme du reste pour toutes les couleurs – une importante période de mutation. Les curiosités évoluent, les expériences se multiplient, de nouvelles théories voient le jour, de nouveaux classements également.

C'est le cas dans les sciences physiques, spécialement l'optique qui n'avait guère fait de progrès depuis le xiii^e siècle. Nombreuses sont à partir des années 1600 les spéculations sur la lumière et, par voie de conséquence, sur les couleurs, leur nature, leur hiérarchie, leur perception. À cette date, toutefois, l'ordre normal lorsqu'on les place sur un axe est encore et toujours l'ordre aristotélicien (ou prétendu tel) dont nous venons de parler : blanc, jaune, rouge, vert, bleu, violet, noir. Le blanc et le noir restent des couleurs à part entière ; le vert n'est pas intermédiaire entre le jaune et le bleu, il n'est pas non plus le contraire du rouge ; quant au violet, il est le plus souvent pensé comme un mélange de bleu et de noir et non pas de rouge et de bleu. L'ordre spectral des couleurs est encore loin, même si de nombreux savants cherchent à remettre en cause cette classification séculaire. Quelques-uns proposent de remplacer l'axe par un cercle ; d'autres, par des schémas arborescents d'une complexité souvent remarquable. L'un des diagrammes les plus audacieux est celui que reproduit le célèbre jésuite Athanase Kircher (1601-1680) – savant polygraphe s'intéressant à tout, y compris aux couleurs – dans son grand ouvrage sur la lumière, *Ars magna lucis et umbrae*, publié à Rome en 1646. Ce diagramme subtil tente de traduire en image l'ensemble des relations que les couleurs nouent entre elles².

Plus pragmatiques, d'autres hommes de science observent et théorisent les savoir-faire des artistes et des artisans. Ainsi le médecin parisien Louis Savot, qui interroge les teinturiers et les maîtres-verriers puis construit ses classifications à partir de leurs pratiques³. Ou bien le naturaliste flamand Anselme De Boodt, familier de la cour de l'empereur Rodolphe II et de ses cabinets de curiosité : il place le gris au centre de ses

1. Sur les pigments utilisés par Vermeer et leurs prix, J. M. Montias, *Artists and Artisans in Delft*, Princeton, 1982, p. 186-210.
2. On trouvera un commentaire détaillé de ce diagramme dans M. Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, 2008, p. 140-143.
3. L. Savot, *Nova seu verius nova-antiqua de causis colorum sententia*, Paris, 1609.

recherches et démontre comment le mélange du noir et du blanc suffit pour l'obtenir¹. Mais c'est surtout François d'Aguilon, jésuite polygraphe, ami de Rubens, qui dès 1613 formule les théories les plus claires et qui a le plus d'influence sur les auteurs des décennies suivantes. Il distingue les couleurs « extrêmes » (blanc et noir), les couleurs « moyennes » (rouge, bleu, jaune) et les couleurs « mêlées » (vert, violet et orangé). Dans un élégant diagramme, semblable à ceux de l'harmonie musicale, il montre comment les couleurs s'unissent pour en engendrer d'autres².

À la même époque, les peintres font de même sur leur palette. Empiriquement, ils cherchent comment obtenir un grand nombre de tons et de nuances par le seul mélange d'un petit nombre de couleurs de base, soit en les mêlant avant de les poser, soit en les superposant sur la toile, soit en les juxtaposant (mélange optique), soit en utilisant des médiums colorés. À dire vrai, cela n'est guère nouveau, mais dans cette première moitié du XVII^e siècle, les recherches, les expériences, les hypothèses et les controverses prennent une intensité qu'elles n'avaient jamais connue. Dans toute l'Europe, artistes, médecins, apothicaires, physiciens, chimistes et teinturiers posent les mêmes questions : combien de couleurs « de base » sont nécessaires pour créer toutes les autres ? Comment les classer, les combiner, les mélanger ? Et même, comment les nommer ? Sur ce dernier point, le vocabulaire proposé est extrêmement varié, quelle que soit la langue concernée : couleurs « primitives », « premières », « principales », « simples », « élémentaires », « naturelles », « pures », « capitales ». En latin, les expressions *colores simplices* et *colores principales* sont les plus sollicitées. En français, le lexique est plus hésitant et plus ambigu. Une expression comme « couleur pure », par exemple, est équivoque et désigne aussi bien une couleur de base qu'une couleur naturelle, voire une couleur à laquelle on n'a ajouté ni blanc ni noir. Quant à l'adjectif « primaire », déjà employé à la fin du XVII^e siècle, il ne s'imposera définitivement qu'au XIX^e.

Ces couleurs de base, combien sont-elles ? Trois ? Quatre ? Cinq ? Ici les opinions divergent beaucoup. Certains auteurs remontent fort haut et suivent la tradition antique, notamment l'opinion de Pline qui, dans son *Histoire naturelle*, n'en citait que quatre : le blanc, le rouge, le noir et l'énigmatique *sil* (*silaceus*) identifié tantôt comme un jaune, tantôt comme un bleu³. La compréhension de ce terme, rarissime en latin classique, est d'autant plus malaisée que Pline parle davantage de pigments et de matières colorantes que de colorations. C'est pourquoi d'autres auteurs ne se réfèrent pas à son *Histoire naturelle* ni à l'Antiquité classique mais à l'expérience des artistes contemporains et affirment qu'il existe cinq couleurs « premières » : blanc, noir, rouge, jaune et bleu. Plus tard, lorsque Newton aura scientifiquement exclu le noir et le blanc de l'ordre des couleurs, la plupart des hommes de science n'en accepteront plus que trois : rouge, bleu, jaune. Ce n'est pas encore la théorie des couleurs primaires et des complémentaires, mais c'est déjà la triade soustractive moderne qui, dès les années 1720-1740, permettra à Jakob Christoffel Le Blon d'inventer la gravure en

1. A. De Boodt, *Gemmarum et lapidum historia*, Hanau, 1609.

2. F. d'Aguilon, *Opticorum libri sex*, Anvers, 1613.

3. Pline, *Histoire naturelle*, XXXIII, § 158 (LVI). Voir J. Gage, *Couleur et culture*, Paris, 2008, p. 35.

couleurs¹, puis, au fil des décennies, à d'autres expérimentateurs de faire des progrès considérables dans les domaines de l'impression et de la reproduction.

Restons pour l'instant au xvii^e siècle. Qu'il y ait trois couleurs premières ou qu'il y en ait cinq, le vert n'est pas du nombre, et c'est là une grande nouveauté. Quels que soient les schémas ou les diagrammes proposés avant cette date pour classer les couleurs, le vert se situait toujours sur le même plan que le rouge, le jaune et le bleu. Il en allait ainsi dans tous les domaines où la couleur était concernée. Désormais ce n'est plus le cas : le vert, que beaucoup de peintres et de teinturiers obtiennent en mélangeant du bleu et du jaune, est devenu une couleur du second rang, une couleur « secondaire » (l'expression « couleur complémentaire » ne fera son apparition qu'au xix^e siècle). Cette idée nouvelle est rapidement partagée par la plupart des artistes et des savants. Dans un ouvrage général sur les couleurs, *Experiments and Considerations Touching Colours*, l'irlandais Robert Boyle (1626-1691), chimiste polyvalent aux curiosités multiples, l'exprime très clairement en 1664, moins de deux ans avant la découverte du spectre par Isaac Newton :

Il n'y a que très peu de couleurs simples ou « primitives » dont les diverses combinaisons produisent en quelque sorte toutes les autres. Car bien que les peintres puissent imiter les teintes – mais pas toujours la beauté – des innombrables couleurs que l'on rencontre dans la nature, je ne crois pas qu'ils aient besoin, pour mettre en valeur cette extraordinaire variété, d'employer d'autres couleurs que le blanc, le noir, le rouge, le bleu et le jaune. Ces cinq-là diversement combinées – et aussi, si je puis dire, décombinées – sont suffisantes pour créer un nombre considérable de couleurs, un nombre tel que ceux qui ne sont pas familiers de la palette des peintres ne peuvent même pas imaginer².

À l'horizon des années 1660, le point de vue de Robert Boyle tend à se généraliser. Il n'existe que cinq couleurs de base, et le vert n'en fait pas partie. Dans la généalogie chromatique, il a régressé au second rang, voire au troisième, et il est permis de se demander si cette régression sur le plan artistique et scientifique est la cause ou la conséquence de son recul dans la vie quotidienne, la culture matérielle, le monde des symboles. Partout, à la fin du siècle, le vert semble en repli. Sa place se fait plus discrète dans le vêtement et l'ameublement, dans les armoiries et les emblèmes, dans la poésie et la littérature. Il entre dans une nouvelle phase de son histoire, une phase régressive de longue durée puisqu'elle va se prolonger jusqu'au xx^e siècle. Désormais – et pour longtemps – le vert est une couleur « secondaire ».

1. Sur cette invention, voir le beau et savant catalogue de l'exposition *Anatomie de la couleur*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995, sous la direction de Florian Rodari et Maxime Préaud. On lira aussi le traité de J. C. Le Blon, *Colorito, or the Harmony of Colouring in Painting reduced to Mechanical Prattice*, Londres, 1725, qui reconnaît sa dette envers Newton et affirme la primauté de trois couleurs de base : le rouge, le bleu et le jaune.
2. R. Boyle, *Experiments and Considerations Touching Colours*, Londres, 1664, p. 219-220.