



**HAL**  
open science

## La mer est bleue comme une orange

Nicolas Siron

► **To cite this version:**

Nicolas Siron. La mer est bleue comme une orange. Images Re-Vues, 2023, 20, 10.4000/imagesre-vues.13441 . hal-04498158

**HAL Id: hal-04498158**

**<https://hal.science/hal-04498158>**

Submitted on 11 Mar 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

## La mer est bleue comme une orange

*A sea of color*

Nicolas Siron

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/13441>

DOI : [10.4000/imagesrevues.13441](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.13441)

ISSN : 1778-3801

### Éditeur :

UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Laboratoire d'Anthropologie Sociale

### Référence électronique

Nicolas Siron, « La mer est bleue comme une orange », *Images Re-vues* [En ligne], 20 | 2023, mis en ligne le 20 décembre 2023, consulté le 05 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/13441> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.13441>

---

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

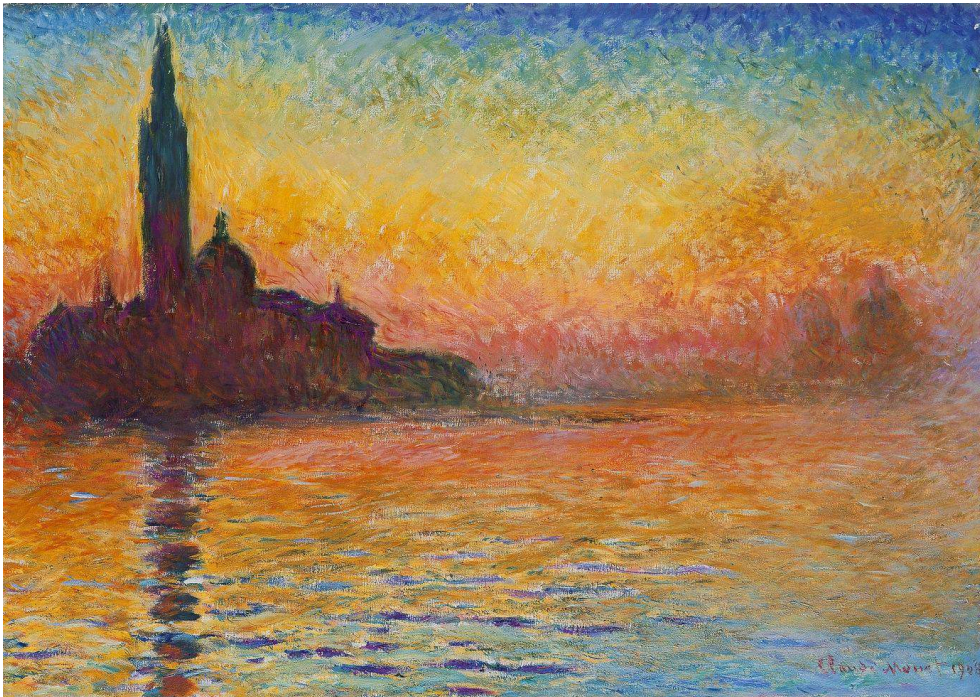
# La mer est bleue comme une orange

*A sea of color*

**Nicolas Siron**

---

*Cette contribution se veut un hommage à François Lissarrague, mais n'est que peu de choses par rapport à tout ce qu'il m'a apporté pour la compréhension des vases grecs et des images en général. Je remercie également Jean-Claude Schmitt et Julie Marquet pour leurs conseils et relectures, dont l'article a grandement bénéficié.*



Claude Monet, *San Giorgio Maggiore au crépuscule*, 1908, Cardiff, National Museum Wales.  
 WikiCommons

- 1 Quelle est la couleur de la mer ? Question facile en apparence : elle est bleue, c'est une évidence. Or, comme toute évidence, elle est construite, et il est intéressant de la déconstruire. Dans le tableau de Claude Monet *San Giorgio Maggiore au crépuscule* par exemple (fig. 1), la mer présente certes quelques reflets bleutés mais aussi et surtout une teinte rouge-orangée. La mer pourrait donc être « bleue comme une orange », selon la formule de Paul Éluard (*L'amour la poésie*, 1929), même si cet énoncé n'est pas surréaliste : il décrit au contraire la réalité perçue par Monet. D'ailleurs, lors de son séjour à Venise en 1908, celui-ci peint la basilique Saint-Georges à différentes heures de la journée, comme face à la cathédrale de Rouen en 1892-1893. La mer est ainsi de différentes couleurs dans les huit tableaux représentant San Giorgio Maggiore<sup>1</sup>.
- 2 Cette accroche impressionniste permet de souligner la place des impressions et donc du regard du spectateur dans la perception de la mer. Elle apparaît comme un espace de projection : l'esprit y projette ses représentations. La couleur de la mer et de l'océan, si

elle dépend en grande partie de la réflexion du ciel, est donc révélatrice des imaginaires, c'est-à-dire des conceptions culturelles procédant de pratiques sociales qu'elles influencent en retour. Une telle approche a été initiée par les travaux de Michel Pastoureau sur les couleurs, qui constituent selon lui une « construction culturelle complexe » révélatrice des sociétés qui les emploient et les déploient<sup>2</sup>. Cet article profite également du renouvellement des études consacrées aux mers et océans dans une perspective culturelle depuis une dizaine d'années, et dont le meilleur témoin est la collection *A cultural history of the sea* dirigée par Margaret Cohen après l'ouvrage de John Mack *The Sea: A cultural history*<sup>3</sup>. Pour autant, aucun de ces ouvrages n'analyse la couleur de la mer et sa dimension culturelle.

- 3 Passer en revue différentes cultures donne donc l'occasion de déconstruire la ou plutôt les colorations qu'elles attribuent aux mers et océans. Pour ce faire, puisque « la couleur est par essence un terrain transdocumentaire et transdisciplinaire »<sup>4</sup>, chaque cas d'étude croisera des sources textuelles et iconographiques. Les multiples situations envisagées permettront de mettre au jour un certain nombre de logiques dans la perception de la mer, logiques qui seront utilisées, au final, pour mieux comprendre notre propre conception du « grand bleu » : comment comprendre les diverses colorations qui sont attribuées à la mer et aux océans ? Cette question amène à repenser le découpage des couleurs actuel, qui n'est en rien un universel mais provient d'une histoire scientifique, sociale et culturelle précise. La couleur s'intègre dans une série de caractéristiques qui concourent à décrire un objet extérieur à soi : luminosité, texture, émotions, autant de propriétés que les sociétés choisissent de mettre plus ou moins en avant dans leurs perceptions de l'eau.
- 4 Il ne s'agit pas pour autant de réduire la diversité des représentations à une seule coloration et par là à une seule explication, fût-elle systémique. Les visions de la mer sont multiples dans toute société (existe-t-il une conception unique d'un seul phénomène social ?) et l'étendue marine est figurée, sur la toile comme dans les esprits, sous de nombreux aspects différents. Si des lignes de force seront dégagées pour faire émerger, dans une perspective de comparatisme contrastif, des différences avec notre perception actuelle (elle aussi multiple), des variations seront également évoquées pour se garder de toute généralisation. Comme aimait à le dire François Lissarrague, si un système fonctionne trop bien, c'est qu'il y a un problème quelque part.

## La mer pourpre en Grèce archaïque

- 5 Dans la poésie homérique, la mer est dite pourpre (*porphureos*), « lie-de-vin » ou « couleur de vin » (*oinops*), violette (*ioeidès*), noire ou sombre (*melas*, *kelainos*), voire grise (*polios*) ou blanche (*leukos*)<sup>5</sup>. *Oinops* est de loin le terme le plus utilisé avec 18 apparitions (voir Tableau 1), devant *polios*, *porphureos*, *melas*, *ioeidès*, *leukos* et *glaukos*. À l'exception de *glaukos*, très rare et dont la traduction est sujette à débat, la mer n'est jamais bleue avant Bacchylide à la fin du VI<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. Comme si les yeux des aèdes chantant les hymnes homériques étaient aveugles au bleu. C'est d'ailleurs une idée qui a été avancée au XIX<sup>e</sup> siècle, et notamment par Nietzsche : « Combien les Grecs voyaient la nature si différemment, si, comme il faut bien se l'avouer, leur œil était aveugle au bleu et au vert »<sup>7</sup>.

Tableau 1

Couleurs de la mer	Nb	Occurrences
« Couleur de vin » ( <i>oinops</i> )	18	<i>Iliade</i> , I, 350 ; II, 613 ; V, 771 ; VII, 88 ; XXIII, 143 ; XXIII, 316 ; <i>Odyssée</i> , I, 183 ; II, 421 ; III, 286 ; IV, 474 ; V, 132 ; V, 221 ; V, 349 ; VI, 170 ; VII, 250 ; XII, 388 ; XIX, 172 ; XIX, 274.
Violet ( <i>ioeidès</i> )	3	<i>Iliade</i> , XI, 298 ; <i>Odyssée</i> , V, 56 ; XI, 107.
Pourpre ( <i>porphureos</i> )	7	<i>Iliade</i> , I, 481-482 ; XIV, 16-21 (verbe) ; XVI, 39 ; XXI, 326 ; <i>Odyssée</i> , II, 427-428 ; XI, 243 ; XIII, 85.
Noir ( <i>melas</i> )	6	<i>Iliade</i> , VII, 63-66 (verbe) ; XXI, 126 ; XXIII, 693 ; XXIV, 79 ; <i>Odyssée</i> , V, 353 ; XII, 104.
Gris ( <i>polios</i> )	12	<i>Iliade</i> , I, 350 ; 359 ; IV, 405 ; XIII, 352 ; XV, 190 ; 619 ; XIX, 267-268 ; XXI, 59 ; XX, 229 ; <i>Odyssée</i> , IV, 580 ; V, 410 ; XXII, 384-385.
Blanc ( <i>leukos</i> )	2	<i>Odyssée</i> , X, 94 ; XII, 172.
« Pers » ( <i>glaukos</i> )	1	<i>Iliade</i> , XVI, 33-35.

Les couleurs attribuées à la mer dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*

- 6 En s'appuyant sur les travaux de Louis Gernet et de Maria Fernanda Ferrini, Adeline Grand-Clément a montré au contraire que « les multiples teintes trouvent leur origine dans la nature des expériences grecques de l'étendue marine »<sup>8</sup> : les couleurs reflètent la perception de la mer comme un espace dangereux du fait des tempêtes qui menacent les marins. C'est particulièrement prégnant pour Ulysse, ballotté sur les flots lors de son retour à Ithaque après la guerre de Troie. Calypso, par exemple, l'a recueilli et s'indigne en ces termes de devoir le laisser partir :

Vous m'enviez, ô dieux, la présence d'un homme ! de ce mortel, que j'ai sauvé quand, sur sa quille, tout seul, il m'arriva ! de sa foudre livide, en pleine mer de vin (*eni oinopi pontô*), Zeus lui avait frappé et fendu son croiseur !... Son équipage entier de braves était mort ; mais la houle et le vent sur ces bords le jetèrent et, moi, je l'accueillis, le nourris, lui promis de le rendre immortel et jeune à tout jamais<sup>9</sup>.

- 7 Le naufrage d'Ulysse, qui a perdu tous ses matelots, est expliqué par l'action de Zeus et les vents violents : la mer est alors dite « couleur de vin ». C'est dès lors le propre du bon pilote de tenir la barre malgré les vents. Ainsi de Télémaque, qui veut partir à la recherche de son père :

Les amarres larguées, les hommes embarqués, quand chacun à son banc fut assis, Athéna, la déesse aux yeux pers (*glaukôpis*), leur envoya la brise, un droit Zéphyr chantant sur la mer de vin (*epi oinopa ponton*). Télémaque empressé commanda la manœuvre ; les hommes, de répondre à son empressement. On dressa le sapin du mât qui fut planté au trou de la coursie. On raidit les étais, et la drisse de cuir hissa les voiles blanches. La brise alors s'en vint taper en pleine toile, et le vaisseau partit dans les bouillons du flot (*kuma ... porphureon*) qui sifflait sous l'étrave<sup>10</sup>.

- 8 C'est à partir du moment où Zéphyr est envoyé par Athéna que la mer devient vineuse. Le vent donne à l'eau une couleur de vin. La mer est d'ailleurs à la fois « couleur de vin » et « pourpre » : le bouillonnement des flots se dit à travers l'adjectif *porphureos*, qui signale des eaux impétueuses et déchaînées. De même, la coloration violette (*ioeidès*) qui lui est parfois attribuée exprime une mer ourlée de vagues, donc agitée<sup>11</sup>. À l'inverse, Athéna est dite aux yeux pers (*glaukos*), une couleur qui peut renvoyer à des tons clairs et lumineux de bleu, de vert ou de gris<sup>12</sup> : ce n'est précisément pas la couleur de la mer. La mer des Grecs, sans cesse en mouvement, est surtout inquiétante. C'est aussi ce qui transparait des autres teintes qui lui sont associées. Elle est blanche (*leukos*) ou grise (*polios*) comme l'écume et dénote à nouveau l'agitation des flots. La noirceur (*melas*) fait écho aux profondeurs des ondes marines prêtes à engloutir les vaisseaux<sup>13</sup>. La mer est ainsi marquée par son caractère changeant, à l'image de Protée, « un des

vieux de la mer » que rencontre Ménélas, capable de se transformer selon sa volonté et qui prend même la forme de l'eau courante<sup>14</sup>.

- 9 Plusieurs conclusions s'imposent dès lors, utiles pour la suite. D'abord, il n'y a pas une seule couleur pour décrire la mer dans une société. Si une teinte se dégage, elle n'est pas exclusive. C'est une idée qui s'applique aux autres sociétés : certains aspects seront soulignés, en ce qu'ils sont révélateurs de conceptions sociales, mais ils ne doivent pas être pensés comme uniques. Chaque groupe humain qui sera évoqué a utilisé plusieurs teintes pour décrire la mer. Ensuite, la couleur attribuée aux flots est liée à l'appréhension de la mer par les Grecs de l'époque archaïque. Elle témoigne d'un imaginaire lié à la mer, qui repose lui-même sur le rapport à l'étendue marine des Grecs dans les poèmes homériques. Enfin, les teintes associées à la mer traduisent les émotions suscitées par sa place et son rôle en Grèce archaïque : il est ainsi nécessaire de prendre en compte la « valeur affective » des mots qui désignent les couleurs des mers et océans<sup>15</sup>.

Fig. 2



Coupe athénienne à figures noires d'Exékias trouvée à Vulci (médaillon), vers 540-530, Munich, Staatliche Antikensammlungen.

WikiCommons

- 10 Dernier point, ces conceptions passent par des représentations, qui peuvent être textuelles, comme avec l'*Iliade* et l'*Odyssée*, mais aussi iconographiques. On accède alors à une anthropologie des images, au sens où les images manifestent un imaginaire. Le plus célèbre exemple en est la coupe d'Exékias, datant du deuxième tiers du VI<sup>e</sup> siècle (fig. 2). Dionysos y apparaît allongé sur un bateau, une corne à boire dans la main, à la manière d'un banqueteur étendu sur un lit (*klinè*) lors d'un banquet. Il est entouré de

dauphins nageant dans tous les sens, même si la mer elle-même n'est pas figurée<sup>16</sup> : ils matérialisent le tumulte de la mer, à l'opposé du dieu, calme et serein.

- 11 Cette coupe à figures noires est rare du fait du vernis utilisé pour couvrir le fond du vase : plus foncé que la teinte naturelle de l'argile attique (qui donne sa couleur rouge orangé aux vases), il a été appelé « rouge corail » et permet de représenter la « mer couleur de vin ». Cela pose la question de la couleur du vin : s'il n'y a pas d'évidence pour la mer, il n'y en a pas non plus pour ce liquide. Comme aujourd'hui, il est dit « rouge » dans la majorité des occurrences chez Homère<sup>17</sup>. C'est le cas lorsque Calypso accueille Hermès, venu porter le message de Zeus lui imposant de renvoyer Ulysse : « D'un rouge nectar (*nektar eruthron*) elle faisait le mélange et, mangeant et buvant, le messenger de Zeus, le dieu aux rayons clairs, se restaurait le cœur »<sup>18</sup>. Mais le vin peut également être « aux reflets de feu (*aithopa oionon*) »<sup>19</sup>, insistant à la fois sur l'effet qu'il produit et sur son aspect chatoyant, faisant ainsi retour à la mer ondulée.

Fig. 3



Coupe athénienne à figures noires d'Exékias trouvée à Vulci (extérieur), vers 540-530, Munich, Staatliche Antikensammlungen.

WikiCommons

- 12 La coupe d'Exékias fait peut-être référence à un mythe décrit dans l'*Hymne homérique à Dionysos* : capturé à terre par des pirates, la puissance divine est transportée en mer mais se libère et fait pousser une vigne le long du mât tout en transformant les matelots en dauphins<sup>20</sup>. Néanmoins, pour être pleinement comprise, l'image du vase doit être remise en contexte : si la coupe a été retrouvée dans une tombe, dans laquelle les vases témoignent d'une association intentionnelle de figurations de Dionysos<sup>21</sup>, elle a été créée en lien avec le banquet. Le jeu entre le vase et le buveur est d'ailleurs renforcé par l'extérieur de la coupe, dite « coupe à yeux » (fig. 3) : en la tenant pour la porter à ses lèvres, le visage du convive est remplacé par les yeux peints sur le vase. La



manipulation dans le contexte du banquet est donc pleinement pensée par le peintre Exékias (dont la signature en tant que potier figure au pied du vase). Elle a même eu lieu : les chercheurs ont montré, grâce à une éraflure sur le pied de la coupe, que le vase a été utilisé avant d'être placé dans la tombe<sup>22</sup>. En buvant, le symposiaste a donc vu progressivement apparaître l'image de Dionysos. Il a d'abord été confronté aux grappes de raisin, qui l'ont mis en rapport avec sa propre pratique et ont identifié clairement le liquide comme du vin. Puis le bateau a émergé de l'eau et flotté sur le mélange, qui s'est ainsi mué en mer<sup>23</sup> : comme l'explique François Lissarrague, c'est « une épiphanie triomphale de Dionysos »<sup>24</sup>.

- 13 En décomposant le vase entre une partie supérieure dédiée à la boisson et une partie inférieure consacrée à la navigation<sup>25</sup>, l'image fait visuellement le lien entre les deux éléments, d'autant plus que la vigne surgit du pont et utilise le mât comme échelas : elle opère donc la transition. De même, le nombre des grappes de raisin est égal à celui des dauphins, pour signifier le parallèle. Quand la coupe est à moitié vide (ou à moitié pleine), la mer de l'image est littéralement couleur de vin. D'ailleurs, le motif n'est pas encerclé par un médaillon, comme c'est le plus souvent le cas dans les coupes attiques. La mer couleur de vin, ou le vin couleur de mer, se répand dans l'ensemble de l'image, ce qui contribue à l'assimilation. La présence de deux dauphins dans la partie supérieure ajoute encore à l'interpénétration des deux espaces<sup>26</sup>.
- 14 La coupe d'Exékias est un témoignage direct du lien entre la mer et le vin. Pour autant, le contexte a changé par rapport aux poèmes homériques, qui ont été composés plusieurs siècles avant la réalisation de ce vase. Le banquet permet certes l'association entre mer et vin, mais le mélange n'accompagne plus un sentiment d'inquiétude : il permet au contraire le plaisir des banqueteurs. Ce changement en amorce un autre, bien plus profond et visible chez les Romains qui installent des villas en bord de mer et jettent un nouveau regard sur la Méditerranée, au point que Saint Augustin vante « le grandiose spectacle de la mer, quand elle se pare de couleurs diverses, comme de vêtements, tantôt de telle ou telle nuance de vert (*viride*), tantôt pourpre (*purpureum*) et tantôt azurée (*caeruleum*) »<sup>27</sup>. L'aspect changeant, versatile de la mer tout comme la couleur pourpre sont toujours présents, mais d'autres teintes sont apparues. La couleur de l'eau chez les Romains ou pendant l'Antiquité tardive mériterait aussi qu'on s'y attarde, mais on peut plutôt suivre la piste de la couleur verte au Moyen Âge.

## L'océan jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, une hydre aux écailles vertes

Fig. 4



Mappemonde d'Ebstorf, original de 1239 environ détruit en 1943, facsimilé de 1898, BNF, Cartes et plans.

<http://expositions.bnf.fr/lamer/grand/407.htm>

Fig. 5



Paulin de Venise, *Chronologia magna*, 1328-1329, Paris, Départements des Manuscrits de la BNF, f. 9r.  
 BnF/Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55002483j/f25.item>

- 15 Le vert est à partir du Moyen Âge une teinte fréquemment attribuée à l'étendue marine. C'est le cas sur les cartes jusqu'au  $xiv^e$ - $xv^e$  siècle environ, comme l'explique Michel Pastoureau : « Dans les sociétés antiques et médiévales, [...] l'eau est rarement perçue ou pensée comme bleue. Dans les images, elle peut être de n'importe quelle couleur mais, symboliquement, c'est surtout au vert qu'elle est associée. De fait, sur les portulans et les plus anciennes cartes de géographie, l'eau (mers, lacs, fleuves, rivières) est presque toujours verte. Ce n'est qu'à partir de la fin du  $xv^e$  siècle que ce vert – également sollicité pour représenter les forêts – cède progressivement la place au bleu »<sup>28</sup>. On peut prendre l'exemple des mappemondes, comme celle dite d'Ebtorf datant des années 1230 (même si nous n'en avons que des copies, puisque l'original a été détruit en 1943<sup>29</sup>) (fig. 4) ou celle du cartographe d'origine génoise Pietro Vesconte présentée au pape Jean XXII en 1321 et reproduite par Paulin de Venise en 1328-1329 (fig. 5)<sup>30</sup>.
- 16 Selon la tradition des représentations « T dans O » (même s'il manque la barre horizontale du T sur la mappemonde de Pietro Vesconte)<sup>31</sup>, ces deux cartes sont « orientées », c'est-à-dire placent l'orient dans la partie supérieure et Jérusalem au centre du monde<sup>32</sup>. Elles reprennent la division du monde exposée notamment par Orose au  $iv^e$ - $v^e$  siècle et Isidore de Séville au  $vi^e$ - $vii^e$  siècle, qui s'enrichit par la suite d'une référence à la *Genèse* et à Flavius Joseph mentionnant les trois fils de Noé : Sem aurait reçu l'Asie, Japhet l'Europe et Cham l'Afrique<sup>33</sup>.

Fig. 6



Beatus de Liébana, *Commentaire sur l'Apocalypse*, copie de Saint-Sever, xie siècle, Paris, Départements des Manuscrits de la BNF, Ms. Lat. 8878, f. 45bisv-45ter.

BnF/Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52505441p/f102.item>

- 17 Le cercle de l'océan extérieur tout comme les mers, et notamment la ligne verticale de la Méditerranée, apparaissent en différentes teintes de vert, qu'il ne convient pas d'uniformiser : toute une palette de possibilités est utilisée sur les représentations médiévales, du vert pâle au vert profond. Surtout, le bleu peut être employé, comme sur la copie de Saint-Sever (datant de la fin du XI<sup>e</sup> siècle) de la *mappa mundi* réalisée par le bénédictin Beatus de Liébana en 776 (fig. 6) ou sur la carte de Hereford à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. D'ailleurs, toutes les mers ne sont pas vertes : la mer Rouge, l'Océan indien et le golfe Persique ont été peints en rouge sur le Beatus de Saint-Sever, comme sur d'autres cartes. David Woodward a fait la liste des couleurs attribuées à l'eau sur différentes mappemondes : sur les quatorze cartes recensées du VIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècles, les mers apparaissent en vert dans quatre cas, en bleu-vert dans deux cas, en gris dans un cas et en bleu dans sept cas, l'Océan indien et la mer Rouge sont figurés en rouge à douze reprises, enfin les rivières vont du bleu au vert en passant par l'orange et le violet<sup>34</sup>.
- 18 Comment comprendre l'usage de divers tons de vert pour représenter la mer et l'océan périphérique ? Une répartition diachronique, passant du vert au bleu, ne s'impose pas : il y a du bleu dès le VIII<sup>e</sup> siècle et du vert jusqu'en 1448. Si une simplification autour du bleu s'opère ensuite, elle ne fait pas l'objet d'une tendance de fond, et chaque représentation dépend de conditions particulières. Autre possibilité, la matérialité des couleurs pourrait être prise en compte : les travaux récents ont montré qu'elles subissent une altération qui fait varier leur aspect par rapport à la teinte choisie initialement par les artistes enlumineurs (et par les peintres pour les tableaux dont il sera question ensuite)<sup>35</sup>. L'azurite, le pigment bleu le plus utilisé au Moyen Âge, peut virer au vert<sup>36</sup>. De même par la suite, le bleu verditer, équivalent synthétique du lapis lazuli et utilisé en peinture à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, a une teinte verdâtre qui tend à

s'accentuer avec le temps. Le bleu de Prusse, progressivement adopté au XVIII<sup>e</sup> siècle, a des valeurs tonales particulières qui créent des effets verdâtres ou jaunissants à la longue<sup>37</sup>.

- 19 L'analyse des pigments a notamment été menée en 2022 sur le manuscrit du Beatus de Saint-Sever par le Centre de Recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) et le Centre de recherche sur la conservation (CRC). Si la mappemonde de ce manuscrit présente une mer bleue (à l'exception donc de l'Océan indien, de la mer Rouge et du golfe Persique) et des îles vertes, les différentes technologies utilisées renseignent sur la composition et donc sur la détérioration des couleurs à travers le temps<sup>38</sup>. Dans l'ouvrage, les teintes de bleu sont produites par l'emploi de matériaux seuls ou par deux : l'indigo, l'azurite, le bleu outremer et le bleu égyptien. Le bleu est toujours visible, tantôt lumineux, tantôt sombre : ces pigments n'ont donc pas subi d'altération substantielle. À l'inverse, le vert provient en partie d'un mélange d'indigo et d'orpiment (vergaute) ou de combinaisons à base de noir de carbone. Là encore, les teintes de vert (vert d'eau, bleu-vert et vert olive) sont encore perceptibles aujourd'hui.
- 20 De fait, même si une telle étude n'a pas été réalisée concernant les autres cartes mentionnées plus tôt, les manuscrits de qualité, comme la carte d'Ebstorf ou de Paulin de Venise, utilisent des pigments qui bougent peu : l'indigo, l'azurite ou le lapis lazuli sont des matériaux de bonne tenue, qui migrent peu. C'est plutôt, à l'inverse, les verts de cuivre qui s'oxydent facilement et peuvent changer de couleur. Surtout, si chaque représentation dépend bien sûr de la composition précise de ses pigments, une altération implique des tâches et des craquelures, qui ne sont pas visibles sur ces deux mappemondes où les mers apparaissent en vert. L'instabilité des couleurs ne semble donc pas pertinente pour expliquer cette coloration verte, qui dépend donc avant tout des représentations.
- 21 La présence du vert s'explique d'abord en ce qu'il est, parmi différentes catégorisations, la couleur du changement et de l'instabilité dans la culture occidentale à partir de l'époque médiévale : « Il a au fil des siècles été associé à tout ce qui était changeant, versatile, éphémère »<sup>39</sup>. Surtout, il revêt un rôle symbolique, puisqu'il tend à marquer le diable et ses créatures comme les sorcières et les dragons, tout comme ce qui porte malheur<sup>40</sup>. La mer, lorsqu'elle est parée de différentes colorations vertes, paraît par là associée au Mal. Sur les mappemondes, l'océan périphérique peut incarner l'inconnu et la monstruosité : comme le dit Christian Jacob, sur les cartes « T dans O », « l'opposition centre/périphérie est [...] celle du connu et de l'inconnu, du familier et de l'étrange, de l'espace directement accessible à l'espace connu par oui-dire. C'est l'opposition de la civilisation et de la barbarie, voire de l'humanité et de la monstruosité »<sup>41</sup>.
- 22 Comme l'explique Alain Corbin, « l'océan, liquide repère de monstres, est un monde damné dans l'obscurité duquel s'entre-dévorent les créatures maudites »<sup>42</sup>. Ainsi, dans les manuscrits, les eaux sont régulièrement vertes quand elles hébergent les créatures du Diable. C'est le cas avec la « Bête de la mer » qui annonce l'Apocalypse, souvent issue de flots aux reflets verdoyants sur les manuscrits français, dont une recension est facilitée par le portail Biblissima. À l'inverse, la mer séparée de la terre le troisième jour de la Genèse est régulièrement caractérisée par des nuances de bleu, même si ce n'est pas toujours le cas : il n'existe pas de règle stricte. La mer peut en tout cas être placée sous le signe de Dieu et du sacré tout autant que du Diable et de la damnation<sup>43</sup>, et la couleur qui lui est attribuée peut participer à cette différenciation. Les différentes tonalités de vert doivent ainsi être perçues dans leur articulation avec les tout aussi

nombreuses tonalités de bleu, rappelant un des enseignements de Michel Pastoureau selon lequel « une couleur 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 »<sup>44</sup>.

Fig. 7



Gentile da Fabriano, *Saint-Nicolas sauve un navire du naufrage* (retable Quaratesi, prédelle), 1425, Rome, Musée du Vatican.

[WikiCommons](#)

- 23 Les étendues d’eau sont par la suite régulièrement dépeintes à travers diverses teintes de vert dans la peinture médiévale et moderne<sup>45</sup>. S’il est impossible de multiplier les exemples, le tableau *Saint-Nicolas sauve un navire du naufrage* (1425) de Gentile da Fabriano en offre un témoignage pertinent (fig. 7). Saint-Nicolas de Bari, évêque de Myre en Lycie aux III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles, y est figuré alors qu’il vole vers un navire : l’un de ses miracles consiste à avoir sauvé des matelots l’ayant appelé en pleine tempête. Il serait apparu sur le pont et aurait même aidé à la manœuvre en s’occupant des agrès<sup>46</sup>. L’agitation de la mer est représentée à travers les monstres qui la peuplent, dont une sirène clairement identifiable dans le coin inférieur gauche<sup>47</sup>. Comme les autres créatures marines, elle s’écarte du bateau du fait de l’apparition du saint. La mer est en fait rendue par deux verts différents. D’une part, les eaux qui entourent l’évêque sont apaisées, ce que le peintre a souligné par des traits de pinceau horizontaux. À l’inverse, les flots en bas et à droite du tableau sont encore tumultueux, ce qui est rendu par des vagues d’écume blanche, bien visibles à la proue du navire, c’est-à-dire à l’opposé de Saint-Nicolas. Ainsi, il est rare que la mer soit dépeinte avec une unique couleur : pour figurer les ondulations, il est nécessaire d’utiliser une autre couleur, comme ici le blanc. De même, des traits noirs parcourent tout l’océan périphérique de la mappemonde d’Ebstorf.

Fig. 8



Hendrik Cornelisz Vroom, *Retour à Amsterdam de la deuxième expédition pour les Indes orientales*, 1599, Amsterdam, Rijksmuseum.

WikiCommons

- 24 Le vert exprime dès lors la possibilité concrète d'un naufrage. Les tableaux peuvent alors se vouloir parfaitement réalistes tout en utilisant du vert pour figurer la mer, comme le font les scènes de marine caractéristiques de la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle, qui s'intéressent souvent aux tempêtes<sup>48</sup>. La peinture du *Retour à Amsterdam de la deuxième expédition pour les Indes orientales* de Hendrick Cornelisz Vroom en 1599 est par exemple marquée par une « mer couleur d'émeraude »<sup>49</sup> (fig. 8). Le vert représente la peur du naufrage dans ces mers lointaines ou lors de grandes batailles navales, comme l'affirme Alain Corbin à propos des peintres hollandais en général : « Leurs tableaux magnifient le péril ; qu'il s'agisse de la tempête ou de la bataille navale, ils suggèrent en permanence au spectateur l'alternative de la survie ou de la destruction »<sup>50</sup>.

Fig. 9



Gustave Courbet, *La vague ou La mer orageuse*, 1870, Berlin, Nationalgalerie.

<http://gazou.eklablog.com/le-tableau-du-samedi-la-mer-orageuse-de-gustave-courbet-a158398586>



Fig. 10



Claude Monet, *La Vague verte*, 1866-1867, New York, Metropolitan Museum of Art.  
 WikiCommons

- 25 La violence de la mer est d'ailleurs rendue à travers différentes nuances de vert jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, comme en témoignent les *Vagues* de Gustave Courbet réalisées à Étretat en 1869-1870 (fig. 9) ou *La Vague verte* de Claude Monet en 1866-1867 (fig. 10)<sup>51</sup>. Michel Pastoureau souligne à propos de *La Vague verte* : « En faisant ici le choix du vert, un vert sombre et saturé, le jeune Monet donne une image violente de la mer, loin de celle que lui donneront plus tard ses amis impressionnistes »<sup>52</sup>. Victor Hugo en vient alors à évoquer l'océan comme une « hydre aux écailles vertes » dans le poème « Oh je sais ! » (*Les châtiments*, 1852, v. 49) : la métonymie, œuvre du poète, témoigne de l'amalgame. Il est intéressant de noter que ces appréhensions sont proches de celles qui conditionnent la perception d'une mer pourpre en Grèce ancienne, mais, la société étant différente, ces causes similaires n'impliquent pas les mêmes représentations.

## Le gris de l'ennui

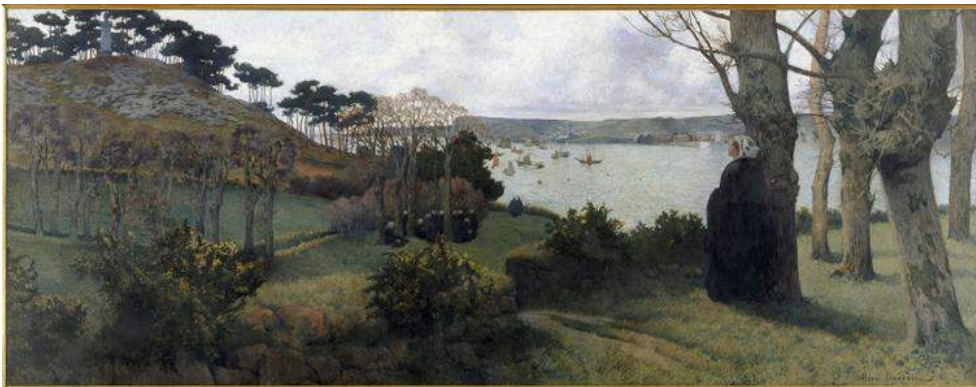
- 26 Au XIX<sup>e</sup> siècle, la mer peut aussi être vue comme grise. Comme il l'a déjà été dit à plusieurs reprises, une coloration ne s'impose jamais seule. C'est ce dont témoigne l'un des ouvrages les plus célèbres de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, paru en 1886 : *Pêcheur d'Islande* de Pierre Loti, un militaire qui a voyagé dans le monde entier<sup>53</sup>. Le roman raconte, à travers le couple qui se forme entre Yann et Gaud, à la fois la vie des pêcheurs bretons en mer et l'attente que leurs excursions suscitent chez celles et ceux qui restent à terre, dans l'angoisse permanente d'un naufrage qui aurait eu lieu. La mer est essentiellement dépeinte comme grise, ce que retranscrit une des phrases les plus connues, prononcée

par Yann le lendemain de son départ en mer pour l'« Islande » : « La mer, la mer grise »<sup>54</sup>. Le redoublement témoigne de la langueur qui saisit les marins.

- 27 Le gris est aussi la couleur des eaux que regardent ceux qui attendent le retour des pêcheurs, comme l'endure Gaud alors que Yann ne revient pas à la fin du livre :

Maintenant elle avait pris l'habitude d'aller dès le matin tout au bout des terres, sur la haute falaise de Pors-Even, passant par derrière la maison paternelle de son Yann pour n'être pas vue par la mère ni les petites sœurs. Elle s'en allait toute seule à l'extrême pointe de ce pays de Ploubazlanec qui se découpe en corne de renne sur la Manche grise, et s'asseyait là tout le jour aux pieds d'une croix isolée qui domine les lointains immenses des eaux... [...] Et Gaud, assise au pied de sa croix, restait là, au milieu de ces tranquillités, regardant toujours, jusqu'à la nuit tombée, jusqu'à ne plus rien voir<sup>55</sup>.

Fig. 11



Henri Dabadie, *Le départ des Islandais en baie de Paimpol*, autour de 1900, Nantes, Musée des Beaux-Arts.

© RMN-Grand Palais / Gérard Blot

Fig. 12



Henry Moret, *L'attente du retour des pêcheurs*, 1894, Genève, Musée du Petit-Palais.  
 WikiCommons

- 28 Alors qu'autour de Paimpol on parle aujourd'hui de la côte de granit rose (la description de ce littoral est donc tout autre aux  $xx^e$ - $xxi^e$  siècles), le gris est tout ce que perçoit Gaud. Henri Dabadie, lorsqu'il représente *Le départ des Islandais en baie de Paimpol* (fig. 11), qui s'inspire très fortement de *Pêcheur d'Islande*, choisit également un gris-blanc pour peindre la mer qui s'étend devant la Bretonne dont l'attente commence avec l'embarquement des marins. D'autres tableaux peints en Bretagne à la même époque montrent que cette perception dépasse le seul livre de Pierre Loti. Ainsi, *L'attente du retour des pêcheurs* peint par Henry Moret en 1894 (fig. 12) représente des femmes et des hommes sur une avancée de terre, à côté de la cabane du douanier<sup>56</sup>. Le peintre est de Granville et connaît bien cette situation. La mer a des reflets blancs, verts, gris et même légèrement violacés. L'agitation, cause du trouble, permet de comprendre cette teinte verte.
- 29 De la terre, c'est aussi le deuil que fait transparaître la teinte des flots, comme il en est question lors de l'enfance de Sylvestre, beau-frère de Yann, avec sa grand-mère : « Tout petit, il allait chaque jour avec elle réciter un chapelet, à genoux sur la tombe de sa mère. De ce cimetière situé sur la falaise, on voyait au loin les eaux grises de la Manche où son père avait disparu autrefois dans un naufrage »<sup>57</sup>. Dès le tout début de l'ouvrage, le lecteur est habitué à la contemplation de cet océan qui engloutit les marins. Ce passage, en écho avec la Manche grise que perçoit Gaud à la fin du livre, permet d'encadrer tout le récit pour immerger le lecteur dans un état d'esprit dominé par le gris. La mer apparaît alors presque comme un personnage<sup>58</sup> : les vivants lui font face et s'asseyent sur le rivage pour dialoguer silencieusement avec elle, puisqu'ils ne peuvent plus le faire avec leurs proches engloutis.

Fig. 13



Emile Renouf, *La Veuve de l'île de Sein*, 1880, Quimper, Musée des Beaux-Arts.  
WikiCommons

Fig. 14

Charles Cottet, *Messe basse en hiver*, vers 1902, Paris, Musée du Petit Palais.

© RMN-Grand Palais / Agence Bulloz

- 30 On retrouve ces teintes du gris au blanc dans le tableau d'Emile Renouf *La Veuve de l'île de Sein*, réalisé en 1880 (fig. 13) : une veuve et son fils se recueillent sur le tombeau du marin englouti par la mer qui figure en arrière-plan, comme pour situer la cause de leur malheur. De la même manière, la *Messe basse* de Charles Cottet (fig. 14) représente des femmes se rendant à l'église toutes de noir vêtues : il s'agit de veuves, et l'atmosphère générale est chargée de leur deuil<sup>59</sup>. Seule la mer se détache et tranche avec cette ambiance : le soleil qui ne parvient pas à percer dans le ciel est éclatant sur l'eau.
- 31 Ces différents extraits de *Pêcheur d'Islande* et ces quelques tableaux bretons de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle illustrent à quel point la perception de la mer est dépendante des émotions du spectateur qui la contemple : les tons du blanc au gris attribués à l'océan permettent de rendre l'attente des marins et la crainte de leur mort, toutes les deux entremêlées<sup>60</sup>. La mer n'est donc pas bleue, sans qu'il s'agisse de peintures abstraites ou surréalistes pour autant, pas plus que les passages cités ne constituent des divagations : la mer est réellement acceptée comme blanche ou grise dans ces contextes.
- 32 D'ailleurs, l'Atlantique n'est dit bleu qu'à deux reprises dans *Pêcheur d'Islande*, précisément au moment du mariage de Gaud et Yann, qui profitent du bonheur de s'être dit oui : « Un vrai printemps, ce dernier jour ; c'était particulier et étrange de voir tout à coup ce grand calme, et plus un seul nuage dans ce ciel habituellement tourmenté. Le vent ne soufflait de nulle part. La mer s'était faite très douce ; elle était partout du même bleu pâle, et restait tranquille »<sup>61</sup>. De même, le bleu est utilisé pour décrire les mers lointaines, lorsque Sylvestre s'enrôle pour combattre en Indochine : « Il avait pris le large, emporté très vite sur des mers inconnues, beaucoup plus bleues

que celle de l'Islande »<sup>62</sup>. La couleur de la mer dépend des sentiments projetés sur elle ou des représentations exotiques qui y sont liées.

- 33 Pour autant, le gris de l'ennui, au double sens du terme, ne suffit pas à rendre complètement la mer pour Pierre Loti<sup>63</sup>. C'est ce qu'illustre Yann sur son navire, *La Marie*, alors qu'il examine de nuit l'étendue marine : « C'était gris, d'un gris trouble qui fuyait sous le regard. La mer pendant son repos mystérieux et son sommeil, se dissimulait sous les teintes discrètes qui n'ont pas de nom »<sup>64</sup>. Les teintes pour décrire la mer « n'ont pas de nom »<sup>65</sup> parce qu'il convient de prendre en compte les effets de la luminosité autant que les couleurs de l'arc-en-ciel<sup>66</sup>. De nuit, l'absence de lumière transforme l'océan en une masse confuse, obscure. La surface de l'eau est donc caractérisée par ses reflets, comme le pense Yann un autre jour en mer :

Les eaux inertes jetaient un éclat pâle, qui fatiguait les yeux et qui donnait froid. [...] *La Marie* projetait sur l'étendue une ombre qui était très longue comme le soir, et qui paraissait verte, au milieu de ces surfaces polies reflétant les blancheurs du ciel<sup>67</sup>.

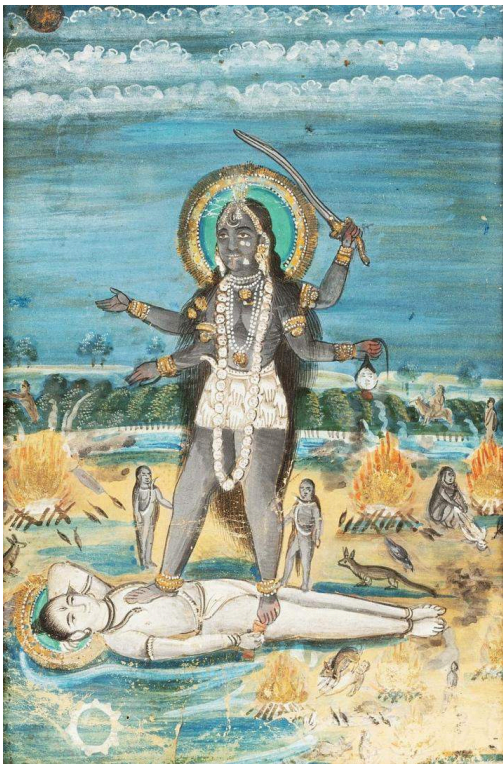
- 34 Ce gris changeant est également présent dans les différents tableaux examinés. *La Veuve de l'île de Sein*, qui a connu un grand succès, a été commentée ainsi par le député et artiste Roger Ballu : « *La Veuve* de M. Renouf est un tableau excellent. L'infortunée, vêtue de longs vêtements de deuil, se tient à genoux devant la tombe où repose l'être cher que lui a enlevé l'Océan impitoyable qui gronde derrière elle. [...] Mais ce qui est au plus haut point remarquable, c'est l'effet de cette mer lointaine reflétant les clartés blanches et étincelantes du ciel »<sup>68</sup>. Le critique souligne l'importance des reflets lumineux, qui attirent le regard, en contrepoint des habits sombres des deux personnages. Les couleurs qui se rapportent aux mers et océans ne doivent ainsi pas être réduites à des aplats colorés mais être perçues à l'aune des effets de lumière qui s'y rapportent et des sentiments de couleur qu'elles impliquent<sup>69</sup>.

## Les eaux noires en Inde

- 35 La mer peut être dite noire en Inde : pour les hindous, la couleur symbolise l'interdiction de traverser les « eaux noires » (*kālāpāni*)<sup>70</sup>. Cet interdit existe depuis la période védique (aux II<sup>e</sup> et I<sup>er</sup> millénaires avant J.-C.) et peut encore aujourd'hui susciter un traumatisme important pour les réfugiés originaires du sous-continent indien<sup>71</sup>. L'expression s'est même imposée comme un genre littéraire pour désigner les témoignages de l'exil des coolies (à la fois par rapport à la traversée et aux difficultés d'installation sur place), notamment dans la mémoire caraïbe<sup>72</sup>. Dans l'hindouisme, les textes sacrés (la Śruti et les Dharmasāstras de la Smṛti) interdisent de s'éloigner du *dharma* (l'ordre idéal et immuable sur terre), c'est-à-dire du sous-continent indien à partir du VI<sup>e</sup> siècle de notre ère<sup>73</sup>. Il est donc proscrit de « voyager sur l'océan » (*samudrāyana*)<sup>74</sup>. Un individu qui s'y risque alors qu'il appartient aux castes considérées comme les plus hautes est pensé comme souillé, et donc ostracisé : il ne peut plus partager de repas avec les membres de sa caste ni se placer dans la logique de l'hospitalité<sup>75</sup>. Il doit alors pratiquer des actes de purification (*prāyaścitta*) pour réintégrer son groupe communautaire, ceux qui s'y refusent restant excommuniés (*patita*).
- 36 Cette interdiction doit en fait être historicisée, car elle devient hautement problématique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, après la colonisation de l'Inde par les

Britanniques<sup>76</sup> : le développement des échanges conduit certains hindous des élites à vouloir suivre des études supérieures à Londres afin de pouvoir prétendre à une promotion sociale au sein de l'Empire<sup>77</sup>. Des tensions très vives naissent entre d'un côté ceux qui souhaitent participer à la modernisation du pays et de l'autre côté ceux qui ne veulent pas remettre en cause les traditions religieuses interdisant d'aller en mer<sup>78</sup>. La proscription d'un voyage outre-mer est alors appuyée sur plusieurs arguments anciens : le voyage en mer empêcherait de suivre les règles de conduite de sa caste, notamment pour la préparation et le partage de la nourriture, conduirait à être en contact physique avec des substances impures ou des étrangers (*mlecchas*) et briserait les liens familiaux et le cycle des réincarnations, du fait de l'éloignement des eaux du Gange. Ces raisons « enferment l'hindouïté dans des limites spatiales et corporelles infranchissables »<sup>79</sup> : l'interdit repose sur la conviction que les dispositifs sociaux indispensables au maintien de l'identité hindoue se trouvent seulement sur le territoire de l'Inde<sup>80</sup>.

Fig. 15



Kālī dansant sur Śiva, XIX<sup>e</sup> siècle, Rajasthan (Sotheby's).

<https://www.tumblr.com/hinducosmos/661459873602617344/the-goddess-kali-digambara-trampling-on-mahakala>

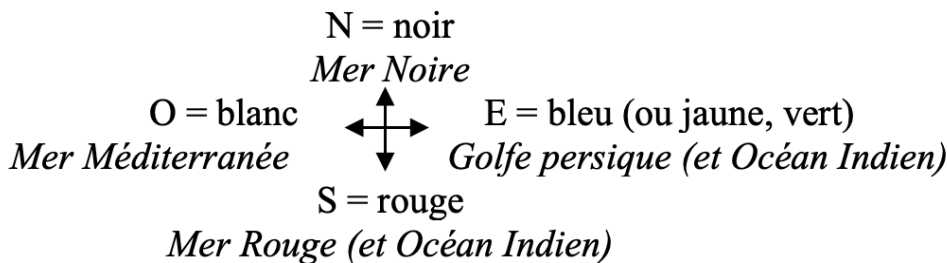
- 37 La couleur de la mer n'est pas anodine dans cette optique : le noir (*kālā*) désigne également le temps, le destin et la mort<sup>81</sup>. *Kālā/Kālī* est ainsi une des formes de Śiva, l'un des trois dieux primordiaux (avec Viśnu et Brahmā), à la fois créateur et destructeur, révélateur et dissimulateur : *Kālā/Kālī* est Śiva en tant que puissance des ténèbres et de la destruction, représentée le cou entouré d'un collier de crânes et les yeux rouges cernés de serpents<sup>82</sup>. Elle est d'ailleurs une divinité incarnant l'interdit par excellence mais aussi associée à la périphérie du monde hindou, deux thèmes-clés de *kālāpānī*<sup>83</sup>. Par exemple, dans de nombreuses images, *Kālī* est figurée en train de danser

sur le corps de Śiva (fig. 15), en lien avec le mythe décrit dans plusieurs textes sacrés (*Adbhūta Rāmāyaṇa*, *Ramayana* de Sāralā Dāsa et *Jaiminibhārata Rāmāyaṇa*)<sup>84</sup> : pour calmer sa femme prise de folie dévastatrice et prête à détruire le monde, Śiva s'allonge parmi les cadavres jusqu'à ce qu'elle danse sur lui<sup>85</sup>. Elle prend alors le nom de Dakṣiṇākālī.

- 38 La langue tirée, elle possède plusieurs bras : dans ses mains gauches, elle tient une tête coupée et le cimenterre dont elle s'est servie, tandis que ses mains droites font un signe d'apaisement. Son collier fait de crânes pend jusqu'à ses jambes et son pagne est composé de bras tranchés. Dans d'autres représentations, elle apparaît avec des boucles d'oreilles faites de corps d'enfants et de bracelets en serpents. Tout indique la destruction, du décor à la couleur noire de sa peau, qui s'oppose à la couleur blanche de Śiva.
- 39 La teinte noire attribuée à l'océan à travers le motif de *kālāpānī* est donc chargée de cette représentation négative : la coloration peut incarner dans l'imaginaire collectif la destruction et ainsi recouvrir l'idée selon laquelle la traversée de l'océan concourt à l'anéantissement de l'identité personnelle et par là à l'exclusion du groupe communautaire. La couleur de la mer joue par conséquent un rôle direct dans le système de valeurs et de normes convoyé par le *kālāpānī* : elle contribue à orienter voire contraindre le comportement des individus. Elle devient de fait le vecteur de l'interdit.

## La couleur dans les dénominations des mers : les thalassonymes

Schéma 1



Les couleurs attribuées aux mers selon les points cardinaux dans l'empire perse

- 40 Certaines mers se voient attribuer des couleurs dans leur nom même : des mers sont dites rouge, noire, blanche, jaune,... À noter qu'il n'existe pas de « mer bleue », à l'exception d'un Lac de la mer bleue au Québec, dans la région Outaouais proche de l'Ontario. Il est ainsi intéressant d'étudier les thalassonymes pour comprendre selon quels critères sont décernées les différentes couleurs<sup>86</sup>. Ces désignations peuvent reposer sur des critères visuels. Pour autant, le seul élément physique ne suffit pas. Un cas a été analysé avec précision : les Perses auraient donné dans l'Antiquité leurs noms aux mers Rouge et Noire actuelles. Rüdiger Schmitt, suivi et conforté par Anca Dan, a ainsi montré que les désignations achéménides retranscrivent les points cardinaux centrés autour de l'empire perso-mède (voir schéma 1)<sup>87</sup>.
- 41 La mer méridionale est dite Rouge. C'est la mer « Érythrée », dont l'acception a été reprise par les Grecs (*Eruthra thalatta*)<sup>88</sup> : comme il en a été question à propos de la mappemonde de Beatus de Liébana, cette association a des conséquences concrètes sur



les représentations cartographiques jusqu'au Moyen Âge. La chrétienté médiévale intègre néanmoins cet héritage ancien dans un ensemble d'autres déterminations caractérisées par le nombre quatre : les quatre saisons, les quatre éléments, les quatre humeurs du corps et les quatre évangélistes<sup>89</sup>.

- 42 Dans le système achéménide, les mers occidentale et orientale sont appelées Blanche et Bleue. Enfin, la mer septentrionale est désignée comme Noire : l'idée de mer Noire provient en effet de l'adjectif en iranien *axšaina*, signifiant « de couleur foncée »<sup>90</sup>. C'est de ce terme que provient le nom antique de Pont-Euxin, littéralement la « mer hospitalière » (*Euxeinos pontos*), qui dérive en fait, par antiphrase ou par euphémisme, de l'expression opposée « mer inhospitalière » (*Axeinos pontos*)<sup>91</sup>. Les Turcs ont conservé l'idée de mer Noire septentrionale (*Kara Deniz*) et de mer Blanche occidentale (*Ak Deniz*). Les couleurs n'ont dès lors aucun rapport avec leur teinte originelle mais permettent d'exprimer une vision voire une appropriation du monde.

## Le tourisme bleu en Occident

Fig. 16



Apollo 8 (William Wanders), Earthrise, 1968.

[WikiCommons](#)

Fig. 17

Apollo 17, *Blue Marble*, 1972.

WikiCommons

- 43 Armés de toutes ces réflexions, il est possible de revenir à l'époque contemporaine pour répondre à la question : pourquoi, au final, notre mer est-elle bleue ? D'abord, Michel Pastoureau a montré que le bleu s'est progressivement imposé comme la couleur préférée des Occidentaux à partir de l'époque moderne, au point d'être partout, des *blue jeans* aux drapeaux des pays d'Europe et du monde anglo-saxon, nombreux à présenter une partie bleue<sup>92</sup>. Le lien entre cette coloration et l'océan a également été renforcé par les progrès scientifiques et technologiques du xx<sup>e</sup> siècle. Ainsi, on parle de « planète bleue » depuis les premiers voyages spatiaux dans les années 1960 qui ont transmis des images de la Terre, couverte aux deux tiers de mers et d'océans<sup>93</sup>. Les deux plus connues sont les photographies intitulées *Earthrise* (« Lever de Terre » en français) prise par Apollo 8 en 1968 (fig. 16) et *Blue marble* (« Bille bleue ») réalisée par Apollo 17 en 1972 (fig. 17) : c'était alors la première fois que la surface de la Terre était complètement éclairée sur un tirage photo<sup>94</sup>.
- 44 La science permet de comprendre pourquoi cette teinte est visible, alors que l'eau, bien sûr, est transparente en petite quantité : lorsque les rayons du soleil percutent la surface de la mer, ce sont les longueurs d'onde du bleu qui mettent le plus de temps à être absorbées<sup>95</sup>. La couleur vue depuis l'espace est donc due à l'absorption sélective de la lumière du soleil. Pour autant, cette explication rationnelle doit là encore être perçue dans son contexte, celui d'une société dont l'explication du monde repose essentiellement sur les recherches scientifiques : l'association du bleu à la mer s'en trouve confortée d'autant.
- 45 Ce qui a également changé depuis le xx<sup>e</sup> siècle, c'est notre rapport à la mer. Cette révolution a été analysée depuis longtemps, notamment dans les travaux d'Alain

Corbin, qui n'a malheureusement pas questionné la couleur de l'eau<sup>96</sup>. Alors que le littoral a longtemps été perçu comme un espace hostile, répulsif, il est devenu un territoire attractif avec la villégiature maritime à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle puis les pratiques touristiques balnéaires et leur massification au XX<sup>e</sup> siècle<sup>97</sup>. La plage s'est ancrée dans l'imaginaire collectif comme une incarnation de la civilisation des loisirs.

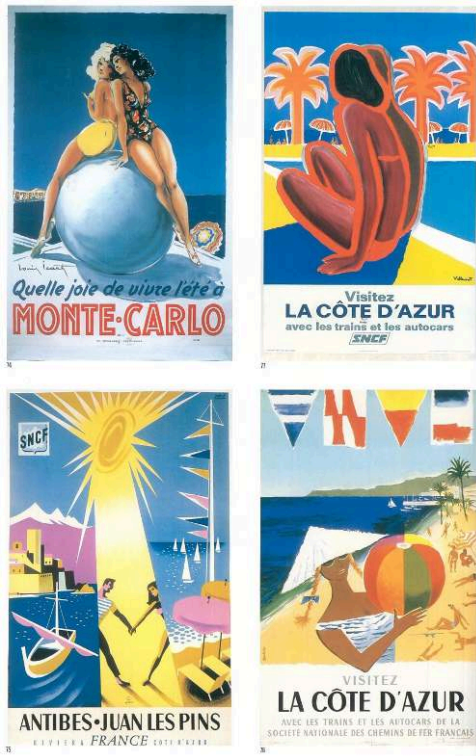
- 46 L'eau bleue est celle de la mer calme, baignée de soleil : le bleu n'est donc pas tant la couleur de l'eau que la marque d'un ciel sans nuage et par conséquent d'un temps chaud et ensoleillé. Selon la conclusion tirée de l'étude de *Pêcheur d'Islande*, la coloration attribuée à la mer n'a pas qu'une dimension visuelle mais implique des effets de lumière et des sensations : ici, le bleu renvoie à la luminosité éclatante du soleil qui va réchauffer la peau des vacanciers. Pas étonnant que ce nouveau rapport à la mer ait été accompagné de « l'invention du bronzage » étudiée par Pascal Ory<sup>98</sup>.
- 47 Un des exemples les plus documentés concerne la mise en tourisme de la Côte d'Azur. L'expression elle-même rejoint la réflexion sur les noms des mers, même s'il ne s'agit pas exactement d'un thalassonyme mais plutôt d'un choronyme (puisque c'est une côte)<sup>99</sup>. Cette dénomination a été inventée en 1887 par Stéphane Liégeard dans son livre éponyme où il décrit son voyage entre Gênes et Hyères, pour définir un littoral qui va de Cassis à Menton et s'étend ainsi sur trois départements : Bouches-du-Rhône, Var, Alpes maritimes<sup>100</sup>. Elle ne désigne donc pas une région historique ni administrative. Ce sont les élus et acteurs du tourisme qui ont récupéré le terme pour favoriser la venue de vacanciers<sup>101</sup>. La collectivité régionale a pris le nom de Provence-Côte d'Azur-Corse en 1960 (avant de devenir PACA en 1974)<sup>102</sup>.

Fig. 18



Affiches tirées de C. CHEVREL et B. CORNET, *Les vacances*, op. cit., p. 66-72.

Fig. 19



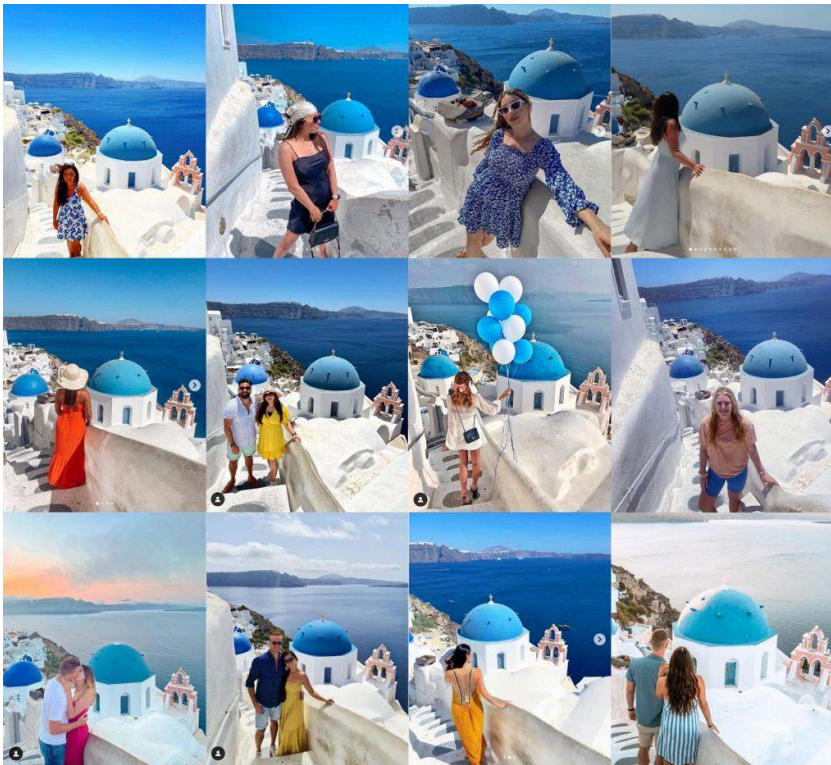
Affiches tirées de C. CHEVREL et B. CORNET, *Les vacances*, op. cit., p. 66-72.

- 48 Les acteurs de cette mise en tourisme sont nombreux : l'État, qui a créé les congés payés en 1936 et a financé des grands plans d'aménagement après la Seconde Guerre mondiale, des entreprises privées, comme les compagnies de chemin de fer avant la SNCF en 1937, ou des associations, comme les syndicats d'initiative avant le Commissariat général du tourisme mis en place en 1935<sup>103</sup>. Pour favoriser les voyages, ces différents acteurs utilisent fortement les affiches de publicité, dont l'esthétique peut être analysée puisqu'elles comportent une forte dimension symbolique<sup>104</sup>. Or, juxtaposer les affiches réalisées autour de 1900 par les chemins de fer Paris-Lyon-Méditerranée (fig. 18) et celles des années 1950-60 pour le compte de la SNCF (fig. 19) atteste une progression nette du bleu : d'un bleu pastel au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, c'est un bleu franc qui domine les images post-Seconde Guerre mondiale.
- 49 Cette affirmation accompagne le renouvellement des pratiques sur le littoral méditerranéen, de la villégiature des élites au tourisme balnéaire de masse<sup>105</sup>. Au début du siècle, les personnages mondains et en particulier les femmes sont représentées assises à contempler de loin la mer, dont elles sont séparées par une balustrade, et la plage n'apparaît même pas<sup>106</sup>. Tout le contraire soixante ans plus tard, avec des affiches qui dépeignent un bleu profond derrière une plage peuplée d'ombrelles. Le bleu n'a alors plus aucune nuance : il s'agit d'effacer les vaguelettes qui pourraient suggérer des intempéries.
- 50 Les logiques touristiques ont d'une part conduit à la « création de formes touristiques spatiales dont la spécificité est réduite » du fait des aménagements analogues quel que soit le littoral, comme le front de mer permettant la promenade littorale<sup>107</sup>. Elles ont d'autre part entraîné une homogénéisation des pratiques et des représentations, dans

le contexte de « planète disneylandisée » induite par la mondialisation : le monde est transformé en décor à travers des enclaves protégées et balisées facilement accessibles pour « dépayser » les touristes<sup>108</sup>. La plage est l'un de ces paysages de dépaysement : il faut retrouver le même sable blanc, le même palmier ou cocotier, la même eau bleue, le même soleil éclatant<sup>109</sup>. Julie Manfredini explique que les affiches ont joué un rôle à la fois dans la simplification paysagère des villes balnéaires et dans l'homogénéisation des pratiques touristiques : « À travers la publicité, par ses stéréotypes et ses symboles, certaines villes vont se définir par leur thème touristique, villes balnéaires, culturelles ou gastronomiques. Les stations littorales de la fin XIX<sup>e</sup> et du début XX<sup>e</sup> siècle semblent avoir fondé leur identité paysagère sur leur statut de “station climatique” ou “station balnéaire”, avec leurs plages, leur sable blanc et leurs paysages ensoleillés. Elles misent sur les stéréotypes classiques combinant la plage, le soleil, la mer »<sup>110</sup>.

- 51 À ce stade apparaît, comme on l'a aperçu pour les Indes britanniques, le caractère normatif relatif à la couleur de l'eau : le bleu, qu'il soit celui des mers tropicales ou des mers tempérées à la période estivale, s'est imposé comme notre horizon d'attente de la mer. Il n'est pas question d'un interdit comme pour les « eaux noires », mais d'une injonction. Cette obligation passe par une sélectivité permanente dont nous ne nous rendons plus compte et qui nous pousse à écarter comme anormales les images où la mer n'est pas bleue.
- 52 Les eaux ne sont pour autant pas seulement bleues, comme l'explique Sylvie Brunel à propos de Bora Bora : « Autour du faré miroite l'eau changeante du lagon. La qualifier simplement de “bleue” serait passer à côté des infinies variations de l'étendue marine qui, au fil des minutes et de la lumière, décline toute la palette des émeraudes, des turquoises et des outremers »<sup>111</sup>. C'est un point établi à partir de la Grèce archaïque : même si la mer est à l'époque actuelle souvent réduite à la couleur bleue, il existe une pluralité de termes pour la décrire. Il est intéressant de noter que ces différentes teintes signalent un retour au vert d'avant le XX<sup>e</sup> siècle mais sans utiliser le terme « vert », connoté.
- 53 Dans ce processus d'inversion des représentations, les photographies de touristes ou d'agence de voyage tout comme les cartes postales ont contribué à définir et encadrer le regard que l'on porte sur la mer : « The tourist gaze has been inseparably tied up with the development and popularisation of cameras and photographers. The gaze is constructed discursively and materially through images and performances of photography, and vice versa. [...] Photographs activate both 'imaginative mobility' and 'memory travel', and they frame tourists' gazes and the manipulation of their cameras »<sup>112</sup>. C'est un phénomène d'auto-entraînement : les pratiques balnéaires naissantes ont contribué à associer la couleur bleue à la mer, puis cette perception a été renforcée par les acteurs du tourisme qui à travers la publicité ont concouru à donner une valeur positive à cette coloration, ce qui au final influe sur les attentes et donc les représentations des touristes qui cherchent dès lors à photographier une belle mer bleue, confortant ainsi le stéréotype.

Fig. 20



Recension des photographies similaires d'Oia, Santorin sur Instagram, 2 juillet 2022

- 54 Ce phénomène est aujourd'hui largement visible sur le plus grand réseau social d'images du monde : Instagram. Y est largement plébiscitée la mer bleue ou turquoise, et cette inclination conditionne les pratiques et de fait les représentations. Pour poster la bonne photo, il faut d'abord partir dans un endroit au climat favorable, puis attendre qu'il fasse beau et enfin prendre plusieurs fois la même image pour régler le cadrage, la pose, etc. À tel point que des milliers de personnes prennent, pour se distinguer, les mêmes photos. Ainsi à Oia, sur l'île de Santorin, une rapide recension (fig. 20) permet de constater l'imagination des instagrammeurs et instagrammeuses. Il faut préciser que cette sélection a été réalisée le 2 juillet 2022 et que toutes ces photos avaient été postées dans les dernières 24 heures. À noter également qu'il ne s'agit que des images en accès public, désignées avec le hashtag « Oia » et faisant apparaître des gens.
- 55 Une légende est particulièrement éclairante. Elle provient du couple qui s'embrasse : « On s'est levé à 4h du matin pour faire des photos à Oia, mais ça valait le coup. Oia est LE village LE plus touristique de Santorin, et ses spots les plus prisés. Alors si vous voulez avoir de belles photos sans personne autour, il faut être prêt à se lever à l'aube. » Ce commentaire résume l'injonction autour de la « belle » mer, la mer bleue : il faut être à certains endroits, à certains moments. Et le post donne même un conseil pour reproduire la même image, faisant passer pour de l'altruisme ce qui est en fait une prescription sociale et culturelle.

## Conclusion

- 56 Les multiples de teintes de bleu, de pourpre, de vert, de blanc, d'orange, de rouge ou de noir attribuées à la mer montrent comme sa couleur dépend des sociétés qui se la représentent et des pratiques qui y sont liées. Les images qui la dépeignent apparaissent, de la même manière que les documents textuels, comme des discours qui possèdent une dimension performative : si elles expriment un imaginaire, elles influencent en retour le regard de ceux qui les consultent. Pendant longtemps, la mer n'a été connue, pour un bon nombre d'habitants de l'intérieur des terres, qu'à travers les descriptions et reproductions qui leur en étaient faites ; et même les gens de la côte la percevaient à travers des yeux influencés par ces évocations.
- 57 Décoder ces représentations implique de percevoir les multiples articulations dont elles sont l'objet. D'abord, il ne saurait y avoir une unique couleur pour figurer les mers et océans mais plutôt des combinaisons de différentes couleurs, qui permettent notamment d'insister ou non sur le mouvement des flots. Ensuite, les images sont à interpréter à l'aune de leur interrelation étroite avec leurs supports et contextes d'utilisation, qui orientent ou réorientent leur figuration. De même, elles ne sont pas des illustrations : il convient dès lors de comprendre le rapport complexe qu'elles tissent avec les textes qui évoquent les mêmes événements ou phénomènes sociaux. Enfin, les sujets représentés sont une production artistique (au sens fruits d'une *technè*) et doivent être appréhendés en tenant compte, aussi, du jeu des imagiers à leur endroit. Autant de principes chers à François Lissarrague, dont on espère ici ne pas avoir trop imparfaitement suivi le sillage.

---

## NOTES

1. Sur Monet à Venise, voir Daniel WILDENSTEIN, *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné, 4 : 1899-1926. Peintures*, Lausanne-Paris, Bibliothèque des Arts, 1985, p. 58-62 et 232-247. Il exécute ses toiles soit depuis le Grand Hôtel Britannia où il réside soit à l'est du canal Saint-Marc (p. 59).
2. Michel PASTOUREAU, *Bleu : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2010 (2000), p. 5. Il précise (p. 8) : « C'est la société qui "fait" la couleur, qui lui donne sa définition et son sens, qui construit ses codes et ses valeurs, qui organise ses pratiques et détermine ses enjeux. »
3. Voir Marie-Claire BEAULIEU (éd.), *A Cultural History of the Sea, 1 : In Antiquity*, Londres-New York-Oxford-New Delhi-Sydney, Bloomsbury Academic, 2021 ; Elizabeth LAMBOURN (éd.), *A Cultural History of the Sea, 2 : In the Medieval Age*, Londres-New York-Oxford-New Delhi-Sydney, Bloomsbury Academic, 2021 ; Steve MENTZ (éd.), *A Cultural History of the Sea, 3 : In the Early Modern Age*, Londres-New York-Oxford-New Delhi-Sydney, Bloomsbury Academic, 2021 ; Jonathan LAMB (éd.), *A Cultural History of the Sea, 4 : In the Age of Enlightenment*, Londres-New York-Oxford-New Delhi-Sydney, Bloomsbury Academic, 2021 ; Margaret COHEN (éd.), *A Cultural History of the Sea, 5 : In the Age of Empire*, Londres-New York-Oxford-New Delhi-Sydney, Bloomsbury Academic, 2021 ; Franziska TORMA (éd.), *A Cultural History of the Sea, 6 : In the Global Age*, Londres-New York-Oxford-New Delhi-

Sydney, Bloomsbury Academic, 2021 ; John MACK, *The Sea: A cultural history*, Londres, Reaktion Books, 2011.

4. M. PASTOUREAU, *Bleu*, *op. cit.*, p. 9.

5. Voir Adeline GRAND-CLÉMENT, « La mer pourpre : façons grecques de voir en couleurs. Représentations littéraires du chromatisme marin à l'époque archaïque », dans Régis COURTRAY (éd.), *Regard et représentation dans l'Antiquité*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013 (Pallas, 92), p. 143-161, qui est l'étude la plus aboutie sur ce thème. Le décompte se fonde aussi sur Alain CHRISTOL, « Les couleurs de la mer », dans Laurence VILLARD (éd.), *Couleurs et vision dans l'Antiquité classique*, Mont Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 2002, p. 29-44, dont l'approche relative à ces passages est critiquée par A. GRAND-CLÉMENT, « La mer pourpre », *art. cit.*, p. 144.

6. Bacchylide, *Épinicies*, XIII, 58. Sur la traduction de *glaukos*, voir aussi Michel PASTOUREAU, *Vert : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2013, p. 14-15.

7. Friedrich NIETZSCHE, *Morgenröthe (Aurore)*, aphorisme 426, trad. H. ALBERT citée par A. GRAND-CLÉMENT, « La mer pourpre », *art. cit.*, p. 145. Voir aussi M. PASTOUREAU, *Vert*, *op. cit.*, p. 17-19, qui détaille la même idée chez le Britannique William Gladstone et l'Autrichien Hugo Magnus.

8. A. GRAND-CLÉMENT, « La mer pourpre », *art. cit.*, p. 158. Voir Louis GERNET, « Perception et dénonciation des couleurs chez les Grecs », dans Ignace MEYERSON (éd.), *Problèmes de la couleur*, Paris, Société d'édition et de ventes des publications de l'Éducation nationale, 1957, p. 313-326 et Maria Fernanda FERRINI, « La porpora e il mare », *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 158-1, 2000, p. 47-94.

9. Homère, *Odyssée*, V, v. 129-136.

10. Homère, *Odyssée*, II, v. 418-428.

11. Sur tous ces termes et leurs significations, voir A. GRAND-CLÉMENT, « La mer pourpre », *art. cit.*, p. 149-158. Sur les représentations de la mer en Grèce ancienne, voir plus récemment Valérie TOILLON, « Representations. The Sea », dans M.-C. BEAULIEU (éd.), *A Cultural History of the Sea*, 1, *op. cit.*, p. 158-165.

12. Voir Adeline GRAND-CLÉMENT, « Dans les yeux d'Athéna *Glaukôpis* », *Archiv für Religionsgeschichte*, 12, 2010, p. 7-22, qui montre la polysémie du terme.

13. C'est encore le cas bien plus tard chez Plutarque (*Questions naturelles*, 39) : « Pourquoi l'eau apparaît-elle claire en surface, et noire en profondeur ? Est-ce parce que la profondeur est la mère du noir ? »

14. Marie-Claire BEAULIEU, *The Sea in the Greek Imagination*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2016, p. 36 : « This characteristic illustrates the disorienting changes in shape and color of the sea. » Voir toute la partie « Transcending Mortality: The Old Men of the Sea » (p. 36-42). Concernant Ulysse et Protée, voir Homère, *Odyssée*, IV, v. 333-570.

15. A. GRAND-CLÉMENT, « La mer pourpre », *art. cit.*, p. 149.

16. Comme le dit Nikolina KEI, « La *mêtis* du décor : de la palmette au poulpe », dans Vasiliki ZACHARI, Élise LEHOUX et Noémie HOSOI (dir.), *La cité des regards. Autour de François Lissarrague*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 219, « dans la céramique attique, nul besoin de dessiner la mer pour l'évoquer : la présence d'animaux aquatiques, de bateaux ou de pêcheurs désigne une mer "implicite" ». La mer n'est donc pas « absente » comme l'affirme Jean-Marie PAILLER, « Une mer vraiment dionysiaque », *Pallas*, 81, 2009, p. 196.

17. Voir la liste de toutes les colorations dans A. CHRISTOL, « Les couleurs de la mer », *art. cit.*, p. 35-37.

18. Homère, *Odyssée*, V, v. 93-95.

19. Homère, *Odyssée*, II, v. 57 ; III, v. 459 ; VII, v. 295.

20. *Hymne homérique à Dionysos*, v. 38-42 et 51-53. Jean-Paul DESCŒUDRE, « Les dauphins de Dionysos », dans *Homère chez Calvin : Figures de l'hellénisme à Genève. Mélanges Olivier Reverdin*,



Genève, Droz, 2000, p. 325-334 (souligné par M.-C. BEAULIEU, *The Sea*, *op. cit.*, p. 167) s'est opposé à cette association car il n'y a pas trace de l'attaque qu'a subie Dionysos ni de ses métamorphoses.

21. Voir Christian MAZET, « Exékias en ses demeures : l'itinéraire de la "nef du patriarche" des fouilles Bonaparte à Vulci », *Archaeologiae. Research by Foreign Missions in Italy*, 20-1/2, 2022, p. 11-34, en particulier p. 22-27.

22. C. MAZET, « Exékias en ses demeures », *art. cit.*, p. 27.

23. Le « contenu des vases à vin » devient « un véritable espace marin » (François LISSARRAGUE, « La mer vineuse », *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris, Adam Biro, 1987, p. 109). Voir un autre exemple dans N. KEI, « La mêtis du décor », *art. cit.*, p. 219-220.

24. F. LISSARRAGUE, « La mer vineuse », *art. cit.*, p. 118. Sur les épiphanies de Dionysos, voir Marcel DETIENNE, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, 1986.

25. Maria DARAKI, « ΟΙΝΟΥ ΠΟΝΤΟΣ : la mer dionysiaque », *Revue de l'Histoire des Religions*, 199-1, 1982, p. 5.

26. M. DARAKI, « ΟΙΝΟΥ ΠΟΝΤΟΣ », *art. cit.*, p. 5.

27. Saint-Augustin, *La cité de Dieu*, XXII, 24, trad. J.-Y. Bertrand.

28. M. PASTOUREAU, *Bleu*, *op. cit.*, p. 160. Selon A. GRAND-CLÉMENT, « La mer pourpre », *art. cit.*, p. 148, ce changement débute au XII<sup>e</sup> siècle. Les chercheurs s'intéressent maintenant à la fois aux documents textuels et iconographiques pour comprendre la perception médiévale de la mer : voir Emmanuelle VAGNON, « Representations. Painting, Mapping, Reinventing the Seas of the World », dans E. LAMBOURN (éd.), *A Cultural History of the Sea*, 2, *op. cit.*, p. 161-165 pour un résumé historiographique. Si elle évoque rapidement les couleurs de la mer au Moyen Âge, elle note aussi que le vert est aussi majoritaire dans la culture arabe (p. 166) : l'océan périphérique est aussi appelé la « mer verte » (*al-bahr al-akhdar*). Voir aussi p. 184-185 sur l'emploi possible du vert pour qualifier la mer dans la Chine médiévale.

29. Elle a survécu grâce à plusieurs photographies en noir-et-blanc mais également des fac-similés en couleur (Evelyn EDSON, *Mapping Time and Space: How Medieval Mapmakers Viewed Their World*, Londres, British Library, 1997, p. 139).

30. Sur cette dernière image, voir Emmanuelle VAGNON, *Cartographie et représentations de l'Orient méditerranéen en Occident (du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle à la fin du XV<sup>e</sup> siècle)*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 131-170 pour les objectifs du projet de Marino Sanudo (en particulier p. 149-157 sur la carte elle-même), ainsi que Catherine HOFMANN (dir.), *L'âge d'or des cartes marines : Quand l'Europe découvrait le monde*, Paris, Seuil-BNF, 2014, p. 205 pour un rapprochement avec la carte d'al-Idrîsî.

31. Sur les représentations graphiques de la Terre sous la forme « T dans O », ses causes et ses implications, voir Christian GRATALOUP, *L'invention des continents et des océans : histoire de la représentation du monde*, Paris, Larousse, 2020, p. 38-67. Deux catalogues d'exposition présentent une grande variété de cartes médiévales : Monique PELLETIER (dir.), *Couleurs de la Terre. Des mappemondes médiévales aux images satellitaires*, Paris, Seuil/BNF, 1998, p. 16-39 et C. HOFMANN (dir.), *L'âge d'or des cartes marines*, *op. cit.* Sur les cartes en général, voir le toujours très utile Christian JACOB, *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992 (en particulier p. 174-181 sur les mappemondes en T/O).

32. Voir l'étude des cartes marines dans E. VAGNON, *Cartographie et représentations*, *op. cit.* sur la représentation médiévale de l'espace maritime. Patrick GAUTIER DALCHÉ, « La carte marine au Moyen Âge : outil technique, objet symbolique », dans Michel BALARD (éd.), *The sea in history*, 2 : *The medieval world*, Woodbridge-Paris, Boydell Press-Océanides, 2017, p. 101-114 insiste sur le caractère symbolique des cartes marines.

33. Isidore de Séville, *Étymologies*, XIV : *De terra et partibus*, 2. John WILLIAMS, « Isidore, Orosius and the Beatus Map », *Imago Mundi*, 49, 1997, p. 7-32, souligne que cette attribution aux personnages bibliques ne se trouve pas chez Isidore de Séville (p. 13). Sur l'importance de Paul Orose et Isidore comme sources des cartes médiévales, voir David WOODWARD, « Medieval Mappaemundi », dans

John B. HARLEY et David WOODWARD (éd.), *The History of Cartography, 1 : Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, Chicago, Chicago University Press, 1987, p. 286-370. Il est intéressant de noter que, pour Isidore de Séville (*Étymologies*, XIII : *De mundo et partibus*, 14, 3), les multiples couleurs de la mer (rougeâtre, brillante, sombre) s'expliquent par le vent : la mer étant incolore, c'est lui qui animerait la surface de l'eau, créant une grande variété de nuances. Il reprend à ce sujet Servius (*Commentaire sur l'Énéide*, V, 2), auteur du IV<sup>e</sup> siècle après J.-C.

34. D. WOODWARD, « Medieval Mappaemundi », *art. cit.*, p. 326-327.
35. Voir Sarah LOWENGARD, « Colour Quality and Production Testing Colour in Eighteenth-Century France », *Journal of Design History*, 14-2, 2001, p. 95-96 et M. PASTOUREAU, *Vert*, *op. cit.*, p. 8.
36. Voir M. PASTOUREAU, *Bleu*, *op. cit.*, p. 22, qui évoque aussi le bleu-verditer.
37. Voir Jo KIRBY, « Fading and Colour Change of Prussian Blue: Occurrences and Early Reports », *National Gallery Technical Bulletin*, 14, 1993, p. 63-65.
38. Voir Charlotte DENOËL, « Le laboratoire de l'œuvre », dans Charlotte DENOËL (dir.), *Le Beatus de Saint-Sever : Commentaires*, Paris, Citadelles & Mazenod – Bnf Éditions, 2022, p. 78-87. Je remercie Charlotte Denoël pour les renseignements qu'elle m'a fournis concernant les pigments des manuscrits médiévaux.
39. M. PASTOUREAU, *Vert*, *op. cit.*, p. 7.
40. M. PASTOUREAU, *Vert*, *op. cit.*, p. 89-96 et p. 159-165.
41. C. JACOB, *L'empire des cartes*, *op. cit.*, p. 178. Sur le monde marin comme l'envers du monde terrestre, voir Jacqueline LECLERCQ-MARX, « L'idée d'un monde marin parallèle du monde terrestre. Émergence et développements », dans Chantal CONNOCHIE-BOURGNE (éd.), *Mondes marins du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 259-271.
42. Alain CORBIN, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir de rivage (1750-1840)*, Paris, Aubier, 1988, p. 17.
43. Voir E. VAGNON, « Representations », *art. cit.*, p. 168 : « The sea represents both fear and salvation, evil and purification, death and resurrection ». Voir aussi James SETH, « Representations. The Maritime Visual Arts in the Global Early Modern Period », dans S. MENTZ (éd.), *A Cultural History of the Sea*, 3, *op. cit.*, p. 181-184. A. CORBIN, *Le territoire du vide*, *op. cit.*, p. 11-20 avait déjà mis en avant le rôle du déluge dans la répulsion de la mer chez les chrétiens.
44. M. PASTOUREAU, *Bleu*, *op. cit.*, p. 10-11. Voir aussi A. GRAND-CLÉMENT, « La mer pourpre », *art. cit.*, p. 158 : « Une couleur isolée n'a pas de sens, car elle interagit avec d'autres, au sein de systèmes de représentations complexes. »
45. Voir une très riche collection dans Daniel BERGEZ (éd.), *Écrire la mer de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2020.
46. Sur ce récit, tiré de *La légende dorée* de Jacques de Vargine, voir D. BERGEZ, *Écrire la mer*, *op. cit.*, p. 94-97.
47. Sur le lien entre sirène et teinte verte, voir M. PASTOUREAU, *Vert*, *op. cit.*, p. 94.
48. Cet intérêt s'explique car il s'agit d'un « moment exceptionnel » qui permet à « l'artiste de montrer son talent » : voir Martine ACERRA, « Partir, revenir : les attestations du voyage outre-mer dans l'iconographie hollandaise aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles », dans Thérèse CHARMASSON (dir.), *Voyages et voyageurs : Source pour l'histoire des voyages*, Paris, CTHS, 2010, p. 26-27. Sur le réalisme, voir J. SETH, « Representations », *art. cit.*, p. 190-194, qui consacre une grande partie de ces pages à Hendrick Vroom.
49. M. ACERRA, « Partir, revenir », *art. cit.*, p. 30. Voir p. 29-30 sur l'enthousiasme autour de cette expédition et la propagande que constitue le tableau.
50. A. CORBIN, *Le territoire du vide*, *op. cit.*, p. 47. Il consacre une sous-partie aux marines hollandaises (p. 45-54). Voir aussi p. 19 : « La peinture de marine flamande puis hollandaise se

construit sur cette symbolique ; les vagues y figurent la fragilité de la vie et la précarité des institutions humaines. »

51. Voir encore de nombreux tableaux représentant une mer aux teintes vertes dans un contexte de tempête ou de naufrage et reproduits dans D. BERGEZ, *Écrire la mer*, op. cit. : *Jonas sortant de la baleine* et *Une tempête* de Brueghel l’Ancien vers 1595 (p. 38-39 et 110-111), *Mer déchaînée* de Pieter Mulier le Jeune au XVII<sup>e</sup> siècle (p. 20), *Mer agitée et naufragés* de Joseph Vernet en 1780 (p. 141), *Scène de naufrage* de Louis-Philippe Crépin vers 1800 (p. 242-243), *Côte avec mer houleuse* de Johann Kaspar Huber début XIX<sup>e</sup> siècle (p. 149) et *La neuvième vague* d’Ivan Aïvazovski en 1890 (p. 12-13).

52. M. PASTOUREAU, *Vert*, op. cit., p. 186.

53. Loti est ainsi le surnom qu’il a acquis à Tahiti, du nom d’une fleur tropicale, alors que son nom de naissance est Julien Viaud (Daniel LEUWERS, « Préface », dans Pierre LOTI, *Pêcheur d’Islande*, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 9).

54. Pierre LOTI, *Pêcheur d’Islande*, Paris, Maxi-Livres, 1994 (1886), p. 112.

55. P. LOTI, *Pêcheur d’Islande*, op. cit., p. 243-244.

56. Les deux tableaux sont à ce point liés au livre de Pierre Loti qu’ils servent d’image de couverture respectivement pour la collection Les Classiques de Poche et pour la collection Folio classique.

57. P. LOTI, *Pêcheur d’Islande*, op. cit., p. 20.

58. Dimitri ROBOLY, « Reflets de la mélancolie nordique dans *Pêcheur d’Islande* de Pierre Loti », dans Daniel CHARTIER et Maria WALECKA-GARBALIŃSKA (éd.), *Couleurs et lumières du Nord*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008, p. 222 : « La modernité lotienne réside dans le fait qu’il fait entrer dans l’action la mer, en lui réservant le rôle du personnage principal. »

59. Daniel YONNET et André CARIOU, *Le Finistère des peintres*, Rennes, Éditions Ouest-France, 1999 (1993), p. 80 : « Ces femmes courbées sous le vent et le poids de la souffrance, ce sont des veuves, venant à l’église chercher le réconfort de la prière. »

60. D. LEUWERS, « Préface », art. cit., p. 18 : « *Pêcheur d’Islande* est un roman de l’attente – attente de la mort inéluctable. »

61. P. LOTI, *Pêcheur d’Islande*, op. cit., p. 218. Voir aussi la description de l’Islande que fait Yann à Gaud lors de ces six jours (p. 220) : « Le soleil fait tout le tour, tout le tour, disait-il en promenant son bras étendu sur le cercle lointain des eaux bleues. »

62. P. LOTI, *Pêcheur d’Islande*, op. cit., p. 100.

63. Voir D. ROBOLY, « Reflets de la mélancolie nordique », art. cit., p. 222 : « L’usage que fait Loti des couleurs n’est pas sans renvoyer aux tableaux de Claude Monet, Édouard Manet et Alfred Sisley. Le gris domine, puisque c’est la couleur qui désigne la Bretagne et l’Islande, mais ce n’est pas un gris uniforme. C’est un “gris luisant” d’acier lorsqu’il s’agit des lignes des poissons ; c’est un “gris plombé” lorsqu’il s’agit du ciel islandais ; c’est un “gris trouble” qui fuit sous le regard des pêcheurs. » Sur la comparaison avec la peinture, voir aussi Helmut A. HATZFELD, *Literature Trough Art: A New Approach to French Literature*, New York, Oxford University Press, 1952, p. 170, qui met en parallèle l’ouverture de *Pêcheur d’Islande* et une marine de Courbet.

64. P. LOTI, *Pêcheur d’Islande*, op. cit., p. 145.

65. Cette expression signale la difficulté de la langue à dire ce qui est perçu, comme l’évoque D. BERGEZ, *Écrire la mer*, op. cit., p. 353 à propos de *Pêcheur d’Islande* : « Les éléments se mélangent en d’audacieuses liaisons [...], mettant la langue au défi de désigner les visions extraordinaires et terrifiantes qui surgissent, tels les “grands lambeaux verdâtres, qui étaient de l’eau retombante”. »

66. Voir les sonorités, selon une remarque de Louis BARTHOU, *Pêcheur d’Islande de Pierre Loti*, Paris, Mellottée, 1929, p. 87 : « Il y a dans Pierre Loti peu de pages plus saisissantes que cette tempête, dont elles sont comme la symphonie imitative. [...] Il a un sens aigu des nuances et des

harmonies, des sons qui se disciplinent ou des bruits qui s'exaspèrent. Cette tempête on la voit et on l'entend. Elle est un tableau et elle est un orchestre. »

67. P. LOTI, *Pêcheur d'Islande*, *op. cit.*, p. 58-59.

68. Roger BALLU, *La peinture au Salon de 1880 : les peintres émus, les peintres habiles*, Paris, A. Quantin, 1880, p. 55.

69. L'expression « sentiment de la couleur » est utilisée par M. PASTOUREAU, *Vert*, *op. cit.*, p. 14 à propos de l'Antiquité grecque : ainsi le terme *glaukos* « traduit davantage une idée de pâleur ou de faible concentration de la couleur qu'une coloration véritablement définie » (p. 15). Voir aussi l'opposition entre couleur mate et couleur brillante dans la culture japonaise ou la distinction entre couleurs sèches et humides en Afrique noire, qui ne recourent pas nos catégories de bleu, rouge, vert,... : M. PASTOUREAU, *Bleu*, *op. cit.*, p. 153-155, lequel pointe notamment les « phénomènes d'associations perceptives concernant les différents sens » (p. 154).

70. Une image plus nuancée de la mer pour les hindous est développée dans E. LAMBOURN (éd.), *A Cultural History of the Sea*, 2, *op. cit.*, p. 9-17, quoique essentiellement à partir de l'Indonésie.

71. Voir Catherine CLÉMENTIN-OJHA, « Sin and expiation among modern Hindus: obeying one's duty or following freely accepted rules? », dans Phyllis GRANOFF et Koichi SHINOHARA (éd.), *Sins and Sinners. Perspectives from Asia Religions*, Leyde, Brill, 2012, p. 372-378 et Marie-Caroline SAGLIO-YATZIMIRSKY, « *Kalapani* : le trauma de la traversée dans la migration des demandeurs d'asile tamouls du Sri Lanka », *Migrations Société*, 161, 2015-5, p. 75-88 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-migrations-societe-2015-5-page-75.htm>) concernant deux demandeurs d'asile tamouls du Sri Lanka dans le service de psycho-traumatologie à l'hôpital Avicenne de Bobigny. Pour la chercheuse et psychologue, la traversée est cruciale dans leur souffrance, car elle a causé la destruction de l'identité des personnes accueillies en consultation.

72. Voir par exemple Véronique BRAGARD, « L'empreinte des *kala pani* dans la littérature caribéenne et mauricienne : une comparaison transcoloniale » *L'Esprit Créateur*, 50-2, 2010, p. 86-94. Dans *La panse du chacal*, Raphaël Confiant parle ainsi de la « traversée de la mer des ténèbres ». Voir aussi Brinda J. MEHTA, *Diasporic dis(locations): Indo-Caribbean women writers negotiate the « Kala Pani »*, Kingston, University of the West Indies Press, 2004, sur l'utilité, pour les femmes originaires d'Inde, de rompre avec les codes hindous en allant aux Caraïbes.

73. Le *dharma* a d'abord été restreint à la partie nord de l'Inde peuplée de tribus indo-aryennes (*l'āryāvarta*) : les monts Vindhya en ont longtemps été la limite sud. Voir par exemple Patrick OLIVELLE (éd.), *The Law Code of Manu*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 24-25 à partir des lois de Manu. Son extension coïncide à l'idéologie brahmanique.

74. Voir Arthur L. BASHAM, « Notes on Seafaring in Ancient India », dans Arthur L. BASHAM, *Studies in Indian History and Culture*, Calcutta, Sambodhi, 1964, p. 162-166 et plus récemment Susmita ARP, *Kalapani: Zum Streit über die Zulässigkeit von Seereisen im kolonialzeitlichen Indien*, Stuttgart, Steiner Verlag, 2000, p. 91-135.

75. L'interdit ne s'applique donc pas à tout le monde. Des hindous peuvent par exemple traverser la mer pour pratiquer le commerce : Claude MARKOVITS, « Indian Merchant Networks Outside India in the Nineteenth and Twentieth Centuries: A Preliminary Survey », *Modern Asian Studies*, 33-4, 1999, p. 883-911, qui souligne l'accroissement de ces déplacements à partir des années 1880 (p. 893), explique que la légende selon laquelle l'interdit s'appliquerait aux marchands a été forgée par les Portugais (p. 889-890).

76. Voir Catherine CLÉMENTIN-OJHA, « *Kālāpānī* ou les limites à ne pas franchir. Le voyage en Angleterre du maharaja de Jaipur (1902) », dans Mathieu CLAVEYROLAS et Rémy DELAGE (éd.), *Territoires du religieux dans les mondes indiens. Parcourir, mettre en scène, franchir*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2016 (*Puruṣārtha*, 34), p. 251-252 et Catherine CLÉMENTIN-OJHA, « Travel Regulations », dans Knut A. JACOBSEN, Helene BASU, Angelika MALINAR et

Vasudha NARAYANAN (éd.), *Brill's Encyclopedia of Hinduism*, 3 : *Society, Religious Specialists, Religious Traditions, Philosophy*, Leyde, Brill, 2011, p. 203-207 : il s'agit essentiellement des années 1880-1920.

77. Voir en particulier Shompa LAHIRI, *Indians in Britain. Anglo-Indian Encounters, Race and Identity 1880-1930*, Londres-Portland, Frank Cass, 2000, p. 19-47, qui évoque notamment les controverses concernant le voyage outremer.

78. Parmi lesquels Motilal Nehru, le père de Jawaharlal Nehru, qui est avocat et va à Londres à plusieurs reprises. Il qualifie les pénitences d'idiotie (*tomfoolery*) et refuse de s'y soumettre : voir Bal Ram NANDA, *The Nehrus. Motilal and Jawaharlal*, Delhi, Oxford University Press, 1984 (1962), p. 39-40. Sur ces débats, voir plus généralement S. ARP, *Kalapani*, *op. cit.*

79. C. CLÉMENTIN-OJHA, « *Kālāpānī* », *art. cit.*, p. 252.

80. Voir les justifications des prêtres brahmanes émigrés dans Pierre-Yves TROUILLET, « Que reste-t-il de *kālāpānī* ? Prêtres brahmanes migrants et nouvelles frontières de l'hindouisme », dans Mathieu CLAVEYROLAS et Pierre-Yves TROUILLET (éd.), *Les Hindous, les Autres et l'Autre : Frontières et Relations*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2021 (*Puruṣārtha*, 38), p. 333-361. Marina CARTER, *Across the Kalapani, the Bihari Presence in Mauritius*, 2000 détaille les raisons, le déroulement et les conséquences culturelles de l'exil des Biharis à l'île Maurice.

81. Sur *kālā* en tant que temps, voir Randy KLOETZLI et Alf HILTEBEITEL, « *Kālā* », dans Sushil MITTAL et Gene THURSBY (éd.), *The Hindu World*, New York-Londres, Routledge, 2004, p. 553-586.

82. Henri-Charles PUECH (dir.), *Histoire des religions*, I\*\*, Paris, Gallimard, 1970, p. 1021.

83. David R. KINSLEY, « *Kālī* », dans Rachel F. MCDERMOTT et Jeffrey J. KRIPAL (éd.), *Encountering Kālī: in the Margins, at the Center, in the West*, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 23-38 [repris de David R. KINSLEY, *Hindu Goddesses: Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1986, p. 116-131], p. 30 : « The figure of Kālī conveys death, destruction, fear, terror, the all-consuming aspect of reality. As such she is also a "forbidden thing," or the forbidden par excellence. ». Voir aussi p. 25 : « Kālī's association with the periphery of Hindu society [...] is also seen in an architectural work of the sixth to eighth centuries, the *Māna-sāra-śilpa-śāstra*. ». L'article fait la liste de ses représentations depuis 600 après Jésus-Christ.

84. Toute cette description est tirée des éléments détaillés dans D. R. KINSLEY, « *Kālī* », *art. cit.* (voir n. 39, p. 38 sur les sources de ce mythe). Patricia DOLD, « *Kālī* the Terrific and Her Tests. The Śākta Devotionalism of the *Mahābhāgavata Purāna* », dans Rachel F. MCDERMOTT et Jeffrey J. KRIPAL (éd.), *Encountering Kālī: in the Margins, at the Center, in the West*, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 39-59 (en particulier p. 41-43) prône une vision plus nuancée de Kālī, fondée sur les représentations plus tardives de la déesse.

85. Usha MENON et Richard A. SHWEDER, « Dominating Kālī. Hindu Family Values and Tantric Power », dans Rachel F. MCDERMOTT et Jeffrey J. KRIPAL (éd.), *Encountering Kālī: in the Margins, at the Center, in the West*, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 80-99 ont souligné les deux visions opposées qui existent quant à la posture de Śiva, et donc les deux significations possibles de la scène. Ils insistent sur la façon dont, depuis le XV<sup>e</sup> siècle, l'histoire est orientée pour persuader les auditeurs de l'« importance of a self-restraint in maintaining social relations », ce qui est le fondement de l'interdit de voyager en mer.

86. Sur le rapport des toponymes à la carte en général, voir C. JACOB, *L'empire des cartes*, *op. cit.*, p. 262-310, en particulier p. 267 : le toponyme « se construit sur une culture et des valeurs partagées autant que sur les particularités mêmes des accidents topographiques à nommer ».

87. Rüdiger SCHMITT, « Namenkundlicher Streifzug ums Schwarze Meer », dans Hermann M. ÖLBERG, Gernot SCHMIDT et Heinz BOTHIEN (éd.), *Sprachwissenschaftliche Forschungen. Festschrift für Johann Knobloch*, Innsbruck, Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1985, p. 411 (pour le schéma). Cet article en allemand a été repris et traduit en anglais, mais sans le schéma : voir Rüdiger SCHMITT, « Considerations on the Name of the Black Sea », dans Wolfgang LESCHHORN,

Auguste V. B. MIRON et Andrei MIRON (éd.), *Hellas und der griechische Osten. Studien zur Geschichte und Numismatik der griechischen Welt*, Sarrebruck, Saarbrücker Druckerei und Verlag, 1996, p. 219-224, en particulier p. 221-222. Voir aussi Anca DAN, « Du Pont à la Mer Majeure : notes de philologie et d'histoire », *Peuce*, n.s 6, 2008, p. 165-188.

**88.** Voir par exemple Hérodote, IV, 37 et Xénophon, *Cyropédie*, VIII, 6, 21 (= VIII, 8, 1). L'idée d'une coloration temporaire comme cause de ce nom a été remise en question : voir R. SCHMITT, « Namenkundlicher Streifzug », *art. cit.*, p. 409.

**89.** Sur cette répartition quadripartite, voir D. WOODWARD, « Medieval Mappaemundi », *art. cit.*, p. 335-336.

**90.** Pour une explication visuelle de cette désignation, voir A. DAN, « Du Pont à la Mer Majeure », *art. cit.*, p. 180-181, n. 83 (qui critique cette seule causalité).

**91.** Voir le résumé d'A. DAN, « Du Pont à la Mer Majeure », *art. cit.*, p. 176-183, qui rappelle notamment l'abondante bibliographie en ce sens (Vasmer, Boisacq, Frejman, de Saussure, Hirt, Mordtmann, Allen, Nowotny, Knobloch, Schmitt). Elle reprend également les débats concernant le terme *pontos* : A. DAN, « Du Pont à la Mer Majeure », *art. cit.*, p. 166-175.

**92.** M. PASTOUREAU, *Bleu*, *op. cit.*, p. 107-155. Dans le poème d'Éluard cité en introduction, le bleu et l'orange sont employés comme symboles de beauté, de félicité et de complétude, en lien avec la forme sphérique.

**93.** Annie MOLLARD-DESFOUR, *Le dictionnaire des mots et expressions de couleur XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2004 (1998), p. 54.

**94.** Sur les implications et les répercussions de ces deux photographies, voir F. TORMA (éd.), *A Cultural History of the Sea*, 6, *op. cit.*, p. 8-10.

**95.** Charles L. BRAUN et Sergei N. SMIRNOV, « Why is water blue? », *Journal of Chemical Education*, 70-8, 1993, p. 612. Le bleu est donc rapidement la seule couleur perceptible en profondeur, alors que la plongée sous-marine connaît des avancées significatives au XIX<sup>e</sup> siècle : voir Natasha ADAMOWSKY, « Knowledges. Submarine Discoveries: Wonderful Facts and Monstrous Encounters », dans M. COHEN (éd.), *A Cultural History of the Sea*, 5, *op. cit.*, p. 44-54. Cette coloration s'est imposée dans notre imaginaire collectif à travers le cinéma, à l'image du film *Le monde du silence* de Cousteau (1956) : voir Jon CRYLEN, « Representations. On Undersea Filmmaking », dans F. TORMA (éd.), *A Cultural History of the Sea*, 6, *op. cit.*, p. 161-179.

**96.** A. CORBIN, *Le territoire du vide*, *op. cit.*, en particulier p. 283-317 sur « l'invention de la plage ». On peut ainsi noter que toutes les images sont en noir et blanc. Voir seulement l'« aquatique vert » de la mer chez Henry Needler et les eaux vertes de William Diaper au début du XVIII<sup>e</sup> siècle (p. 160-161) ou la description de la mer par le peintre Valenciennes à la fin du même siècle (p. 181), ainsi que « le vert uni de la mer » chez Balzac (p. 372, n. 94).

**97.** André RAUCH, *Vacances en France de 1830 à nos jours*, Paris, Hachette Littérature, 2001 (1996) traite de la massification progressive du tourisme au XX<sup>e</sup> siècle et reprend ainsi approximativement où s'achève le livre de Corbin.

**98.** Pascal ORY, *L'invention du bronzage. Essai d'une histoire culturelle*, Paris, Éditions Complexe, 2008, en particulier p. 96-98, 104-108 et 114-122.

**99.** Ce n'est pas le seul choronyme littoral, à l'image de la côte d'Émeraude en Bretagne (à partir de 1894) ou de la côte d'Argent en Aquitaine (1905), qui sont autant de « noms de marque » : voir Catherine BERTHO-LAVENIR et Guy LATRY, « Côte d'Argent, Côte d'Émeraude, les zones balnéaires entre nom de marque et identité littéraire », *Le Temps des médias*, 8-1, 2007, p. 105-117. Il est intéressant de noter que ces différentes appellations transposent les couleurs attribuées à la mer sur la côte.

**100.** Stéphen LIÉGEARD, *La Côte d'Azur*, Paris, Quantin, 1887.

**101.** Claire Béhar, directrice générale du Comité Régional de Tourisme Côte d'Azur France (qui a déposé la marque « Côte d'Azur France » depuis 2016), affirme ainsi (Emma ARNAU, « La côte

d'Azur : ça commence et ça s'arrête où ? », *France 3 région Provence-Alpes-Côte-d'Azur*, 8 mai 2022, en ligne) : « C'est une approche marketing, touristique, pas un territoire, ni une zone administrative. »

**102.** Les noms des départements sont d'ailleurs pensés ou infléchis en lien avec le tourisme : les Basses Alpes sont devenues les Alpes-de-Haute-Provence en 1970. Voir aussi la Charente-Maritime (Charente-Inférieure, 1941), la Seine-Maritime (Seine-Inférieure, 1955), la Loire-Atlantique (Loire-Inférieure, 1957), les Pyrénées-Atlantiques (Basses-Pyrénées, 1969), les Côtes d'Armor (Côtes du Nord, 1990) : ces stratégies ont été analysées en détail dans Marie-Ange GRÉGORY, « Changer de nom pour changer d'image. Le cas des modifications de dénomination de département », *Mots. Les langages du politique*, 97, 2011, p. 15-29.

**103.** Les syndicats d'initiative des différentes communes ont été remplacés par les offices du tourisme au début des années 1970 : voir Julie MANFREDINI, *Les syndicats d'initiative. Naissance de l'identité touristique de la France*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2017, p. 16 et 113-117. Sur l'échec de l'Office national du tourisme (ONT), remplacé par le CGT en 1935, voir Bertrand LARIQUE, « Les débuts et les déboires de l'organisation officielle du tourisme en France : l'expérience malheureuse de l'Office national du tourisme (1910-1935) », *Entreprises et Histoire*, 47-2, 2007, p. 85-89. A. RAUCH, *Vacances en France*, *op. cit.* a étudié les comités d'entreprise, les clubs de vacances (club Med) et les guides touristiques.

**104.** Julie MANFREDINI, « Repenser la ville : la construction des identités urbaines à travers la publicité touristique », *Confins*, 36, 2018, en ligne (<https://journals.openedition.org/confins/14502>), § 6. Voir aussi J. MANFREDINI, *Les syndicats d'initiative*, *op. cit.*, p. 131-134, qui insiste sur le rôle des syndicats d'initiative pour construire « un imaginaire riche en stéréotypes » grâce aux affiches (p. 134).

**105.** Sur la villégiature, voir l'analyse détaillée de Sylvain VENAYRE, *Panorama du voyage (1780-1920)*. *Mots, figures, pratiques*, Paris, Belles Lettres, 2012, p. 327-354.

**106.** Claudine CHEVREL et Béatrice CORNET, *Les vacances, un siècle d'images, des milliers de rêves. 1860-1960*, Paris, Paris Bibliothèques, 2006, p. 67 : « Si la tente rayée symbolise les plages du Nord et de l'Atlantique, la balustrade de pierre joue le même rôle pour celles du Sud. » Sur les femmes sur les affiches des stations balnéaires, voir Christophe PECOUT, Anaïs BOHUON et Ludovic BIROT, « La représentation de la femme sur les affiches touristiques balnéaires », *Teoros*, 29-2, 2010, p. 112-118 (en ligne : <https://journals.openedition.org/teoros/936>), qui montrent comment la figure de la femme, fantasmée, évolue au cours des décennies de la mondaine à la baigneuse voire à la femme érotisée.

**107.** Philippe DUHAMEL et Rémy KNAFOU, « Tourisme et littoral : intérêts et limites d'une mise en relation », *Annales de géographie*, 629, 2003, p. 47. Voir p. 58-61 sur les aménagements.

**108.** Voir Sylvie BRUNEL, *La planète disneylandisée. Chroniques d'un tour du monde*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 2006.

**109.** Ainsi par exemple à Bora Bora (S. BRUNEL, *La planète disneylandisée*, *op. cit.*, p. 150) : « Heureusement, le lagon scintille d'une eau merveilleusement limpide, le soleil brille, et sous le ciel si bleu, si calme, les cocotiers bercent leurs palmes. »

**110.** J. MANFREDINI, « Repenser la ville », *art. cit.*, § 15.

**111.** S. BRUNEL, *La planète disneylandisée*, *op. cit.*, 2006, p. 152.

**112.** John URRY et Jonas LARSEN, *The Tourist Gaze 3.0*, Los Angeles-Londres-New Delhi-Singapour-Washington, Sage, 2011, p. 155 : voir toute la démonstration p. 176-180.

---

## RÉSUMÉS

De quelle la couleur de la mer ? Bleue, c'est une évidence. Pourtant, en Grèce ancienne, la mer est pourpre comme le vin. Dans les manuscrits médiévaux et la peinture européenne au contraire, les vagues apparaissent régulièrement en différentes teintes de vert. La coloration de la mer est donc l'expression des représentations d'une société et varie autant que les conceptions qui y sont liées. La documentation textuelle et iconographique de plusieurs communautés du passé montre que la couleur attribuée aux flots intègre en fait tout un ensemble de caractéristiques très variées : luminosité, texture, émotions, dénomination, valeurs et normes sociales. Autant de facettes qui permettent d'interroger en retour le rapport à la mer des Occidentaux : la mer « d'azur » est l'horizon d'attente des touristes et influence notre imaginaire au point de transformer nos espaces littoraux et nos activités qui y sont pratiquées.

What is the color of the sea? Blue, of course. Yet, in ancient Greece, the sea is purple like wine. In medieval manuscripts and European paintings, on the contrary, the waves regularly appear in different shades of green. The coloring of the sea is thus an expression of the representations of a society and varies as much as the conceptions that are linked to it. The textual and iconographic documentation of several societies of the past shows that the color attributed to the waves integrates in fact a whole set of varied characteristics: luminosity, texture, emotions, designation, social values and standards. All these features make it possible to reconsider the relationship of the Western World to the sea: the blue sea is the horizon of tourists' expectation and influences our imagination in such a way as to transform our seaside territories and our activities that are practiced there.

## INDEX

**Mots-clés** : couleur, océan, pastoureau, représentation, manuscrit, peinture, grèce antique, moyen-âge, kalapani, thalassonyme, instagram

**Keywords** : color, ocean, pastoureau, representation, manuscript, painting, ancient greece, middle ages, kalapani, sea named after colors, instagram

## AUTEUR

### NICOLAS SIRON

Nicolas Siron est docteur en histoire de la Grèce ancienne et professeur au collège Christine de Pisan d'Aulnay-sous-Bois. Membre associé au laboratoire ANHIMA, ses recherches portent sur l'histoire culturelle de l'Athènes classique. Il a publié sa thèse *Témoigner et convaincre. Le dispositif de vérité dans les discours judiciaires de l'Athènes classique* (2019, prix Zographos 2020) et plusieurs articles d'iconographie.