

STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 30/2023



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

A cura di

Julia Castiglione, Margherita Quaglino, Simona Rinaldi, Anna Sconza

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

Il lessico del colore tra Italia e Francia in età moderna

GIORGIO BONSAANTI Premessa	p. 1
JULIA CASTIGLIONE, MARGHERITA QUAGLINO, SIMONA RINALDI, ANNA SCONZA Introduzione	p. 6
ELENA ARTALE Per una lingua delle ricette, tra medicina e arte (secoli XIII-XV)	p. 12
SIMONA RINALDI I nomi dei colori. Identificazione ed etimologia nella letteratura artistica tra XIV e XVII secolo	p. 28
MARCO BIFFI, NICOLETTA MARASCHIO Dipingere con le parole. Un sondaggio sulle espressioni di colore nella banca dati <i>Le parole dell'arte</i>	p. 55
ELISA ALTISSIMI Il <i>Trattato de' colori de gl'occhi</i> di Giovan Battista Gelli: edizione, aspetti linguistici e termini di colore	p. 81
SANDRO BARONI Gherardo Cibo (1512-1600) trattatista di tecniche per le arti. Stato della ricerca e avanzamenti	p. 96
BRUNO HAAS Sur les couleurs <i>principales</i> à la fin du Moyen Âge. <i>Pala Strozzi</i> et <i>Armadio</i> de Fra Angelico	p. 117
HELENE GLANVILLE «Un pinceau doré et bien amanché»: some observations on the painting technique of Nicolas Poussin (1594-1665)	p. 136
PAOLO BENSI «Effetti maravigliosi [...] segreti bellissimi»: frammenti di vetro nei dipinti dal Medioevo al XIX secolo	p. 158
NADIA PODZEMSKAIA Postilla sulle edizioni e traduzioni delle fonti storico-artistiche nell'Ottocento e nel primo Novecento	p. 173

**SUR LES COULEURS PRINCIPALES A LA FIN DU MOYEN ÂGE.
PALA STROZZI ET ARMADIO DE FRA ANGELICO**

Introduction

Dans le cadre d'une étude sur l'histoire du lexique des couleurs, il est nécessaire entre autres d'aborder des questions de sémantique¹. Pour savoir par exemple ce que veut dire le mot français *pagonace* (en italien *pagonazzo* ou *paonazzo*) qui semble bien désigner une certaine couleur, il ne suffit pas d'identifier une nuance de couleur parmi d'autres sur un nuancier. Nos nuanciers sont faits d'échantillons homogènes de couleurs fabriqués et mis en ordre selon quelque système moderne, par exemple celui du physicien Wilhelm Ostwald qui au début du XX^e siècle jouissait d'un certain prestige parmi les peintres². L'usage des échantillons homogènes pour servir d'exemple à qui est en train de choisir un pigment pour teindre ses murs semble en effet s'imposer. Comment savoir quelle nuance de rouge nous sommes en train de choisir pour nos murs, si on ne peut pas nous en proposer un échantillon bien homogène? Nous avons l'impression de rencontrer la couleur à l'état pur lorsqu'elle ne comporte plus aucune variation. Nous avons pris l'habitude de croire que le phénomène de la couleur peut être isolé des autres dimensions de l'expérience visuelle, par exemple des formes, de leur spatialité intrinsèque, de leur luminosité etc. Toutes ces habitudes ont leur raison d'être; mais aucune n'est strictement nécessaire ou éternelle. A l'époque que nous allons étudier ici, le terme *couleur* (*color*, *colore* etc.) ne désigne jamais un échantillon homogène, et le terme *pagonace* (*pagonazzo*, *paonazzo*) ne saurait être expliqué en pointant un groupe de nuances sur un nuancier moderne. Pour comprendre correctement l'usage du vocabulaire des couleurs, il importe de reconstruire les catégories qui auront structuré l'expérience des couleurs à l'époque et dans la culture étudiées. Il faut savoir à quel type de référent ces termes peuvent bien renvoyer.

Or, il semble a priori difficile d'accéder à la connaissance de ce référent très particulier qu'est la couleur, et ceci pour la simple raison que la couleur est censée être une donnée qualitative simple, un *quale* comme on dit en philosophie, soit quelque chose qui n'a d'autre définition que l'impression subjective immédiate et qui de ce fait résiste à toute tentative de saisie ou d'analyse conceptuelle³. Dans ce qui suit, nous allons aborder un groupe de phénomènes assez bien circonscrits qui montrent à quel point les questions de sémantique historique sont parfaitement cernables. Tous ces phénomènes sont tirés de la peinture tardomédiévale. En effet, la peinture semble se prêter plus qu'aucun autre domaine de l'industrie humaine à l'étude de l'histoire de la perception chromatique: d'une part, aucune autre pratique humaine n'a laissé des documents mieux conservés du travail avec la couleur; d'autre part, il n'y a guère de pratique humaine plus sophistiquée et qui, par son degré d'élaboration, puisse fournir des informations plus structurées et plus détaillées sur ce domaine.

C'est surtout l'histoire de l'art germanophone qui s'est penchée d'une façon systématique sur les problèmes de la couleur et du *coloris* dans leur dimension historique⁴. Il y

¹ Pour une introduction à la bibliographie et aux problèmes méthodologiques de la recherche spécifiquement sur le vocabulaire des couleurs, voir JONES 2013, pp. 2-26.

² Voir par exemple OSTWALD 1917 et 1904. Wilhelm Ostwald était physicien, mais aussi historien de la physique; il pratiquait lui-même la peinture et communiquait avec des peintres de son temps.

³ L'argument a été rendu populaire par Sydney Shoemaker. Voir mon article HAAS 2017.

⁴ Mentionnons d'abord Wolfgang Schöne avec son ouvrage fondamental *Über das Licht in der Malerei* (SCHÖNE 1954), puis, Ernst Strauss, élève de Wölfflin, et ses *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto* (STRAUSS 1972), tous deux plus ou moins ignorés en France. Renvoyons en plus aux travaux de Kurt Badt, à son élève Rudolf Kuhn, et aux travaux de Lorenz Dittmann et de son école.

a bien une tradition internationale de recherche sur les pigments et les recettes, sur les textes et sur leur rapport aux peintures. Mais en-dehors de la tradition germanophone, il n'y a guère eu de recherches systématiques sur l'histoire des effets picturaux de la couleur, ni sur les procédés selon lesquelles les peintres les auront obtenus à différentes époques, ni sur les façons dont ils auront été perçus par leur public⁵. Il est vrai que la tâche semble difficile, tant semble-t-elle concerner la face 'subjective' de l'expérience esthétique. Or, il faut ignorer plus d'un siècle de recherches en phénoménologie et en psychologie de la perception pour croire que l'expérience 'subjective' échappe à l'investigation scientifique⁶.

Si on veut avancer dans la connaissance de la sémantique historique du vocabulaire des couleurs, il est essentiel de prendre quelque distance par rapport aux préjugés modernes et contemporains sur la nature des couleurs et de leur perception tels qu'ils sont véhiculés, par exemple, dans l'ouvrage classique de Martin Kemp sur les sciences de l'art⁷. Kemp introduit d'abord ses lecteurs dans une terminologie jugée par lui comme *objective* et scientifiquement établie sans questionner ses conditions d'émergence historiques. Pour lui, toute *couleur* comporte trois dimensions qualitatives, la *teinte*, le *ton* et la *valeur*, c'est-à-dire le *chroma* proprement dit (rouge, vert, bleu...), la *saturation* (ou l'*intensité*) de la couleur et le *degré de clarté* (*clair-obscur*). On obtient les différents degrés de saturation en mélangeant une couleur donnée pure avec une plus ou moins grande quantité du gris de même valeur. Moins on ajoute de gris et plus une couleur sera pure et saturée. Le mélange des couleurs ne régit pas seulement leur degré de saturation. Depuis le XVII^e siècle les théoriciens distinguent entre trois couleurs *principales*, *pures* ou *primaires* (selon les terminologies), à savoir le rouge, le bleu, le jaune, et trois couleurs *secondaires* issues du mélange de ces premières, le vert, l'orangé et le violet. On y ajoute encore des couleurs tertiaires, mélanges entre une couleur *secondaire* et la couleur primaire qui n'entre pas dans sa composition (*sa complémentaire*). Les couleurs *tertiaires* sont toujours moins saturées que les couleurs primaires ou secondaires. Kemp considère tous ces concepts comme décrivant des données 'objectives' et 'physiques' que les artistes auraient 'découvertes' avec le temps, avançant dans la connaissance de la nature parfois de concert avec les scientifiques. Qu'il y ait eu quelque participation des artistes à des développements scientifiques, voilà qui ne saurait être mis en doute. Toujours est-il que l'examen plus détaillé de ces apports montre en général qu'ils sont moins grands et moins massifs que l'historien de l'art aimerait le faire croire. Ainsi les constructions des perspectivistes médiévaux sont d'une complexité géométrique largement supérieure aux inventions d'un Alberti, postérieures d'un siècle et demi, et les méthodes de Vignola transcrites, éditées et commentées par le mathématicien Egnazio Danti restent bien en-deçà de la version fournie par le mathématicien Guidobaldo del Monte par exemple⁸.

Si l'apport des peintres à la connaissance scientifique de la nature est donc moins important que nous avons tendance à supposer, nous sous-estimons leur participation au façonnage de la «Lebenswelt» comme on dit depuis Husserl, c'est-à-dire de notre façon

⁵ Le travail de John Gage (GAGE 1993) constitue une précieuse compilation d'informations sur les sources (à utiliser avec précaution à cause des nombreuses erreurs de détail), mais se trouve singulièrement déficiente quant aux questions de «pratique» picturale proprement dite. Voir aussi HALL 1992, pratiquement sans référence à la tradition germanophone, et HALL 2019 qui représente le même état de choses. Les travaux de Michael Baxandall montrent une orientation différente dans la mesure où ils incluent des facteurs socio-économiques auparavant peu pris en compte (par exemple BAXANDALL 1982 et 1986).

⁶ Notamment les travaux de David Katz (KATZ 1930) sur lesquels on consultera JAHN 2023, pp. 219-266. Il est symptomatique de l'état actuel de la recherche que Thomas Jahn ignore l'importance de David Katz pour l'histoire de l'art, mais que l'histoire de l'art, en revanche, a fini à son tour par ignorer Katz. En effet, les recherches de David Katz avaient été utilisées et résumées par Wolfgang Schöne (SCHÖNE 1954). Si Jahn peut prétendre redécouvrir David Katz, c'est aussi parce que l'histoire de l'art n'a pas su l'assimiler malgré les apports de Schöne.

⁷ KEMP 1990.

⁸ BAROZZI DA VIGNOLA/DANTI 1583; DEL MONTE 1579.

d'expérimenter le monde qui nous entoure, et notamment, les couleurs. Peu importe d'ailleurs la question de savoir si ce sont les artistes qui 'inventèrent' d'abord telle ou telle façon de voir, ou si les artistes n'en sont que les témoins les plus aigus. L'historicité de la *Lebenswelt*, les changements de la sensibilité humaine, voilà des sujets d'une complexité extraordinaire, et qu'il faut aborder avec la plus grande prudence et lenteur⁹. Dans ce qui suit, nous allons nous pencher exclusivement sur quelques particularités du système chromatique dont la connaissance semble essentielle pour un travail sérieux de lexicographie sur les couleurs à la fin du Moyen Âge. Nous allons tenter de dégager quelques particularités de la perception des couleurs telle qu'elle est documentée dans les usages picturaux. Nous verrons que l'observation patiente d'effets picturaux permet de dégager quelques lignes de force présentes dans les théories des couleurs de la même époque qui resteraient parfaitement incompréhensibles sans ce support empirique.

Mise en garde

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il importe de souligner une difficulté largement méconnue aujourd'hui et pourtant absolument fondamentale. Dans la plupart des musées contemporains et dans un grand nombre de monuments, parfois célèbres, l'observation des effets de couleurs recherchés par les maîtres d'antan est rendue presque impossible par la modification des conditions d'observation. On obstrue des sources de lumière 'naturelle', on favorise des éclairages électriques prétendument plus facile à gérer. On atténue, gâche, évite les situations d'éclairage à contre-jour (pourtant extrêmement fréquentes dans les monuments anciens, à commencer par la Cappella Scrovegni de Padoue), on n'a pas la patience de laisser faire l'œil humain *in situ*, avec sa capacité d'adaptation remarquable. En général, les techniques actuelles d'exposition tendent à produire des conditions d'observation dans lesquelles l'effet produit par les œuvres se rapproche de plus en plus de l'effet que peut en produire la reproduction technique¹⁰. Ce faisant, on ignore les effets que produit la traduction d'un document pictural dans un document digital par exemple. Une photographie peut être d'une qualité exceptionnelle avec une résolution maximale; en tant que médium, elle n'est pas régie par les mêmes lois qu'une peinture à la fresque ou qu'une tempéra sur bois. L'usage effréné des moyens de reproduction dans la pratique scientifique en histoire de l'art jumelé avec une méconnaissance à peu près complète des spécificités fonctionnelles des différents médias commence à produire des effets massifs sur la connaissance des documents dont certains aspects ont fini par passer inaperçus. Pour vérifier nos observations, il est en principe nécessaire d'observer les peintures discutées dans des conditions rarement proposées, et notamment avec un éclairage exclusivement naturel et changeant, latéral et/ou à contre-jour, non diffus, plutôt bas, voire dans la pénombre¹¹.

La distinction des rouges et les couleurs principales

Si nous nous sommes habitués à voir dans le bleu, le jaune et le rouge les trois couleurs *pures* et *primaires* à l'aide desquelles toutes les autres couleurs peuvent être *mélangées*, cette vision produit des contre-sens et des anachronismes dès qu'on l'applique à la peinture *grosso modo* avant 1600. Le texte le plus ancien actuellement connu qui pose en effet ces trois couleurs-là comme

⁹ L'histoire des sciences ne se pense pas en-dehors des problèmes de la «Lebenswelt», c'est l'une des leçons majeures à tirer du livre de Husserl sur la crise des sciences européennes (HUSSERL/BIEMEL 1954).

¹⁰ Pour une description très saisissable des dispositifs de pointe, voir BELLENDORF 2011.

¹¹ Voir à ce sujet HAAS 2015.

couleurs *principales* entre le noir et le blanc se trouve dans l'optique de François d'Aguilon, éditée en 1613 avec un frontispice de Rubens. Il est possible que Rubens ait participé à l'élaboration de ce nouveau schéma des couleurs¹². Ni Guido Antonio Scarmiglioni, ni Louis Savot qui écrivent peu d'années avant d'Aguilon n'ont osé poser ces trois couleurs-là comme *principales*. Le cas de Louis Savot est très instructif. Pour lui, le jaune est un dérivé du rouge vermillon, et il suffit, selon lui, de diluer ce dernier pour obtenir le premier. Savot ne peut pas concéder à la couleur jaune le même rang de couleur «principale» ou «simple» (comme dira d'Aguilon) qu'aux couleurs bleue et rouge.

Avant d'Aguilon, tous les auteurs s'accordent *mutatis mutandis* à dresser la liste suivante des couleurs principales: blanc – jaune – vermillon – vert – pourpre – bleu – noir¹³. Cette liste peut s'appuyer sur un passage du *Liber de sensu et sensato* d'Aristote dont l'un des premiers commentaires en occident revient à Albert le Grand et nous reporte donc au milieu du XIII^e siècle. Le texte aristotélicien est très court et pour cette raison ouvert à toute une série d'interprétations possibles sur lesquelles nous ne pouvons pas nous pencher ici. Aristote énumère sept couleurs principales, blanc et noir inclus dont les autres sont produites par mélange (μίξις¹⁴), à savoir, λεύκον ξανθόν, φοινικοῦν, ἄλουργόν, πράσινον, κυανοῦν, μέλαν, que l'on peut interpréter comme blanc, jaune, vermillon, pourpre, vert, bleu, noir¹⁵. A partir du milieu du XIII^e siècle, ce texte a servi de base dans l'occident latin pour toute une tradition de traités sur les couleurs où la même liste est reprise. Parmi ces traités, les commentaires d'Albert le Grand et de Roger Bacon du *De sensu et sensato* constituent sans doute les documents les plus importants. C'est ici que se fixent les formulations qui domineront la littérature spécialisée jusqu'au XVI^e siècle. Ils s'inscrivent dans le contexte plus global du *De anima* où Aristote aborde aussi les couleurs, quoique plus succinctement encore et sans mentionner aucune couleur en particulier¹⁶.

Pour lire et comprendre ces listes des couleurs *principales*, il est utile de se pencher sur la peinture. Sans ce détour, les théories scholastiques restent opaques, et on les réduit trop vite et trop facilement à un aristotélisme purement littéraire sans rapport à quelque expérience empirique. En réalité, le corpus assez important de textes sur les couleurs que les trois siècles sous examen nous ont laissés mérite d'être utilisé notamment pour saisir correctement ce qui se voit effectivement dans les peintures de la même époque. Simplement, à ne lire que les textes sans les confronter avec la pratique picturale, la seule qui témoigne immédiatement encore aujourd'hui d'une sensibilité par ailleurs révolue, ceux-ci restent parfaitement

¹² AGUILON 1613, p. 40. L'importance de cette source a d'abord été vue par Charles Parkhurst (PARKHURST 1961). Voir aussi BÄTSCHMANN 1978-1981(1982) qui a très justement établi le rapport entre la doctrine de François d'Aguilon et une pratique si générale qu'elle put inclure des artistes aussi différents que Rubens et Poussin. La toute première source qui énumère rouge, bleu et jaune (dans cet ordre) comme couleurs intermédiaires principales entre le noir et le blanc date pourtant du dernier quart du XVI^e siècle, il s'agit d'un ouvrage de l'évêque de Nicosie, Filippo Mocenigo (MOCENIGO 1581). On trouvera l'analyse de cette source majeure, mentionnée mais méconnue par John Gage, dans notre *Histoire des systèmes chromatiques*. Mocenigo a dû avoir des échanges avec Paolo Veronese.

¹³ Soulignons que cette liste est le résultat d'une longue recherche et qu'elle est loin de faire l'unanimité des chercheurs. Chez le Michel Pastoureau, on trouvera une liste à six termes: blanc – jaune – rouge – bleu – noir (PASTOUREAU 2012, p. 255). Thomas Lersch dresse une liste à sept couleurs en suivant Bartholomé l'Anglais dont il souligne l'importance: blanc – bleu clair – rouge écarlate (ou jaune) – rouge – pourpre – vert – noir (LERSCH 1981, p. 175). La question est rendue fort ardue par la multiplicité des sources qui abordent la question des couleurs allant des traités sur le *De sensu*, en passant par la minéralogie, l'urologie et la physiognomonie jusqu'à la botanique, voir la tentative encore très rudimentaire de synopsis chez JONES 2013, pp. 53-97.

¹⁴ ARISTOTELIS OPERA 1960, I, 442a: 13 (*Parva Naturalia*).

¹⁵ Ivi, 442a: 22-25 (*ibidem*).

¹⁶ Ivi, 418a: 26-418b: 4.

opaques¹⁷. Nous abordons un problème où textes et images s'éclairent mutuellement et où la réduction des uns aux autres nous mènerait tout droit dans l'impasse.

*Quelques tableaux de Fra Angelico*¹⁸

Pour illustrer notre propos, nous choisissons un peu arbitrairement¹⁹ des œuvres de Fra Angelico, et d'abord la *Pala Strozzi*, soit la *Déposition du Christ* que l'artiste réalisa pour la Cappella Strozzi à Santa Trinita de Florence et qui aujourd'hui est exposée dans le Musée de Saint Marc dans la même ville (Fig. 1). Lorsqu'on éteint l'éclairage électrique, cette œuvre peut être étudiée dans des conditions idéales, avec de la lumière latérale plus ou moins forte selon la partie de la journée et de l'année²⁰.

Nous partons d'une description de l'usage des couleurs dans le personnage qui se trouve sur l'échelle à droite du Christ et qui semble représenter Nicodème comme l'indique une inscription. À comparer les différents types de rouge qui sont utilisés sur les vêtements de ce personnage, on ne peut pas ne pas être frappé par la différence radicale entre le traitement du rose pourpré de son manteau et le rouge vermillon qui recouvre ses chausses et son chapeau. Alors que le rose pourpré est traité avec un modelé très prononcé, le rouge vermillon semble appliqué pratiquement *en à-plats* comme l'exprime le jargon des peintres modernes. Aucun rehaut ne module leurs surfaces. Cette différence pourrait être vue comme un défaut ou comme l'indice d'un état 'primitif' de l'art, car elle contredit l'unité de l'éclairage. Mais ce genre d'appréciation n'aide pas beaucoup à cueillir la spécificité du coloris de Fra Angelico et plus généralement des artistes de son époque. Il présuppose un idéal de la technique picturale vers

¹⁷ Notamment les traités assez nombreux sur l'arc-en-ciel proposent fréquemment une liste restreinte des couleurs principales (souvent: vert – jaune – rouge, parfois ils ajoutent le bleu) tout en établissant un rapport aux quatre éléments. Ces textes rencontrent facilement une pratique picturale qui en effet combine le vert, le rouge et le jaune comme couleur intermédiaire entre les deux premières pour représenter l'arc-en-ciel. En revanche, ils ne permettent pas de rendre compte d'autres aspects du chromatisme pictural. Le parallélisme avec les quatre éléments devient fallacieux dès qu'on le prend au pied de la lettre et en méconnaît le caractère allégorique. Pastoureau nous a bien mis en garde contre ce genre d'anachronismes (PASTOUREAU 2012, pp. 251-253). La liste des quatre couleurs «principales» d'Alberti (ALBERTI/GOSENNE-PRÉVOST 2004) rapportées aux éléments ne saurait être utilisée telle quelle comme contribution à la théorie des couleurs en peinture.

¹⁸ La couleur de Fra Angelico a fasciné depuis toujours, et nous ne manquons pas d'études sur la couleur chez ce maître. Simplement, ces études souffrent toutes d'un manque de rigueur philologique jusque dans la simple description et dénomination des couleurs, pour ne rien dire de l'usage sans distinction des sources écrites, pourvu qu'elles illustrent quelque vague point de théologie. On s'émerveille sur le bleu (par exemple MACIOCE 2008) ou sur l'or: par exemple GERBRON 2016 qui critique à juste titre (ivi, pp. 152-153) les anachronismes de Didi-Huberman dans son *Fra Angelico* (DIDI-HUBERMAN 1990), sans même aborder la question du système chromatique et de sa nomenclature historique. Sur les aspects techniques de la peinture de Fra Angelico voir récemment *IL GIUDIZIO UNIVERSALE 2022* et *LA PALA DI SAN MARCO DEL BEATO ANGELICO 2021*.

¹⁹ En effet, il s'agit de présenter un trait fondamental et très général de l'usage des couleurs à la fin du Moyen Âge (XIII^e au début du XVI^e siècle), et on a l'embarras du choix pour l'illustrer. Sur le plan de la théorie des couleurs, une certaine homogénéité ne saurait nous échapper, et notamment la présence du grand Albert comme autorité jusqu'au XVI^e siècle. Sur le plan de l'histoire de l'art, on est peut-être un peu plus étonné de constater des continuités aussi fortes entre le XIII^e et le XV^e siècle. Dans les analyses qui suivent, nous allons tenter de montrer à quel point un peintre 'moderne' comme Fra Angelico reste profondément ancré dans une vision des couleurs venant tout droit de l'aristotélisme albertien du XIII^e siècle et parfaitement établie dans la pratique picturale dès le XIII^e siècle, sans que cela ne représente la moindre entrave à sa 'modernité'. Toujours est-il que pour démontrer ce point, il est nécessaire d'entrer dans le détail, sans quoi on aurait du mal à accéder à l'évidence d'une expérience perceptive qui est radicalement inhabituelle pour nous. J'ai donc choisi ici d'étudier la chose d'abord exclusivement dans les œuvres de Fra Angelico pour ensuite donner quelques indications sur la tradition européenne plus lointaine dans laquelle Fra Angelico s'inscrit.

²⁰ Je remercie Magnolia Scudieri, ancienne directrice de ce musée, ainsi que Silvia Carrara et Natale Cerbara, pour m'avoir permis pendant des années d'étudier la peinture de Fra Angelico au Musée de Saint Marc pendant les heures de fermeture et dans des conditions extraordinaires.

lequel auraient tendu les peintres depuis les débuts et méconnaît la spécificité de chaque situation individuelle. Il importe donc avant tout d'accepter le tableau tel qu'il est et de décrire soigneusement quel type d'effet pictural il produit réellement. L'impression d'incohérence de l'éclairage interne du tableau disparaît aussitôt qu'on l'observe dans la pénombre de la salle où le tableau est actuellement exposé avec un éclairage latéral provenant de quelques fenêtres en ogive assez similaire de celui que le tableau devait recevoir dans la sacristie de Santa Trinita. Il est sans doute difficile d'expliquer cet effet fort saisissant, mais si on ne le constate même pas, on ensevelira un phénomène qui donne accès à tout un pan de l'histoire humaine, à savoir l'expérience et la théorie des couleurs, le lexique relatif et sa structure sémantique.

Les deux rouges ne sont manifestement pas faits du même pigment. Le manteau est peint à l'aide d'une laque rouge un peu pourprée qui ressemble fort à une laque de garance, colorant très répandu en Europe. Les laques sont des colorants transparents qui à force d'être appliqués en plusieurs couches deviennent de plus en plus foncés. Dans les ombres du manteau, on observe en effet un ton très foncé et intense de rouge pourpré, alors que dans les lumières, le blanc est à peine recouvert. En réalité, les différences d'intensité de la couleur ne sont pas obtenues exclusivement par des variations d'épaisseur de la couche de laque, mais aussi par le mélange avec du blanc. Ce qui compte pour le moment, c'est ce jeu entre une blancheur presque pure et des ombres rouge pourpre intense qui caractérise la couleur du manteau. Ce jeu produit un effet particulièrement saisissant dans un éclairage adéquat, à savoir l'impression d'une certaine transparence intrinsèque. En effet, le volume si savamment suggéré du manteau semble comme rempli de l'intérieur par un éclat rose pourpre qui le traverse plutôt que de le recouvrir. Il suffit de le comparer à la couleur verte qui appartient à l'intérieur du même manteau pour mieux saisir ce premier point. Le vert semble épouser la surface qu'il recouvre. Le rouge vermillon montre une façon encore différente d'appartenir aux chausses. Si nous voulions donner une typologie complète des façons comment les couleurs habitent les corps auxquels elles appartiennent, il faudrait sans doute commencer par assimiler les recherches de David Katz et de Wolfgang Schöne²¹, mais tel n'est pas notre but ici.

Notre but est plus modeste. Nous cherchons une entrée dans la sémantique du lexique des couleurs à la fin du Moyen Âge et pour ce faire, nous nous attachons d'abord à quelques spécificités techniques de la peinture de Fra Angelico qui nous sert ici de guide. Or, nous observons d'autres endroits sur ce même tableau où la même laque semble avoir été utilisée, notamment sur la robe de celui qui devrait représenter Joseph d'Arimatee, en haut de l'échelle à gauche du Christ, puis sur la robe du personnage sans nimbe qui tient les jambes du Christ. A chaque fois, l'usage de la laque produit les mêmes effets: l'impression d'une certaine transparence intrinsèque grâce à une forte différence entre les clairs et les obscurs, les premiers étant traités avec beaucoup de blanc, alors que dans l'ombre la laque est appliquée pure. Sur quelques autres vêtements, on voit apparaître une laque très similaire, mais l'impression globale est un peu différente. Il s'agit d'abord du personnage sans nimbe dans le compartiment droit du tableau qui tient dans ses mains la couronne d'épines²² et les trois clous pour convertir les cinq personnes à côté de lui. Ce rhéteur chrétien est habillé d'une robe rouge pourpre plus foncée que le manteau de Nicodème. En réalité, le pigment ne semble pas vraiment plus foncé que celui utilisé sur le manteau de Nicodème, simplement, les parties d'ombre sont plus étendues ici que là et les parties lumineuses sont plus exigües. La même chose s'observe sur la manche de la sainte femme qui se trouve immédiatement derrière la Madone agenouillée à gauche. La robe même de la Madone semble être faite du même pigment pourpré. C'est le seul vêtement rouge pourpre qui ne porte pas de rehauts franchement blancs. Cela n'empêche pas qu'intuitivement, nous le voyons intrinsèquement transparent comme les autres. On pourrait dire peut-être que

²¹ Voir notes 4 et 6.

²² L'identification de ce personnage (parfois comme Palla Strozzi) reste incertaine comme quelques autres identifications traditionnelles que je ne reprendrai pas ici.

même lorsque le rehaut manque, nous continuons à avoir l'intuition de sa possibilité (s'il y avait un peu moins d'ombre autour de lui).

On pourrait ajouter à cette liste deux autres couleurs, celle du vieillard tout à droite qui s'incline devant la démonstration du rhéteur, et celle de la femme sans nimbe derrière la Madone qui déroule une bande de tissu blanc. Ces deux couleurs, différentes d'ailleurs l'une de l'autre, présentent des teintes moins prononcées et plus 'neutres' que les précédentes. Nous allons pour l'instant les exclure de nos considérations, même si notamment le rose du vieillard se comporte d'une façon plutôt similaire. Nous excluons également le rouge pourpre de la coiffe du jeune homme à la mode tout à droite du tableau qui semble exécuté avec un liant plus huileux que les autres vêtements et qui montre des reflets plus dorés dans les rehauts. S'agit-il d'une reprise un peu plus tardive du tableau? Nous ne voulons pas trancher; même si ce rouge pourpre montre des caractéristiques assez proches des autres instances de la laque, il serait trop long d'approfondir ici sa description.

Passons à l'autre rouge, le rouge vermillon, celui qui peut s'appliquer sans aucun modelé. La même couleur réapparaît dans les chausses du rhéteur chrétien, encore dépourvu de rehauts. La même chose est vraie de sa coiffe. Ici pourtant, on peut observer à l'œil nu un problème de conservation concernant un pigment appliqué au bord supérieur. Sur le chapeau pointu du personnage probablement juif derrière le vieillard converti, on retrouve le même rouge vermillon cette fois-ci sans défaut visible et sans aucun modelé. Le rouge vermillon semble donc en principe exclure les rehauts blancs que le rouge pourpre semble demander. Or, si nous nous tournons enfin vers St^e Madeleine et le jeune adorant à droite qui est seul à porter un nimbe non pas plein mais formé de fins rayons, nous découvrons enfin un rouge vermillon doté de rehauts blancs et quelque peu jaunes²³.

Le traitement de la Madeleine est particulièrement instructif. Elle porte une robe rouge vermillon sans aucun modelé. Cette robe est ceinte d'un ruban rouge pourpre sous les seins qui au contraire montre les modulations habituelles entre blanc et rouge pourpre profond. Le décalage du traitement de la lumière entre robe et ceinture, loin de diminuer la plasticité de l'effet final, nous aide au contraire à saisir la plasticité très prononcée de la figure dans son ensemble grâce justement à la différence entre les deux couleurs qui fait se détacher la ceinture et dessiner avec d'autant plus de force le volume; la robe et le corps que le rouge vermillon recouvre acquièrent ce faisant une luminosité brûlante et pure qui semble bien caractériser le personnage de la Madeleine. Rappelons-le, la plasticité de l'effet final s'observe très facilement dans des conditions d'éclairage adéquates. Par-dessus la robe, la Madeleine porte encore un manteau rouge vermillon dont l'intérieur montre le même vert que le manteau de Nicodème. Contrairement au traitement de la robe, le manteau rouge vermillon de la Madeleine est rehaussé fortement. Dans les parties les plus claires, il y a du blanc; mais entre ce blanc et le rouge vermillon saturé, on discerne du jaune. Le jaune apparaît ici comme l'intermédiaire naturel entre rouge vermillon et blanc²⁴.

²³ Je ne traiterai pas ici du rouge vermillon couleur de sang; depuis le livre de Didi-Huberman sur Fra Angelico (DIDI-HUBERMAN 1990), on se targue de la coïncidence entre couleur et sang à toute occasion sans égard approfondi ni aux sources écrites, ni à l'évidence picturale, ni à aucune recherche d'anthropologie historique sérieuse. La question de la couleur du sang peut pourtant devenir l'objet d'une recherche, mais cela présuppose la maîtrise des connaissances auxquelles la présente étude propose une introduction.

²⁴ Dans nos nuanciers, on considère comme couleur intermédiaire entre une couleur donnée et le blanc celle qui naît de leur mélange. Or, si on mélange le rouge vermillon et le blanc, jamais, on ne verra apparaître du jaune. Ce sera au contraire un rouge de plus en plus laiteux, puis une sorte de 'couleur de peau' («fleur de pêche»), comme disait Rudolf Steiner, STEINER 1986). L'idée selon laquelle le passage du rouge vermillon au blanc se fait à travers quelque jaune chatoyant est très répandue jusqu'au début du XVII^e siècle et se trouve encore dans le livre de Louis Savot qui pour cette raison ne compte pas le jaune parmi les couleurs primaires (SAVOT 1609). Sur Savot, voir PARKHURST 1973.

Ce traitement du rouge vermillon constitue une exception, elle sert toujours à souligner quelque chose de singulier, à suggérer un caractère particulier. Très souvent, on le trouve réservé pour la représentation de la St^e Madeleine. C'est le cas, par exemple du grand tableau avec le *Couronnement de la Vierge* peint par Fra Angelico pour l'église de San Domenico près de Florence, et aujourd'hui conservé au Louvre. Dans ce tableau aussi, le rouge vermillon est utilisé à plusieurs endroits sans modelé, notamment dans la mitre de St Augustin, sur le col de St Marc (derrière St Augustin), sur la robe de St^e Ursule et à quelques autres endroits. Mais la robe de la Madeleine est peinte en rouge vermillon et rehaussée en blanc. Le même traitement se répète sur la robe de St^e Catherine d'Alexandrie. La position de St^e Madeleine est tout à fait exceptionnelle ici. C'est la seule figure que l'on voit complètement de dos et qui regarde droit dans la profondeur du tableau, position très rare à ce début du XV^e siècle et qui exprime ici un état de vision extatique. La reprise du même type de rouge vermillon sur la robe de St^e Catherine relie cette sainte tout particulièrement à la position extatique de la Madeleine. Nous ne pouvons pas suivre ce fil ici²⁵, et retournons à notre argument.

Notre argument concerne la distinction des deux types fondamentaux de rouge, le rouge vermillon et le rouge pourpre, telle qu'elle se montre d'abord dans les peintures de Fra Angelico, mais aussi, et plus généralement, dans la production picturale depuis le XIII^e siècle²⁶. Nous avons observé l'usage des laques rouge pourpre avec des lumières blanches très nettes et des ombres obtenues par la superposition de plusieurs couches de la laque pure. C'est donc dans l'ombre que le pigment apparaît dans sa plus grande intensité, ou, comme le disaient les peintres de l'époque, dans sa *beauté* majeure. Nous avons relevé une certaine transparence 'intrinsèque' des vêtements en rouge pourpre, c'est-à-dire une transparence à travers laquelle on ne voit pourtant rien d'autre, si ce n'est en quelque façon la profondeur immanente du volume auquel cette couleur appartient. Cette transparence semble toujours appartenir au rouge pourpre même lorsqu'il n'y a pas de modulation blanche comme c'est le cas sur la robe de la Madone dont l'exécution apparaît, dans ce sens, elliptique. Les rouges vermillon montraient un comportement nettement différent. Tantôt sans modelé aucun, tantôt légèrement modelés avec un peu de laque dans les ombres, les rehauts en blanc s'évitent. Lorsqu'ils interviennent, il s'agit d'un traitement exceptionnel dont l'effet dépend justement du fait qu'il va contre la règle. La 'nature' si l'on peut dire du rouge vermillon demande d'être appliqué pur. Dans la terminologie moderne on dirait que le pigment rouge vermillon (ressemblant, voire identique, au pigment à base de plomb du *minium* qui a donné son nom à la miniature) est *opaque*. Mais ce mot ne suffit pas pour décrire le comportement dans l'espace de ce rouge. Il ne suggère pas un volume précis comme le fait le rouge pourpre, mais il n'en est pas pour autant tout simplement plat et impénétrable. Je l'ai déjà dit, la description phénoménologique de ces différences n'est pas de notre ressort ici, et nous l'abordons dans le seul but de faciliter l'identification de ces deux types de rouge dans la peinture de la fin du Moyen Âge.

Dans les traités du XIII^e au XV^e siècle, on distingue très souvent entre *puniceum* et *purpureum* pour parler de ces deux types de rouge²⁷. Mais notre but n'est pas de dresser ici la liste des mots utilisés pour tel ou tel rouge; avant de dresser cette liste, nous essayons de pointer des

²⁵ Le *Noli me tangere* du couvent de Saint Marc montre un cas sensationnel par la simplicité des moyens de ce type de rouge porté encore par la Madeleine. Sur les fresques des cellules, voir en particulier SCUDIERI 2009.

²⁶ Dans le vitrail français depuis la fin du XII^e siècle, on voit apparaître la même distinction des rouges. En effet, à côté d'un rouge vif, on y rencontre un ton aux nuances variables, décrit dans la minéralogie d'Albert le Grand, qu'il importe de reconnaître comme du pourpre, malgré son apparence brunâtre. Cette couleur apparaît régulièrement sur les manteaux du sauveur combinée avec le vert, très couramment dans les représentations de l'arbre de Jessé. Rappelons encore que le nouveau système chromatique du XIII^e siècle comporte aussi une réinterprétation du bleu qui devient plus foncé.

²⁷ Le terme *paonazzo* (aussi *pavonazzo*) correspond à un rouge de type pourpre plutôt clair, «viola infiammata» selon Ludovico Dolce (DOLCE 1565, f. 15v). Dans ce livre, témoin tardif de la tradition que nous présentons ici, le *pavonazzo* est classé avec le «puniceo» (*ibidem*). La classification des rouges chez Dolce est particulièrement irrégulière.

distinctions essentielles dans la peinture, afin de donner une idée de ce à quoi le vocabulaire ancien a bien pu se référer. Ce faisant nous proposons l'hypothèse selon laquelle les choix des peintres correspondent à des distinctions fondamentales structurant l'expérience quotidienne de la couleur. Or, nous avons vu que ces différences pertinentes ne correspondent pas à de simples échantillons de couleurs homogènes, mais bien au contraire à des effets chromatiques plutôt complexes qui comportent des caractères spatiaux très précis quoique difficile à décrire. Avant de poursuivre notre enquête, je voudrais d'abord pointer ces types chromatiques dans quelques autres tableaux de Fra Angelico afin de documenter leur caractère récurrent.

Prenons d'abord les huit premières scènes de l'*Armadio degli argenti*, de l'*Annonciation* jusqu'à l'*Enfant Jésus enseignant les adultes au Temple*. Dans l'*Annonciation*, les robes de l'ange et de Marie représentent chacun un rouge du type pourpré. Seules quelques plumes de l'ange Gabriel portent un rouge vermillon. Dans la *Nativité*, la robe de Marie est rouge pourpre, la robe du premier ange sur la droite est rouge vermillon. Dans la *Circoncision*, Marie porte un rouge pourpre, la couverture de l'autel, les chaussures et la coiffe de l'assistant à droite sont d'un rouge vermillon. Sur l'*Adoration des Mages* l'usage du rouge est un peu plus complexe. Toujours est-il que la robe de Marie appartient au type rouge pourpre (rosé) tout comme le manteau du premier roi qui est en train de parler avec St Joseph, le vêtement du vieillard barbu derrière le second roi agenouillé, les manches et les chausses du troisième roi et le tissu sur le bras du jeune homme agenouillé tout à gauche, alors que Jésus lui-même est emmailloté dans un tissu en rouge vermillon sans aucun modelé, que l'on retrouve sur les chausses du serviteur tout à droite qui tient la couronne de son maître, sur le vêtement du jeune homme agenouillé à gauche et sur maint autre détail du fond. Seul le second roi qui est en train de rendre hommage à l'Enfant porte un manteau en rouge vermillon avec de forts rehauts en blanc. Le statut d'exception de la couleur permet d'accentuer la position exceptionnelle du roi qui s'humilie devant un Enfant, position si exceptionnelle qu'elle vaut épiphanie. Sur la *Présentation au Temple*, Marie porte encore une robe en rouge pourpre, alors que le prêtre Siméon porte un vêtement très particulier sur sa robe également rouge pourpre, visible seulement au sol. La couleur de ce survêtement n'appartient pas tout simplement à l'un des deux types ici signalés, elle ressemble en cela à la couleur de la femme qui déroule le ruban blanc sur la *Pala Strozzji*. Sur la *Fuite en Egypte*, Jésus est emmailloté dans un tissu rouge vermillon, alors que Marie porte une robe en pourpre, à peine visible sur sa poitrine. Malgré le fait que ce pourpre ne comporte à peine quelque reflet blanc, la différence des deux types chromatiques est très nette. Le *Massacre des Innocents* (Fig. 2) nous montre plusieurs exemples de rouge et de rosé pourpré (la femme tombée par terre à droite, le soldat debout derrière elle aux prises avec une femme habillée en rouge vermillon et sans aucun modelé, les chausses du soldat tout à droite etc.), alors que le rouge vermillon apparaît en outre sur d'autres chausses, sur les langes de deux bébés, les bras d'une mère (tout à droite), toujours sans aucun modelé. Une seule personne porte un rouge vermillon avec rehauts en blanc, et c'est la mère qui pleure son enfant tué cruellement étendu sur ses genoux dans une position qui rappelle évidemment celle de la Madone dans la Pietà. Le choix du rouge vermillon avec rehaut tombe donc à pic avec son caractère d'exception et sa charge émotionnelle particulière. Observons encore le ruban rosé pourpré autour de sa poitrine qui produit un contraste avec le vermillon qui ne laisse pas de rappeler la ceinture rouge pourpre de la Madeleine dans la *Pala Strozzji*. Sur le *Recouvrement de Jésus Enfant au Temple*, le rouge vermillon n'apparaît que sur le chapeau du prêtre assis à gauche du Christ et sur le vêtement du personnage à peine visible à gauche des parents du Christ. Tous les autres rouges appartiennent au type rouge pourpré. Il est vrai que deux des savants assis à droite du Christ portent un rouge nettement plus 'chaud' que la plupart des rouges pourpré que nous avons observés jusqu'ici. Ces deux vêtements n'appartiennent pas pour autant au groupe très restreint des rouges vermillon 'exceptionnels' avec un modelé blanc dans la lumière. Leur étude nous mènerait trop loin.

Ce tour rapide me semble suffisant pour établir que chez Fra Angelico le champ du rouge est nettement bipartite et qu'il y a donc au moins deux types de rouge fondamentaux ou *principaux*. Leur réduction à un seul rouge *primaire* comme on dit dans notre terminologie moderne serait une erreur et un anachronisme. La distinction des rouges structure la perception des couleurs d'une façon incisive. Elle est absente des systèmes chromatiques depuis le début du XVII^e siècle. Si notre démonstration se limite aux œuvres du seul Fra Angelico, la distinction des rouges est trop bien documentée dans les textes pour qu'on puisse hésiter à en admettre une présence bien au-delà de la peinture de ce grand maître.

Quelques listes des couleurs principales depuis Albert le Grand

C'est Roger Bacon qui dans le livre II de son *Opus majus* donne une interprétation latine du texte aristotélicien en traduisant les noms grecs des couleurs en latin. Pour Aristote, il y a sept couleurs principales, dit-il, mais on pourrait aussi bien ne compter que cinq, car deux de ces couleurs principales peuvent être considérées comme des sous-espèces. Roger distingue donc *albedo*, *glaucitas*, *rubedo*, *viriditas* et *nigredo*, mais il ajoute qu'avec Aristote on peut distinguer encore une couleur appelée *puniceum* et qui serait une sous-espèce de la *glaucitas*, alors que le bleu (*azurum*) serait une sous-espèce du noir²⁸. Ce texte témoigne de deux choses qui méritent d'être soulignées: premièrement du fait que le bleu n'est pas encore bien établi comme couleur *principale* à part entière; c'est une couleur *moderne* dont Pastoureau a montré qu'elle gagne en prestige tout au long du XIII^e siècle comme couleur héraldique²⁹. Deuxièmement, il témoigne du fait qu'il peut y avoir deux rouges dans cette liste unitaire, ici le *puniceum* à côté du *rubrum*. Si on se tourne du côté d'Albert le Grand, on trouvera une confirmation fort parlante de ce constat dans sa minéralogie. Les cinq livres *De mineralibus* contiennent en effet une description détaillée des couleurs principales une par une et de leur genèse³⁰. Albert y traite les termes suivants: *albus* et *niger*, puis *rubeus*, *flavus*, *ceruleus*, *viridis*, pour y ajouter encore une autre couleur *quasi fulvus et ceruleus*, comme il dit, ce qui revient à sept couleurs principales. L'interprétation des termes d'Albert le Grand n'est pas facile. Le terme *flavus* désigne un bleu (*blavus*), le terme *ceruleus* plutôt un jaune, couleur de cire. La couleur «quasi fulva et cerulea» est expliquée comme celle de la cornaline, un autre rouge³¹. Les listes d'Albert et de Roger concordent donc en ceci qu'ils incluent deux couleurs que nous serions enclins de classer comme des sous-espèces du rouge³².

Nous ne pouvons pas suivre ici les chemins méandreux par lesquels ces éléments fondamentaux auront traversé les trois siècles concernés par notre enquête non sans une certaine continuité qui nous autorise, voire nous oblige à chercher des éléments de continuité aussi dans la pratique picturale³³. À la fin de cette période, au milieu du XVI^e siècle, Jérôme Cardan formulera l'une des versions les plus détaillées et informées de cette doctrine avec une liste des couleurs portée au nombre de neuf, à savoir: *album*, *flavum*, *viride*, *puniceum*, *herbaceum*, *rubiginosum*, *coeruleum*, *fuscum*, *nigrum*³⁴. L'introduction du terme *fuscus* ('gris' ou 'brun foncé') accuse l'arrivée des couleurs sans brillance. La distinction de deux types de vert est inhabituelle, Cardan

²⁸ BACON/BRIDGES 1897-1900, II (1900), p. 197.

²⁹ Voir M. Pastoureau, *La promotion de la couleur bleue au XIII^e siècle. Le témoignage de l'héraldique et de l'emblématique* (in PASTOUREAU 2012, pp. 271-280), et PASTOUREAU 2000.

³⁰ ALBERTUS MAGNUS/RYFF 1542, en particulier livre II.

³¹ Ivi, p. 143.

³² On consultera par ailleurs les commentaires du *De sensu* d'Albert et de Roger, tous deux parmi les textes les plus importants de l'histoire des couleurs (ALBERTUS MAGNUS/JAMMY 1651; BACON/STEELE 1937).

³³ Parmi les auteurs italiens du XV^e siècle, citons tout particulièrement Niccolo Tignosi (TIGNOSI 1551) et Camillo Leonardi (LEONARDI 1502) qui reprend la minéralogie d'Albert le Grand parfois littéralement.

³⁴ CARDANO 1562.

l'explique par une spéculation néo-pythagoricienne curieuse qui nécessiterait des explications plus circonstanciées. En supprimant ces deux ajouts, on retrouve la liste habituelle.

Pour achever notre propos, il faut souligner un point dont on ne saurait exagérer l'importance: dans la peinture, le jaune n'est jamais une couleur principale, malgré le fait qu'il est mentionné dans toutes les listes. Pour comprendre ce décalage apparent entre les théories et la pratique picturale, il convient de souligner un aspect qui aurait pu échapper, si nous nous étions contentés à étudier la seule tradition des commentaires du *De sensu* et du *De anima*. La minéralogie d'Albert nous apprend que le vrai *jaune*, le *jaune* par excellence, n'est pas la couleur du blé, ni celle des pissenlits, mais celle de l'or. Simplement, en tant que *métal*, l'or appartient à une toute autre catégorie que les autres couleurs *principales* intermédiaires entre le blanc et le noir, à savoir le vermillon, le vert, le pourpre et le bleu.

La distinction entre *métaux* et *couleurs* nous est connue de l'héraldique, elle émerge depuis la fin du XII^e siècle avec la formation des blasons et des règles de leur composition chromatique³⁵. Dans le blason, on distingue entre deux types d'*émaux*. On appelle *métaux* les émaux doré et argenté que l'on représente souvent par le jaune et le blanc. S'appellent *couleurs* tous les autres émaux, le noir (*sable*) inclus. Par ailleurs, noir et blanc ont un statut d'exception parmi les couleurs *principales* dans la mesure où ils en constituent les pôles 'extrêmes'. La liste des couleurs *principales* est donc composée plutôt de blanc, rouge vermillon, vert, pourpre, bleu et noir, l'or s'y ajoutant, mais avec un statut singulier. Le jaune apparaît dès lors comme le moindre or, et partant comme une couleur en surnombre³⁶. Une fois que nous commençons à noter cette asymétrie, d'autres asymétries émergent. Les textes ne traitent jamais le blanc et le noir au même titre, même si ces deux couleurs représentent les 'extrêmes' dont les 'intermédiaires' sont censés naître. Leur usage en peinture est très codifié et fort sophistiqué en vue de certains effets picturaux recherchés, pour ne rien dire des variations stylistiques souvent extrêmement intéressants. Je mentionne ces complications pour faire sentir à quel point le système chromatique des siècles sous examen comporte des inégalités. Pour se faire une idée approximative de la structuration de l'expérience chromatique à la fin du Moyen Âge, il convient donc de poser les couleurs 'extrêmes', blanc et noir, d'y ajouter les couleurs 'intermédiaires' jaune, rouge vermillon, vert, rouge pourpre, bleu, de relever le statut particulier des *métaux* or et argent qui correspondent aux couleurs principales jaune et blanc, et de noter que ces *couleurs* ne désignent pas les échantillons homogènes de nos nuanciers, mais plutôt des caractères chromatiques complexes³⁷.

Le jaune

Pour illustrer le statut particulier de la couleur jaune, nous observons son usage dans la *Pala Strozzi*. Cette couleur y apparaît exactement deux fois; c'est la couleur du ruban porté par un

³⁵ PASTOUREAU 1979.

³⁶ Notons en passant que la reconstruction des théories des couleurs et leur mise en relation avec la pratique picturale rencontre des difficultés importantes du fait que les textes abordent normalement des questions spécifiques et non une théorie générale des couleurs. Ainsi, les traités sur l'arc-en-ciel donnent un aperçu des couleurs bien plus réduit que les commentaires du *De sensu*, et la minéralogie apporte des éléments qu'on ne trouve pas ailleurs, pour ne rien dire de l'héraldique et de la médecine qui parle beaucoup sur les couleurs des humeurs, des urines, des yeux, des cheveux etc. La présente ébauche puise dans plus de sources qu'elle ne cite; son but consiste à souligner l'apport irremplaçable d'une étude sérieuse de la peinture.

³⁷ On pourrait prolonger cette enquête en abordant les traités de peinture qui ont l'avantage d'associer la nomenclature avec des indications sur les matières utilisées plus ou moins vérifiables grâce à des examens scientifiques dans le cadre de nos restaurations. Ainsi, des auteurs comme Cennino Cennini (*IL LIBRO DELL'ARTE DI CENNINO CENNINI* 2019) et l'Anonimo Bolognese (*ORIGINAL TREATISES* 1849, II) distinguent clairement entre les *rouges* et les *laques*, distinction que l'on retrouvera, mais sans indication des colorants, dans les fragments de Léonard de Vinci.

personnage qui vient d'être converti par la prédication du rhéteur chrétien à droite, puis la couleur de la face intérieure du manteau du personnage sans nimbe qui soutient les jambes du Christ. Le voisinage des dorures sur les nimbes et les bordures et ornements vestimentaires aide à en saisir le caractère alternatif et secondaire par rapport au *métal* proprement dit. L'iconographie du jaune est d'ailleurs pour le moins ambiguë: ici, la couleur indique que son porteur est juif. Le jaune à l'intérieur du manteau bleu pâle n'a pas la même fonction discriminatoire. Néanmoins, ce choix chromatique reste exquis par son caractère exceptionnel. Exception y est faite à une règle dont témoignent, entre autres, les vêtements de Nicodème. Celui-ci porte un manteau en rose pourpre sur une robe bleu pâle. Le revers du manteau n'est pas jaune, mais vert.

Pour mieux se rendre compte des conventions, nous allons faire passer revue les choix chromatiques dans la représentation de la Madone chez Fra Angelico. On verra très vite que la convention consiste à lui donner une robe en rouge pourpre, un manteau en bleu profond au revers vert. C'est le cas dans la *Pala d'Annalena*, dans le *Triptyque des Linaïoli*, dans la *Déploration* du Musée de Saint Marc, la *Pala di San Marco* et dans les scènes de l'*Armadio* où la Madone participe etc. Or, on notera que ce vert chaleureux du revers du manteau est réhaussé d'habitude avec du jaune safran (*croceo* dans les traités). D'une certaine façon, on peut donc dire que le jaune est un élément ou un moment du vert et qu'il en provient.

On pourrait revoir les huit scènes de l'*Armadio* pour mieux se convaincre du caractère marginal de la couleur jaune. On notera alors que dans l'*Annonciation* le jaune du revers du vêtement de l'ange ainsi que celui qui orne ses ailes fonctionne comme une prolongation de l'or, que dans le *Massacre des Innocents* il permet d'accentuer les événements les plus aigus (notamment tout à droite et au centre où l'on voit des soldats en train de transpercer leurs victimes au cou). Dans les autres scènes, le jaune intervient principalement comme la couleur iconographique de St Joseph, mais dans une version personnelle à Fra Angelico qui ne combine pas cette couleur avec le bleu clair habituel. L'analyse du rapport entre cet usage iconographique établi et son emploi dans le contexte d'un coloris très savant demanderait un peu plus de temps³⁸. On remarquera pourtant facilement que dans la *Fuite en Egypte* la Madone porte les couleurs habituelles avec un revers vert (et des langes rouge vermillon) produisant un effet majestueux malgré la douceur, alors que St Joseph avec sa robe jaune qui ne se confond pas ici avec l'or se distingue par une candide humilité. Cette différence est appuyée, soit dit en passant, par le coloris des rochers et de la terre: St Joseph se détache d'un pan de terre brune, alors que la Madone avec l'Enfant se détache d'un rocher roux (avec une couleur proche des rouges pourpre) entouré de quelques arbres. L'étude du coloris de la terre et des rochers nous mènerait trop loin ici. Le jaune de l'homme mûr de la *Pala Strozzi* constitue un écart par rapport au vert attendu, il fonctionne comme un vert allégé et plus serein, dont les implications iconographiques (notamment à côté de la Madeleine) mériteraient une étude approfondie.

³⁸ En effet, l'engouement pour la symbolique des couleurs nous fait méconnaître les aspects plus picturaux et techniques des choix chromatiques. Et pourtant, on n'ignore plus à quel point la symbolique des couleurs est ambivalente et à quel point il faut tenir compte des situations individuelles pour en rendre compte. Dans ce sens, les remarques de Marina Linares sur la sémiotique symbolique des couleurs au Moyen Âge et sur l'éloignement de cette symbolique à partir du XV^e siècle nous semblent réductrices. Cf. LINARES 2011, pp. 300-306.



Fig. 1: Fra Angelico, *Pala Strozzi*. Florence, Musée de Saint Marc



Fig. 2: Fra Angelico, *Massacre des Innocents* (*Armadio*). Florence, Musée de Saint Marc

BIBLIOGRAPHIE

Sources

AGUILON 1613

F. D'AGUILON, *Opticorum libri sex Philosophis juxta ac Mathematicis utiles*, Anvers 1613.

ALBERTI/GOLSENNE-PRÉVOST 2004

L.B. ALBERTI, *La peinture. Texte latin, traduction française, version italienne*, éd. par T. GOLSENNE, B. PRÉVOST, revue par Y. Hersant, Paris 2004.

ALBERTUS MAGNUS/JAMMY 1651

ALBERTUS MAGNUS, *De mineralibus et rebus metallicis libri quinque* (1260-1270 environ), in *Opera omnia*, éd. par P. JAMMY, II, Lyon 1651.

ALBERTUS MAGNUS/RYFF 1542

ALBERTUS MAGNUS, *De mineralibus & rebus metallicis libri quinque* (1260-1270 environ), éd. par W.H. RYFF, Venise 1542.

ARISTOTELIS OPERA 1960

Aristotelis Opera, ex recensione Immanuelis Bekkeri, éd. par O. Gigon, I-II, Berlin 1960.

BACON/BRIDGES 1897-1900

R. BACON, *The 'Opus majus'* (seconde moitié du XIII^e siècle), éd., avec introduction et index analytique, par J.H. BRIDGES, I-III, Oxford-Londres 1897-1900.

BACON/STEELE 1937

R. BACON, *Opera hactenus inedita*, XIV. *Liber de sensu et sensato. Summa de sophismatibus et distinctionibus* (milieu du XIII^e siècle), maintenant publié pour la première fois par R. STEELE, Oxford 1937.

BAROZZI DA VIGNOLA/DANTI 1583

J. BAROZZI DA VIGNOLA, *Le due regole della prospettiva pratica*, avec les commentaires de E. DANTI, Rome 1583.

CARDANO 1562

G. CARDANO, *Somniorum Synesiorum omnis generis insomnia explicantes Libri IIII [...] quibus accedunt [...] De Gemmis & Coloribus [...]*, Bâle 1562.

CENNINI/RICOTTA 2019

C. CENNINI, *Il libro dell'arte [...]* (fin du XIV^e siècle), édition critique et commentaire linguistique éd. par V. RICOTTA, présentation de G. Frosini, préface de S. Chiodo, Milan 2019.

DEL MONTE 1579

G. DEL MONTE, *Planisphaeriorum universalium theorica*, Pesaro 1579.

DOLCE 1565

L. DOLCE, *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità, e proprietà de i colori*, Venise 1565.

LEONARDI 1502

C. LEONARDI, *Speculum lapidum*, Venise 1502.

MOCENIGO 1581

F. MOCENIGO, *Universales Institutiones ad hominum Perfectionem; quatenus Industria parari potest*, Venise 1581.

ORIGINAL TREATISES 1849

Original Treatises, Dating from the XIIth to XVIIIth Centuries on the Arts of Painting, in Oil, Miniature, Mosaic, and on Glass; of Gilding, Dyeing, and the Preparation of Colours and Artificial Gems, avec une introduction générale, des traductions, des préfaces et des notes par M.P. Merrifield, I-II, Londres 1849.

SAVOT 1609

L. SAVOT, *Nova, seu verius nova-antiqua de causis colorum sententia*, Paris 1609.

TIGNOSI 1551

N. TIGNOSI, *In Libros Aristotelis de Anima Commentarii. Ad Laurentium Medicem virum Praeclarissimum*, Florence 1551.

Etudes

BÄTSCHMANN 1978-1981(1982)

O. BÄTSCHMANN, *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, numéro monographique de «Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Jahrbuch», 1978-1981(1982).

BAXANDALL 1982

M. BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1982 (première édition Oxford 1972).

BAXANDALL 1986

M. BAXANDALL, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven-Londres 1986.

BELLENDORF 2011

P. BELLENDORF, *Hoch aufgelöste 3D-Dokumentation mittelalterlicher Oberflächen*, in *FARBE IM MITTELALTER* 2011, I, pp. 95-101.

DIDI-HUBERMAN 1990

G. DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris 1990.

FARBE IM MITTELALTER 2011

Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik, actes du XIII^e symposium du Mediävistenverband (Bamberg 1^{er}-5 mars 2009), éd. par I. Bennewitz, A. Schindler, I-II, Berlin 2011.

GAGE 1993

J. GAGE, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres 1993.

GERBRON 2016

C. GERBRON, *Fra Angelico. Liturgie et mémoire*, Turnhout 2016.

HAAS 2015

B. HAAS, *Die ikonischen Situationen*, Paderborn 2015.

HAAS 2017

B. HAAS, *Die Farbe und ihre Systeme*, in *Gesprächsstoff Farbe. Beiträge aus Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft*, éd. par K. Scheurmann, A. Karliczek, Cologne 2017, pp. 72-83.

HALL 1992

M. HALL, *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge 1992.

HALL 2019

M. HALL, *The Power of Color. Five Centuries of European Painting*, New Haven-Londres 2019.

HUSSERL/BIEMEL 1954

E. HUSSERL, *Husserliana. Gesammelte Werke*, VI. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, éd. par W. BIEMEL, La Haye 1954.

IL GIUDIZIO UNIVERSALE 2022

Il Giudizio Universale restaurato, (*Quaderni del Museo di San Marco*; 3), éd. par M. Tamassia, Livourne 2022.

JAHN 2023

T. JAHN, *Die Eigenarten der Farben. Farbobjektivismus – Farbsubjektivismus – Phänomenologie*, Paderborn 2023.

JONES 2013

W.J. JONES, *German Colour Terms. A Study in Their Historical Evolution from Earliest Times to the Present*, Amsterdam-Philadelphie 2013.

KATZ 1930

D. KATZ, *Der Aufbau der Farbwelt*, Leipzig 1930.

KEMP 1990

M. KEMP, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven-Londres 1990.

LA PALA DI SAN MARCO DEL BEATO ANGELICO 2021

La Pala di San Marco del Beato Angelico: restauro e ricerche, éd. par C. Frosinini, Florence 2021.

LERSCH 1981

T. LERSCH, *Farbenlehre*, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, VII. *Farbe, Farbmittel - Fensterladen*, Munich 1981, pp. 157-274.

LINARES 2011

M. LINARES, *Kunst und Kultur im Mittelalter. Farbschemata und Farbsymbole*, in *FARBE IM MITTELALTER* 2011, I, pp. 297-311.

MACIOCE 2008

S. MACIOCE, *I colori dell'Angelico tra esperienza mistica e consuetudini sociali*, in *Angelicus pictor. Ricerche e interpretazioni sul Beato Angelico*, actes de la conférence (Rome 8-9 juin 2006), éd. par A. Zuccari, Milan 2008, pp. 91-105.

OSTWALD 1904

W. OSTWALD, *Malerbriefe. Beiträge zur Theorie und Praxis der Malerei*, Leipzig 1904.

OSTWALD 1917

W. OSTWALD, *Beiträge zur Farbenlehre. Erstes bis fünftes Stück*, Leipzig 1917.

PARKHURST 1961

C. PARKHURST, *Aguilonius' Optics and Rubens' Color*, «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», XII, 1961, pp. 35-49.

PARKHURST 1973

C. PARKHURST, *Louis Savot's Nova-antiqua Color Theory, 1609*, in *Album Amicorum J.G. van Gelder*, éd. par J. Bruyn, J.A. Emmens *et alii*, La Haye 1973, pp. 242-247.

PASTOUREAU 1979

M. PASTOUREAU, *Traité d'héraldique*, préface de J. Hubert, Paris 1979.

PASTOUREAU 2000

M. PASTOUREAU, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris 2000.

PASTOUREAU 2012

M. PASTOUREAU, *Symboles du Moyen Âge. Animaux, végétaux, couleurs, objets*, Paris 2012.

SCHÖNE 1954

W. SCHÖNE, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954.

SCUDIERI 2009

M. SCUDIERI, *Il ciclo affrescato nel convento di San Marco a Firenze*, in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, catalogue de l'exposition, éd. par A. Zuccari, G. Morello, G. de Simone, Milan 2009, pp. 109-123.

STEINER 1986

R. STEINER, *Das Wesen der Farben*, actes de les conférences (Dornach 6-8 mai 1921; 1914-1924), Dornach 1986 (première édition Dornach 1929).

STRAUSS 1972

E. STRAUSS, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, Munich-Berlin 1972.

ABSTRACT

Après une introduction sur les problèmes de la sémantique des *qualia* (Shoemaker) et sur le statut de la peinture pour son étude historique du vocabulaire des couleurs et après une mise en garde contre les nombreux anachronismes dont les études souffrent encore aujourd'hui et contre les erreurs courantes dans la présentation des peintures anciennes dans nos musées, on démontre un groupe de différences essentielles entre le système chromatique tardo-médiéval et le nôtre en étudiant plus en détail un certain nombre de couleurs utilisées dans la *Pala Strozzi* de Fra Angelico. La différenciation catégorielle entre les deux types de rouge (*punicium* et *purpureum*) inclut non seulement l'étude du colorant et de sa nuance, mais encore celle de son rapport à l'espace (modèle, expression du volume, de la transparence, de la lumière etc.), particularités qu'il convient de décrire au-delà des lieux communs historiographiques sur l'avancement du «naturalisme» au XV^e siècle. Ces particularités sont ensuite mises en rapport aux textes, notamment aux commentaires du *de sensu* aristotélicien et à la minéralogie depuis Albert le Grand et Roger Bacon jusqu'à Jérôme Cardan, avec un regard rapide sur les couleurs des métaux et l'influence de l'héraldique. On aboutit à un «système» des couleurs très différent du système basé sur les trois couleurs *primaires* qui n'est saisissable qu'à partir de François d'Aguilon (1613), voire de Filippo Mocenigo (1581) dont la contribution importante avait échappé aux historiens. Les résultats sont repris ensuite et examinés sur les huit premières peintures de l'*Armadio* (en excluant la «roue»). Pour certaines couleurs, on arrive à ébaucher une approche de leur interprétation iconographique, notamment pour le jaune et le rouge vermillon dans leurs différents usages (iconographie de la Madeleine).

The article begins with an introduction on the semantics of *qualia* (Shoemaker), as well as on the singular status of painting for a historical study of colour vocabulary. This study can help avoiding numerous anachronisms current in modern studies of the topic as well as many fundamental errors in the presentation of the paintings in our modern museums. In order to demonstrate a group of fundamental differences between late mediaeval and modern colour systems, we then turn to the *Pala Strozzi* by Fra Angelico with a thorough description and categorization of a certain number of specific colours, and first of the two main red types *punicium* and *purpureum*. Their difference cannot be sufficiently grasped by identifying the exact colour hue; it is necessary moreover to describe their specific relation to space (modeling, the expression of volume, transparency, light etc.) beyond the current art historical *loci communes* on the growth of «naturalism» during the 15th century. The peculiarities observed in Fra Angelico are then confronted with the textual tradition on colour theory beginning with the commentaries on the aristotelian *de sensu* and with mineralogy since Albert the Great and Roger Bacon until Girolamo Cardano with a quick glance on metal colours and the heraldic tradition. All this allows us to define the general terms of a colour «system» quite different from the modern system based on *primary* colours which is not known before François d'Aguilon (1613) and Filippo Mocenigo (1581) whose important contribution to the history of colour theory has escaped hitherto to scientific attention. All these results are then reexamined and confirmed through a quick study of the first eight *Armadio* paintings. The study ends with some propositions about the iconographic interpretation of certain colours such as yellow and vermillion red, when used in a specific way, especially in respect to Mary Magdalen.