



Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques

Résumés des conférences et travaux

141 | 2011
2008-2009

Symbolique médiévale et moderne

Michel Pastoureau



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1014>

ISSN : 1969-6310

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 2 février 2011

Pagination : 219-224

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Michel Pastoureau, « Symbolique médiévale et moderne », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 141 | 2011, mis en ligne le 24 février 2011, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1014>

Tous droits réservés : EPHE

SYMBOLIQUE MÉDIÉVALE ET MODERNE

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

Programme de l'année 2008-2009 : *La naissance du noir et blanc (XV^e-XVII^e siècle)*.

Le thème des conférences, prévu pour se dérouler sur trois ans, se propose d'étudier comment, entre la fin de l'époque carolingienne et le milieu du xvii^e siècle, dans l'Occident chrétien, le noir et le blanc sont peu à peu sortis de l'ordre des couleurs, puis ont fini par constituer ensemble un univers en soi – le noir et blanc – s'opposant à celui des couleurs proprement dites. Idée qui nous est restée familière mais qui est inconnue des sociétés anciennes.

Les conférences de l'année dernière avaient porté sur le lexique des couleurs en latin médiéval, sur l'histoire du vêtement monastique et religieux à l'époque féodale et sur les lois somptuaires et les morales de la couleur du Moyen Âge finissant. Les conférences de cette année ont eu pour sujet principal l'attitude de la Réforme protestante à l'égard des couleurs. Mais elles ont également porté, plus brièvement, sur les débats concernant la primauté du dessin ou du coloris au début de l'époque moderne, et sur les préoccupations des hommes de science dans le premier xvii^e siècle. Lorsqu'en 1665-1666, Isaac Newton réalise ses célèbres expériences du prisme et « découvre » le spectre, il met en valeur un nouvel ordre des couleurs au sein duquel il n'y a désormais plus de place ni pour le noir ni pour le blanc.

La Réforme et la couleur

Né au début du xvi^e siècle, au moment où se diffusent par le livre et par l'image une culture et un imaginaire « en noir et blanc », le protestantisme à ses débuts se montre à la fois héritier des morales de la couleur du Moyen Âge finissant et en prise directe avec les systèmes de valeurs de son temps : dans tous les domaines de la vie religieuse et de la vie sociale (le culte, le vêtement, l'art, l'habitat, les « affaires »), il recommande ou met en place des usages et des codes presque entièrement construits autour d'un axe noir-gris-blanc. Guerre est faite aux couleurs vives ou trop voyantes.

Ce chromoclisme protestant concerne d'abord le temple. Pour les grands réformateurs, la place de la couleur y est excessive : il faut la réduire ou la supprimer. Comme saint Bernard au xii^e siècle, Zwingli, Calvin, Melancton et Luther lui-même dénoncent les sanctuaires peints trop richement. Dans leurs prêches, ils reprennent les paroles bibliques du prophète Jérémie s'emportant contre le roi Joachim et vitupèrent contre « ceux qui construisent des temples semblables à des palais, y percent des fenêtres, les revêtent de cèdre et les enduisent de vermillon ». La couleur rouge – la plus vive pour la Bible et pour toute la théologie médiévale – est à leurs yeux celle qui symbolise au plus haut point le luxe, le péché et la « folie des hommes ». Luther

y voit la couleur emblématique de la Rome papiste, scandaleusement ornée de rouge comme la grande prostituée de Babylone.

Telles sont les idées générales des grands réformateurs. La chronologie et la géographie précises de l'expulsion de la couleur hors des temples sont plus difficiles à étudier dans le détail. Quelle est la part des destructions violentes et celle des pratiques de dissimulation ou de décoloration : matériaux mis à nu, tentures monochromes noires cachant les peintures, badigeonnages blancs à la chaux ? Il est difficile de le dire. Recherche-t-on partout un degré zéro de la couleur, ou bien est-on dans certains cas, en certains lieux, à certains moments, plus tolérants, moins chromophobes (ainsi chez certains luthériens au XVII^e siècle) ? Au reste, qu'est au juste le degré zéro de la couleur : le blanc ? le gris ? le noir ? les matériaux mis à nu ? En outre, dans le cas des destructions, il est difficile de séparer le chromoclasme de l'iconoclasme. La polychromie sculptée, par exemple, surtout lorsqu'il s'agit de statues de saints, contribue certainement aux yeux des réformés à transformer ces statues en idoles ; mais elle n'est pas seule en cause. De même, dans le cas des vitraux, partout détruits massivement, qu'est-ce qui est visé : l'image ? la couleur ? le sujet (représentations anthropomorphes des personnes divines, vie de la Vierge, légendes hagiographiques, figures du clergé) ? Ici aussi, il est difficile de répondre avec précision.

Plus drastique encore est l'attitude des réformés à l'égard des couleurs liturgiques. Dans le rituel de la messe, la couleur joue un rôle primordial : les objets et les vêtements du culte sont non seulement codés par le système calendaire des couleurs, mais ils sont aussi pleinement associés aux luminaires, à la polychromie architecturale et sculptée, aux images peintes dans les livres saints et à tous les ornements précieux, afin de créer une véritable théâtralité de la couleur. Comme les gestes, comme les sons, les couleurs sont un élément essentiel au bon déroulement du rituel. Partant en guerre contre la messe et contre cette théâtralité qui fait étalage de parures et richesses inutile, qui « transforme les prêtres en histrions » (Melancthon), la Réforme ne pouvait que partir en guerre aussi contre la couleur. À la fois pour ce qui était de sa présence physique à l'intérieur des temples et de son rôle dans la liturgie. Pour Zwingli, la beauté extérieure des rites fausse la sincérité du culte. Pour Luther, le temple doit être débarrassé de toute vanité humaine. Pour Carlstadt, il doit être « aussi pur qu'une synagogue ». Pour Calvin, son plus bel ornement est la parole de Dieu. Pour tous, il doit conduire les fidèles à la sainteté et donc être simple, harmonieux, sans mélange, la pureté de son apparence favorisant la pureté des âmes. Dès lors, il n'y a plus de place pour les couleurs liturgiques, telles que les met en scène l'Église romaine, ni même pour un quelconque rôle cultuel de la couleur à l'intérieur du temple.

La palette protestante

Un même rejet des couleurs, ou du moins des couleurs vives, se retrouve dans la création artistique, notamment la peinture. La palette des peintres protestants n'est pas celle des peintres catholiques, c'est indéniable. Aux XVI^e et XVII^e siècles, elle est fortement dépendante du discours des réformateurs en matière de création artistique et de sensibilité esthétique, un discours parfois hésitant ou changeant. À Zurich, par exemple, Zwingli semble moins hostile à la beauté des couleurs à la fin de sa vie que

pendant les années 1523-1525. Il est vrai que, comme Luther, la musique le préoccupe davantage que la peinture. C'est sans doute chez Calvin que l'on trouve le plus grand nombre de considérations ou de prescriptions stables à propos de l'art et de la couleur. Elles sont dispersées dans plusieurs de ses œuvres. Essayons de les résumer sans trop les trahir.

Calvin ne condamne pas les arts plastiques, mais ceux-ci doivent être uniquement séculiers et chercher à instruire, à « réjouir » (au sens théologique) et à honorer Dieu. Non pas en représentant le Créateur (ce qui est abominable) mais la Création. L'artiste doit donc fuir les sujets artificiels, gratuits, invitant à l'intrigue ou à la lascivité : l'art n'a pas de valeur en soi ; il vient de Dieu et doit aider à mieux le comprendre. Par-là même, le peintre doit travailler avec modération, chercher l'harmonie des formes et des tons, prendre son inspiration dans le créé et représenter ce qu'il voit. Pour Calvin, les éléments constitutifs de la beauté sont la clarté, l'ordre et la perfection. Les plus belles couleurs sont celles de la nature ; les tons bleus de certains végétaux semblent même avoir sa préférence parce qu'ils ont « plus de grâce ».

Si, pour ce qui concerne le choix des sujets (portraits, paysages, animaux, natures mortes), il n'est guère difficile d'établir un lien entre ces recommandations et les tableaux des peintres calvinistes des XVI^e et XVII^e siècles, cela est moins aisé pour ce qui concerne les couleurs. Existe-t-il vraiment une palette calviniste ? Et, d'une manière plus générale, une palette protestante ? Pour ma part, je le crois. Les peintres protestants me semblent posséder dans leur palette quelques dominantes et récurrences qui leur donnent une authentique spécificité : sobriété générale, horreur du bariolage, importance des noirs et des tons sombres, effets de grisaille, jeux de camaïeux, fuite de tout ce qui agresse l'œil en modifiant l'économie chromatique du tableau par des ruptures de tonalité. Chez plusieurs peintres calvinistes, on peut même parler d'un véritable puritanisme de la couleur tant ces principes sont appliqués de façon radicale. C'est par exemple le cas de Rembrandt, qui pratique souvent une sorte d'ascèse de la couleur, appuyée sur des tons foncés, retenus et peu nombreux (au point qu'on l'a parfois accusé de « monochromie »), pour laisser place à de puissants effets de lumière et de vibration. De cette palette si particulière se dégagent une forte musicalité et une indéniable intensité spirituelle.

Les peintres protestants n'ont cependant pas le monopole de cette austérité chromatique. Elle s'observe également chez des peintres catholiques, principalement au XVII^e siècle chez ceux qui s'inscrivent dans la mouvance janséniste. On a ainsi pu remarquer que la palette de Philippe de Champaigne se faisait plus économe, plus dépouillée, plus sombre aussi, à partir du moment (1646) où il se rapprochait de Port-Royal puis opérait sa véritable conversion au jansénisme. Dans la longue durée, il existe en Occident une grande continuité des différentes morales artistiques de la couleur. Entre l'art cistercien du XII^e siècle et la peinture calviniste ou janséniste du XVII^e, en passant par les miniatures en grisaille des XIV^e et XV^e siècles et la vague chromatoclaste des débuts de la Réforme, il n'y a pas de rupture mais au contraire un discours continu et univoque : la couleur est fard, luxe, artifice, illusion.

La chromophobie artistique de la Réforme est en fait peu novatrice ; elle est même quelque peu réactionnaire. Mais elle joue un rôle essentiel dans l'évolution de la sensibilité occidentale aux couleurs. D'un côté elle contribue à accentuer l'opposition entre

le monde du noir et du blanc et celui des couleurs proprement dites ; de l'autre elle provoque une réaction catholique chromophile et participe, indirectement, à la genèse de l'art baroque. Pour la Contre-Réforme, en effet, l'église est une image du ciel sur la terre, une sorte de Jérusalem céleste, et le dogme de la présence réelle justifie toutes les magnificences à l'intérieur du sanctuaire. Rien n'est trop beau pour la maison de Dieu : marbres, ors, étoffes et métaux précieux, verrières, statues, fresques, images, peintures et couleurs resplendissantes ; toutes choses rejetées par le temple et le culte réformés. Avec l'art baroque, l'église redevient ce sanctuaire de la couleur qu'elle était dans l'esthétique et la liturgie clunisiennes à l'époque romane.

Cependant, plus que par la peinture, c'est sans doute par la gravure et par l'estampe que la Réforme a exercé l'influence la plus forte sur les mutations de sensibilité de l'époque moderne. En s'appuyant sur le livre, en utilisant à grande échelle l'image gravée et imprimée à des fins de propagande, la Réforme a contribué à la diffusion massive d'images en noir et blanc. Ce faisant, elle a activement participé à la profonde mutation culturelle qui a bouleversé l'univers des couleurs et contribué à donner – bien avant Newton – un statut à part au noir et au blanc. D'autant que cette mutation ne concerne pas seulement l'art et les images ; elle concerne également les pratiques sociales.

Le vêtement réformé

C'est en effet dans les usages vestimentaires que la chromophobie protestante a exercé son influence la plus profonde et la plus durable. C'est aussi un des domaines où les préceptes des grands réformateurs sont les plus convergents. Sur les relations entre la couleur et l'art, les images, le temple, la liturgie, leurs opinions vont *grosso modo* dans le même sens, mais elles divergent sur un grand nombre de points. Sur le vêtement, ce n'est pas le cas : le discours est presque unanime et les usages, similaires. Les différences ne sont que des différences de nuances et de degrés, chaque confession, chaque église ayant comme partout ses modérés et ses radicaux.

Pour la Réforme, le vêtement est toujours signe de honte et de péché. Il est lié à la Chute, et l'une de ses principales fonctions est de rappeler à l'homme sa déchéance. C'est pourquoi il doit être signe d'humilité et de contrition, se faire sobre, simple, discret, s'adapter à la nature et aux activités. Toutes les morales protestantes ont l'aversion la plus profonde pour le luxe vestimentaire, pour les fards et les parures, pour les déguisements, pour les modes changeantes ou excentriques. Pour Zwingli et pour Calvin, se parer est une impureté, se farder une obscénité, se déguiser une abomination. Pour Melancton, un souci trop grand accordé au corps et au vêtement place l'homme au-dessous de l'animal. Pour tous, le luxe est une corruption ; le seul ornement qu'il faille rechercher est celui de l'âme. L'être doit constamment prendre le pas sur le paraître.

Ces commandements ont pour conséquence une austérité extrême du costume et de l'apparence : simplicité des formes, discrétion des couleurs, suppression des accessoires et des artifices pouvant masquer la vérité. Les grands réformateurs donnent l'exemple, à la fois dans leur vie quotidienne et dans les représentations peintes ou

gravées qu'ils ont laissées d'eux-mêmes. Tous se font figurer en vêtements sombres, sobres, tristes même.

Cette quête de la simplicité et de la sévérité se traduit par une palette vestimentaire d'où sont absentes toutes les couleurs vives, jugées déshonnêtes : le rouge et le jaune, en premier lieu, mais aussi les roses, les orangés, tous les verts et même les violets. Sont en revanche abondamment utilisées les couleurs foncées, au premier rang desquelles les noirs, les gris, les bruns. Le blanc, couleur pure, est recommandée pour les vêtements des enfants et parfois des femmes. Le bleu est toléré dans la mesure où il reste discret. Ce qui relève du bariolage, ce qui habille « les hommes comme des paons » – l'expression est utilisée par Melancton dans un prêche célèbre de 1527 – est sévèrement condamné. Comme pour la décoration du temple et comme pour la liturgie, la Réforme répète ici sa haine de la polychromie.

Cette palette protestante ne diffère guère de celle que les morales vestimentaires médiévales avaient prescrite pendant les derniers siècles. Mais avec la Réforme, ce sont bien les couleurs – entendons les colorations – et elles seules qui sont en cause, et non plus les matières colorantes. Certaines couleurs sont interdites, d'autres sont prescrites. L'examen des normes vestimentaires et des règles somptuaires édictées par la plupart des autorités protestantes sont très claires à ce sujet, aussi bien à Zurich et à Genève au *xvi*^e siècle qu'à Londres au milieu du *xvii*^e et en Pennsylvanie au siècle suivant. Plusieurs sectes puritaines ou piétistes ont même accentué la sévérité et l'uniformité du vêtement réformé – l'uniforme, que préconisaient déjà les anabaptistes à Münster en 1535, a toujours exercé un grand attrait sur les sectes protestantes – par haine des vanités du monde. Ce faisant, elles ont contribué à donner au vêtement protestant en général une image non seulement austère et sombre, mais aussi passéiste, presque réactionnaire, hostile aux modes, aux changements, aux nouveautés.

Il n'est du reste pas besoin de mettre en avant les sectes les plus puritaines pour souligner comment l'usage de vêtements sombres, préconisés par tous les grands réformateurs, a contribué à prolonger l'immense vogue du noir déjà en place dans l'Europe du *xv*^e siècle. Le noir protestant et le noir catholique semblent en effet se rejoindre (sinon fusionner) pour faire de cette couleur la plus employée dans le vêtement masculin, en Europe, entre le *xv*^e et le *xix*^e siècle ; ce qui n'était nullement le cas dans l'Antiquité ni pendant la majeure partie du Moyen Âge. Les hommes pouvaient alors se vêtir de rouge, de vert, de jaune, bref de toutes les couleurs vives et claires. Désormais c'est fini : mises à part quelques circonstances exceptionnelles – rituelles, festives ou transgressives – les hommes ne s'habilleront plus jamais ainsi. Tout bon chrétien, tout bon citoyen, qu'il soit protestant ou catholique, se devra de porter au quotidien des vêtements foncés : noirs, gris, bruns, plus tard bleu marine. Mais le noir domine, et sa nature est double. Il y a d'une part le noir des rois et des princes, le noir luxueux, né à la cour de Bourgogne à l'époque de Philippe le Bon et transmis à la cour d'Espagne avec l'ensemble de l'héritage bourguignon ; et de l'autre, le noir des moines et des hommes d'Église, celui de l'humilité et de la tempérance, celui aussi de tous les mouvements qui prétendent, à un titre ou à un autre, retrouver la pureté et la simplicité de l'Église primitive. C'est le noir de Wycliff et de Savonarole ; c'est le noir de la Réforme protestante ; ce sera aussi celui de la Contre-Réforme.

Pour ce qui est des couleurs, cette dernière distingue nettement ce qui concerne l'église et le culte de ce qui concerne le commun des fidèles : richesse et profusion de couleurs d'un côté, discrétion et sobriété de l'autre. Si la messe est un théâtre de couleurs, un bon catholique ne doit pas s'afficher en couleurs vives, même s'il est roi ou prince. Quand Charles Quint s'habille de noir – et il le fait presque tout au long de sa vie – il ne s'agit donc pas toujours du même noir. Tantôt c'est le noir princier, hérité de la magnificence des cours bourguignonnes ; tantôt, au contraire, c'est le noir humble et monastique, hérité de toutes les morales médiévales de la couleur. C'est ce second noir qui le rapproche de Luther et qui montre comment les éthiques catholiques et protestantes tendent à converger pour enfermer les chrétiens, tous les chrétiens, dans les mêmes systèmes de valeurs chromatiques.