
A c a d é m i e d u M a i n e

CAHIERS
DU
MAINE

N° 16

LES ACTIVITÉS 2006 - 2007

Le Prix de la Mayenne

financé par le Conseil Général de la Mayenne
a été décerné le 2 décembre 2006 lors de la séance publique à Laval à
Monsieur Jean-Yves FRÉTIGNÉ
pour sa biographie de Giuseppe MAZZINI

•

Le Prix de l'Académie du Maine

financé par le Conseil général de la Sarthe
a été décerné le 9 décembre 2006 lors de la séance publique au Mans à
Monsieur Jean-Baptiste CALISTRU
pour son ouvrage « Autour du dessin »
et l'ensemble de son oeuvre de plasticien

et

Le Prix spécial du jury à

Madame Claire FELLONI
pour son ouvrage
« Petites leçons d'aquarelle botanique »

•

Les communications faites par les membres de l'Académie au cours des séances privées et publiques ont été les suivantes :

- 20 janvier Cyrano de BERGERAC : par Philippe CONSEIL
- 17 février René Guy CADOU : par Raymond POIRRIER
- 24 mars Colloque sur la couleur
- 21 avril Le Projet ITER : par Jean-Claude FAYET
- 12 mai Visite de l'atelier du sculpteur Roger LERIVERAIN
- 22 septembre « Vive le nucléaire » : par Jean-Claude FAYET
- 20 octobre Erik SATIE : par Suzanne SENS

RENCONTRE
AUTOUR DE LA

COULEUR

organisée par
L'ACADÉMIE DU MAINE

à l'Abbaye Saint-Vincent
le 24 mars 2007

ÉDITORIAL

Cette année, les cahiers du Maine sont entièrement consacrés à la couleur ; ils publient l'ensemble des communications présentées lors de la rencontre organisée par l'Académie du Maine autour de ce sujet, le 24 mars 2007, dans le cadre de l'Abbaye Saint-Vincent du Mans.

Cette journée était une « première » pour l'Académie du Maine qui souhaitait ainsi partager avec le public le plaisir d'entendre ses membres présenter un aspect de ce thème, selon la discipline ou l'intérêt qui est le leur.

La couleur est un mot qui dit quelque chose à tout le monde ; d'une richesse infinie, il permet une approche aussi multiple qu'étendue. Si l'on a la curiosité de consulter le Littré, on trouve trois pages consacrées toutes entières à ce mot. Sa définition est *la sensation que produit sur l'organe de la vue, la lumière diversement réfléchiée par les corps ; les couleurs ainsi que l'a démontré Newton, sont le produit de la décomposition de la lumière.*

C'est ainsi que se croisent ici les regards scientifiques, militaires, géographiques, techniques, artisanaux, politiques, littéraires, artistiques, religieux et, le dernier mot revenant à Rimbaud, poétiques.

Cette diversité qui n'épuise en rien le sujet, est aussi celle de l'Académie du Maine ; diversité dans la composition, dans le domaine de ses réflexions, de ses intérêts, de ses curiosités.

Le public s'est pressé nombreux pour cette première journée, dans la salle que les Amis de l'abbaye Saint-Vincent avaient eu la gentillesse de mettre à notre disposition.

Notre souhait est qu'une telle rencontre se renouvelle régulièrement, pour permettre à l'Académie de partager ses travaux et de remplir ainsi auprès du grand public le rôle de relais intellectuel, culturel qui est aussi le sien.

Nicole VILLEROUX
Présidente de l'Académie du Maine

LES COULEURS DE LA LUMIERE

J.C. FAYET

La couleur est avant tout une sensation que l'on éprouve lorsque de la lumière entre dans l'œil. La lumière n'a pas de couleur sans œil et sans cerveau. Dans ce qui suit on parle néanmoins des « couleurs de la lumière » parce que il n'y a pas de véritable couleur sans lumière et parce que la sensation que l'on nomme couleur est étroitement liée aux propriétés de la lumière.

La couleur a pris place un peu partout : dans l'art et la science, dans la psychologie, dans l'héraldique et la symbolique, dans la politique, dans la poésie et les figures de rhétorique, dans l'industrie et le commerce. Quelques dizaines de milliers de tonnes d'indigo synthétique, par exemple, sont produites chaque année.

On oublie que la couleur est avant tout une « **sensation visuelle** ». Il n'y a pas de couleur sans lumière, sans œil et sans cerveau. La lumière disparaît au fond de l'œil en livrant un signal à des chemins cérébraux spécifiques le long desquels se développe une sensation que l'on nomme couleur.

Depuis sa parution en 1704 l'ouvrage d'**Isaac Newton**, « **Opticks** », est une référence incontournable en matière de couleur. Newton caractérise son ouvrage par une phrase :

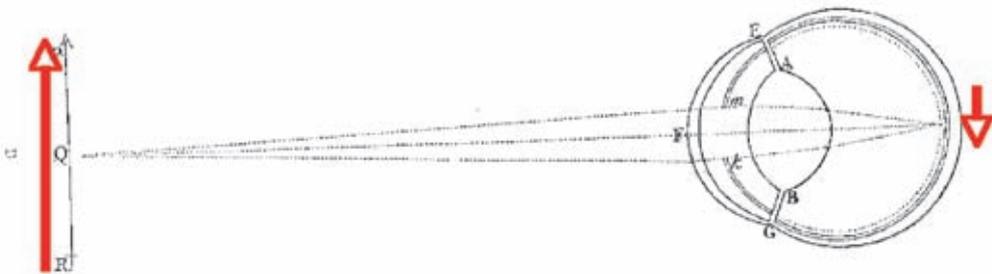
« Je parle ici des couleurs qui proviennent de la lumière car elles ont souvent d'autres causes, les phantasmes et les chimères, la folie et les hallucinations, un coup porté à l'œil qui nous fait voir le feu... ».

Ce qui suit n'est qu'un résumé et une mise à jour d'Opticks.

LA COULEUR, SENSATION VISUELLE

L'image ci dessous et son commentaire sont empruntés à Opticks.

« ... quand un homme voit un objet, la lumière qui vient des points de l'objet est réfractée par les humeurs et les tissus transparents de l'œil. Elle converge en autant de points pour peindre une image renversée de l'objet sur un tissu, la Tunica Retina, qui recouvre le fond de l'œil.

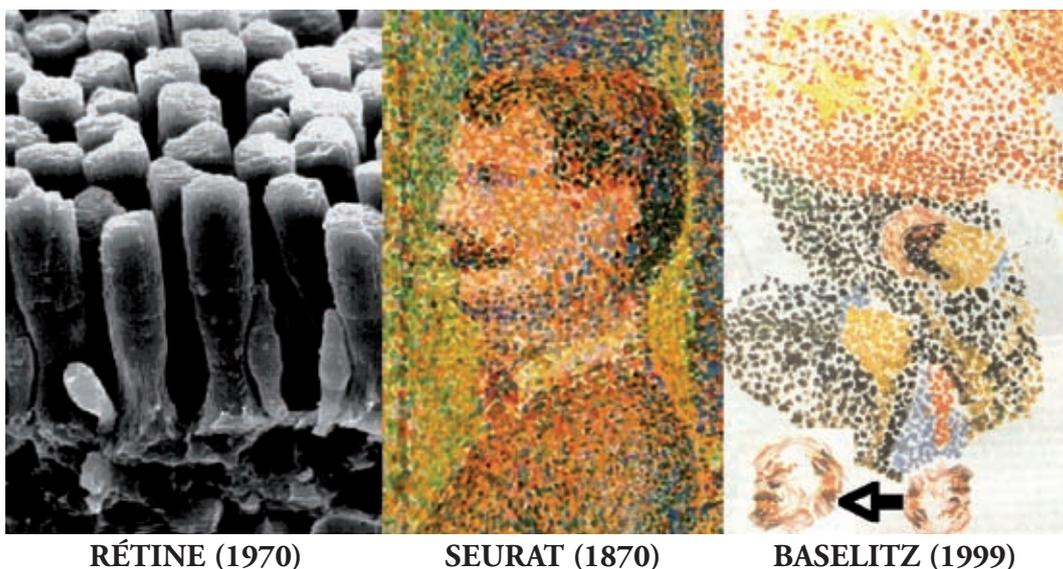


Les anatomistes qui ont gratté l'enveloppe extérieure épaisse de l'œil, la Dura Mater, ont pu voir cette image aux couleurs vives. L'image se propage le long du nerf optique jusqu'au cerveau.»

Image et commentaire ont plus de trois siècles. Ils ont conservé toute leur modernité.

De nos jours, les anatomistes ont des outils bien plus performants que le scalpel et la loupe. L'image suivante représente, à gauche, une image de la rétine obtenue à l'aide d'un microscope électronique. La rétine est un pavage disjoint de cellules en forme de cônes ou de bâtonnets, d'un diamètre de quelques dixièmes de microns et d'une hauteur de l'ordre du micron. La surface qui reçoit la lumière apparaît comme une juxtaposition de taches blanches.

Les cônes et les bâtonnets fonctionnent comme de minuscules cellules photo-électriques qui transmettent au cerveau un signal électrique. Les cônes au nombre de 10 millions sont concentrés au centre de la rétine. Ils sont principalement sensibles soit au rouge, soit au vert, soit au bleu. Ils transmettent l'information sur la couleur mais ils demandent beaucoup de lumière.



Les bâtonnets, au nombre de 100 millions, entourent les cônes. Ils ne sont pas sensibles à la couleur mais répondent au moindre éclaircissement. Ils prennent le relais des cônes lorsque la nuit tombe et que tous les chats deviennent gris.

Le pavage rétinien disjoint fait qu'une partie de la lumière passe à côté des cellules photosensibles. Le cerveau reçoit donc une information en pointillé. L'image rétinienne utile est donc analogue à un tableau de Seurat ou mieux de Baselitz qui, pour tenir compte du renversement de l'image rétinienne, expose ses portraits la tête en bas.

Les performances du cerveau sont remarquables. Le cerveau reçoit de la part des cônes une dizaine de millions d'informations simultanées qu'il décode en un clin d'œil pour nous donner les sensations de couleur et de forme, lissées et redressées. Il est curieux de constater que le célèbre tableau de Seurat, la Grande Jatte, peint en trois ans, contient le même nombre de points colorés qu'une image rétinienne.

Des études ont montré que l'œil peut différencier quelques millions de couleurs. Il n'y a pas assez de mots pour les désigner une à une. On a donc été conduit à les numériser en utilisant un code clair. L'idée n'est pas nouvelle. Ferdinand Bauer, peintre botanique du dix-huitième siècle, s'était fabriqué une palette de 150 couleurs numérotées dont on a perdu le code. Au cours de ses expéditions botaniques il croquait les plantes et notait rapidement par des nombres leurs couleurs avant qu'elles ne se fanent dans un herbier. Aujourd'hui le moindre ordinateur met à notre disposition une palette de 16 777 216 couleurs caractérisées par des nombres qui, exprimés en base 2 occupent 3 octets de mémoire. Le très noir porte le rang 0 et le blanc éclatant le rang 16 777 216.

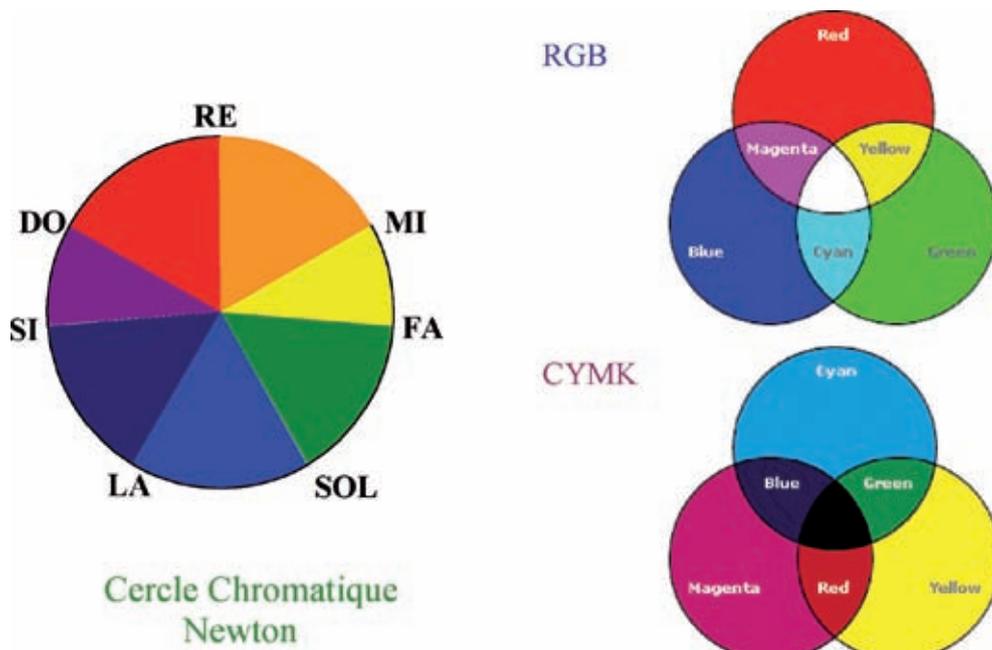
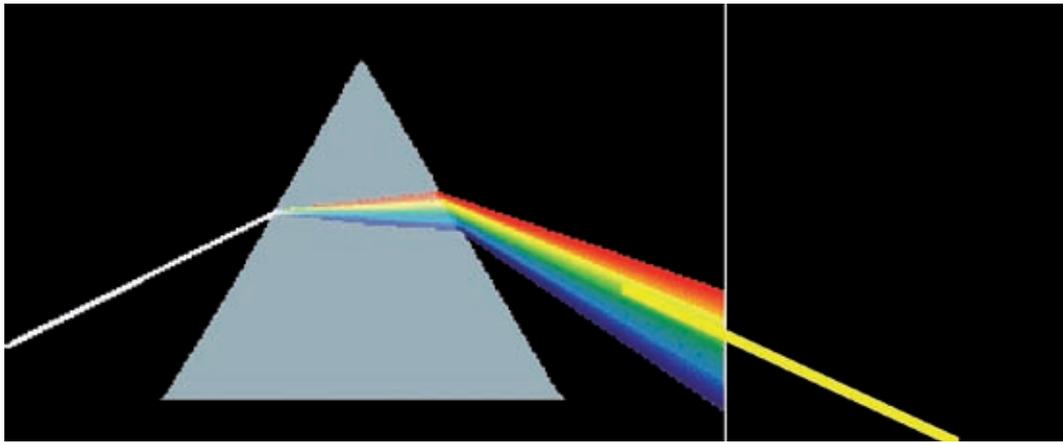
LES COULEURS DU SPECTRE ET LES AUTRES

Revenons en 1700 pour décrire une expérience de Newton dont le cadre est une pièce aux volets hermétiquement clos.

Un trou percé dans un volet laisse pénétrer un rayon de soleil qui traverse un prisme de verre. La lumière solaire est déviée et dispersée par le prisme. Sur un écran blanc et opaque observe une bande colorée du rouge au violet. C'est le spectre de la lumière solaire. Le violet est plus dévié vers le bas le rouge.

Un petit trou dans l'écran blanc permet d'isoler un rayon de couleur immuable qui, lui, ne peut plus être dispersé par les prismes. **NEWTON** qualifie sa couleur d'homogène. Aujourd'hui nous qualifions le rayon de monochromatique et, depuis 1960, les lasers nous fournissent des rayons monochromatiques très puissants et particulièrement purs.

Poursuivant l'expérience, Newton présente devant le faisceau dispersé un second prisme inversé, pointe en bas. Le violet est donc ramené vers le haut davantage que ne l'est le rouge. Avec quelques aménagements expérimentaux Newton recompose le rayon de lumière blanche. « J'ai produit du blanc en mélangeant les couleurs du prisme » dira-t-il.



Newton propose de réduire les couleurs du spectre à 7 couleurs primaires : violet, indigo, bleu, vert, jaune, orange, rouge dont il donne une représentation circulaire.

Il attribue aux secteurs colorés une importance analogue à celle des intervalles entre les notes de la gamme, tons et demi-tons. Newton suggère ainsi une unité dans l'harmonie des sons et des couleurs. Il suggère ainsi qu'une couleur homogène est portée par une vibration spécifique qui se propage, comme ce que l'on savait déjà pour les sons. Baudelaire dira plus tard que « *les sons et les couleurs se répondent* » Les couleurs criardes en sont la preuve.

En faisant converger sur un écran blanc des faisceaux lumineux de différentes couleurs Newton compose des couleurs qui n'appartiennent pas au spectre, par exemple les pourpres, les roses etc...En 1700 la synthèse des couleurs de la lumière est mise sur rails.

L'espace me manquant pour aller plus loin dans *Opticks*, je vous livre les impressions d'un lecteur éclairé, Albert Einstein :

« *La réflexion, la réfraction, la diffraction, la formation des images par les lentilles, le mode opératoire de l'œil, la décomposition et la recombinaison de différentes lumières, les fondements de la théorie des couleurs, l'invention du télescope à miroir, la théorie élémentaire de l'arc en ciel, les couleurs des lames minces, défilent en procession en attendant l'arrivée, un siècle plus tard, de Thomas Young.* »

1800 : THOMAS YOUNG

Young poursuit l'œuvre de Newton dans le domaine de la composition des couleurs et conçoit une expérience admirablement simple qui prouvera que la couleur est portée par une onde.

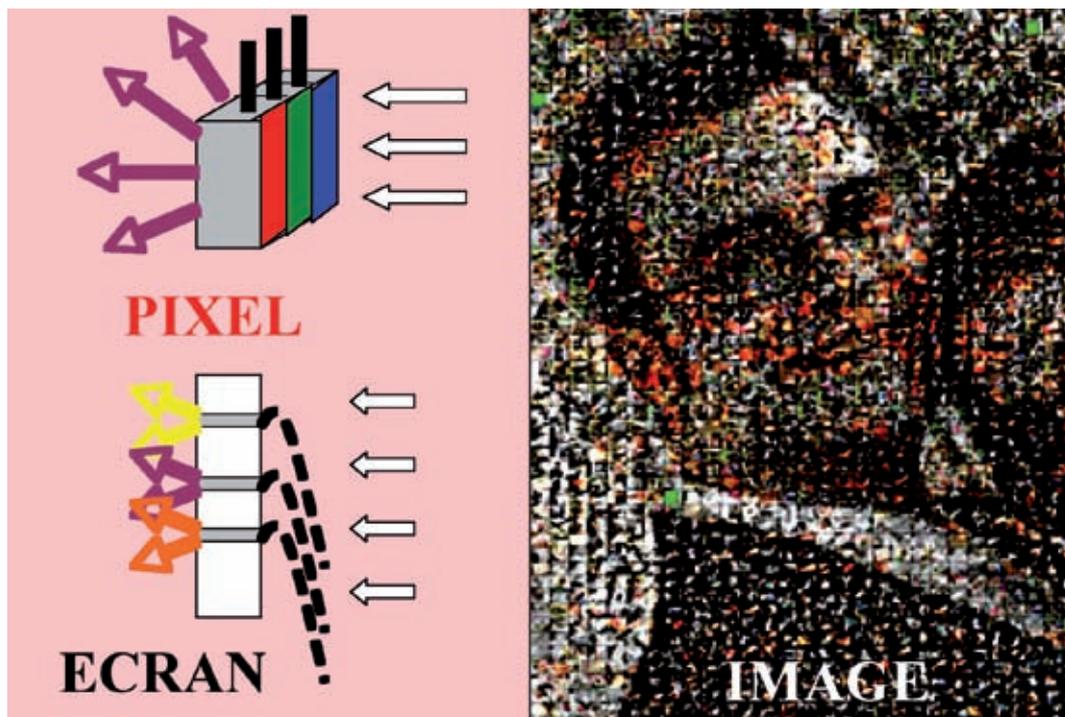
La composition des couleurs

Young remarque que la composition en égale proportion de rouge, de vert, de bleu donne du blanc (figure ci-dessus). La composition deux à deux de ces couleurs primaires, auxquelles la rétine est la plus sensible, donne trois couleurs secondaires le magenta, le cyan, le jaune. La composition avec des proportions variées donne la quasi-totalité des couleurs visibles.

Plus tard cette synthèse des couleurs sera désignée par le sigle R.G.B pour red, green, blue. Elle a été normalisée en 1931 lors d'une conférence internationale où l'on a choisi des couleurs primaires bien répertoriées.

Les imprimeurs et les imprimantes utilisent la synthèse C.Y.M.K avec des encres de couleur cyan, yellow, magenta, complétées par de l'encre noire (black). Une page non imprimée, éclairée en lumière blanche, nous apparaît blanche lorsqu'elle renvoie également toutes les couleurs. Les dépôts d'encres concentrées, aux couleurs secondaires précédentes, absorbent respectivement le rouge, le vert, le bleu. Le mélange deux à deux des encres cyan, jaune, rouge conduit donc aux couleurs R.G.B. Le mélange des trois couleurs absorbe la quasi totalité de la lumière et conduit au noir que l'on doit renforcer par de l'encre noire, utilisée seule pour les impressions en noir et blanc. En dosant les différentes encres les imprimeurs obtiennent donc, à peu près, les mêmes couleurs que celles obtenues dans le système R.G.B. Au lieu de superposer des couleurs ils enlèvent de la couleur au blanc.

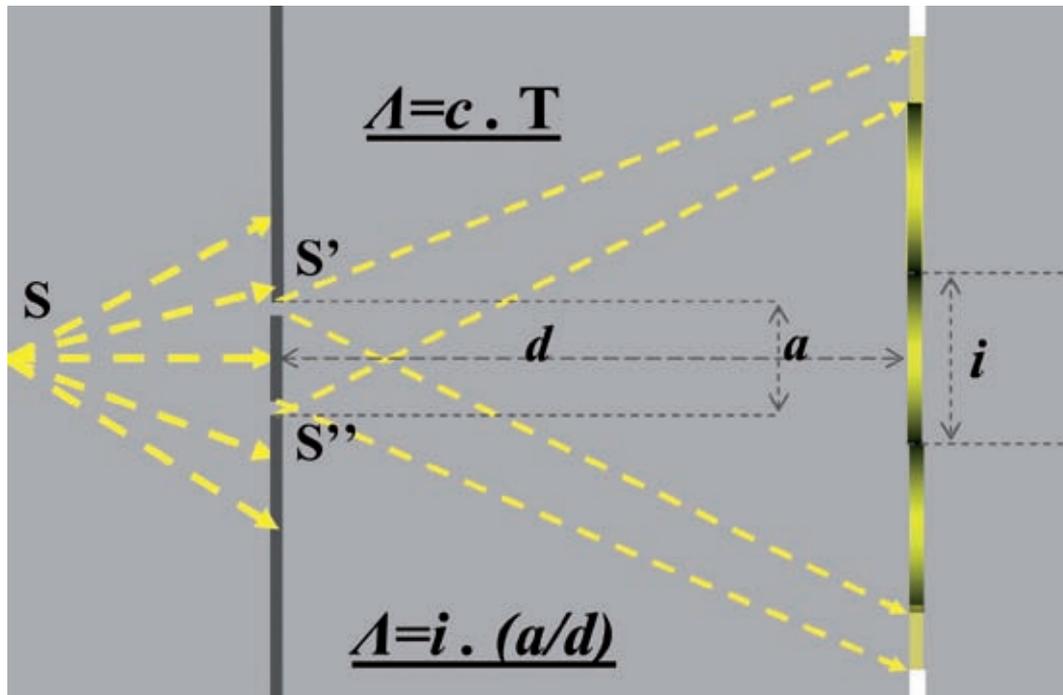
Aujourd'hui la synthèse R.G.B envahit nos foyers par le biais des écrans de télévision et d'ordinateurs qui sont devenus plats depuis peu. L'élément d'un écran plat est le pixel (picture element), carré de 3 ou 4 dixièmes de mm de côté. Les pixels sont divisés en trois sous-cellules qui ne laissent passer que le rouge ou le vert ou le bleu de la lumière blanche qui les éclaire. En outre un signal électrique leur est adressé individuellement et permet de moduler l'intensité de chacune des 3 couleurs. Leur composition donne la couleur de la lumière émise par chaque pixel. Généralement on dispose, pour chaque couleur primaire, de 256 niveaux dont la désignation occupe un octet de mémoire. Un peu plus de 16 millions de couleurs, soit $(256 \times 256 \times 256)$, sont disponibles pour chaque pixel.



Un écran plat est une juxtaposition de quelques millions de pixels jointifs dont on sait contrôler individuellement la couleur. Ainsi sa structure est analogue à celle de la rétine mais bien plus ordonnée et bien plus grande. Dans l'image donnée par un écran peu performant les pixels sont apparents. Pour ceux qui peignent avec un ordinateur le geste de la couleur est une transposition hightech du geste de Seurat. En matière de couleur on ne peut échapper au pointillisme.

LES TROUS D'YOUNG ET LES INTERFÉRENCES

Revenons en 1800 et considérons une source ponctuelle, S, de lumière monochromatique qui éclaire un écran opaque percé de deux petits trous.



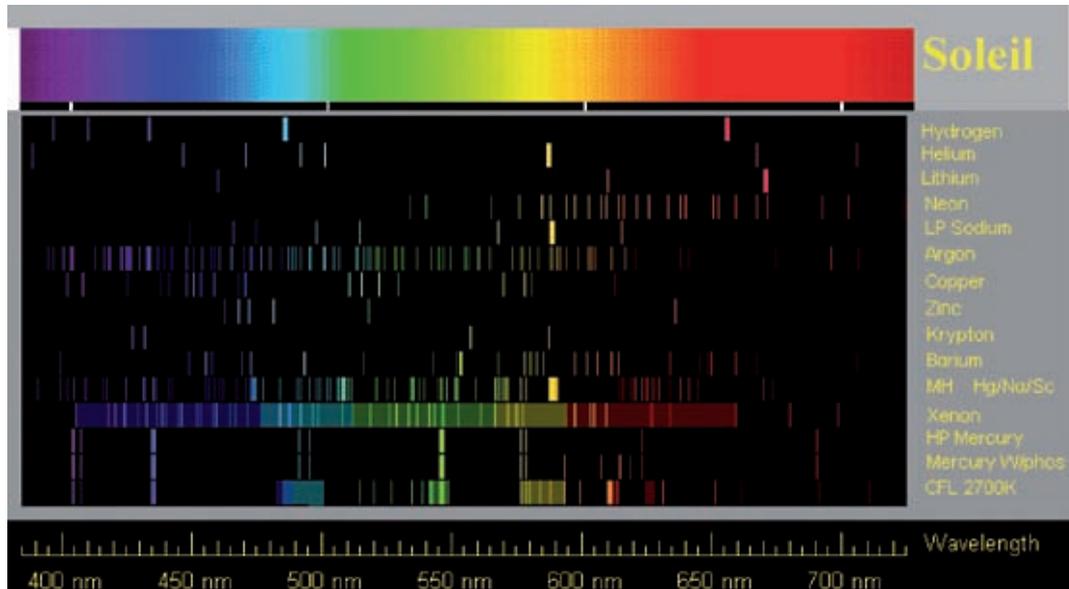
A cause du phénomène de diffraction ceux ci se comportent comme deux sources ponctuelles secondaires, S' et S''. Génétiquement parlant ce sont de vraies jumelles qui ont strictement la même couleur, qui ont le même comportement à tout instant et qui engendrent deux cônes de lumière identiques mais légèrement décalés. Sur un écran blanc, dans la région commune aux deux faisceaux secondaires, on observe des franges équidistantes, très lumineuses ou noires. Au centre des franges lumineuses l'intensité de la lumière est 4 fois celle que donnerait une seule source secondaire. Au centre des franges noires les lumières des deux sources s'annihilent. Ce phénomène a été observé pour la première fois par Young parce qu'il a eu l'idée de superposer la lumière de 2 sources rigoureusement identiques. Il a prouvé ainsi que la lumière est une onde, une vibration qui se propage, comme pour le son. Une onde est caractérisée par sa vitesse de propagation, par sa période qui est la durée d'une vibration ou par sa fréquence qui est le nombre de vibrations par seconde. La longueur d'onde est le produit de la vitesse par la période.

La distance entre franges permet de calculer la longueur d'onde des lumières monochromatiques. La vitesse de la lumière était approximativement connue dès 1675. En 1800 Young pouvait donc évaluer les longueurs d'onde et les fréquences des lumières monochromatiques, 400 milliardièmes de mètres et 1 million de milliards de vibrations à la seconde pour le violet extrême, le double et la moitié, respectivement, pour le rouge extrême. Le violet est par accident à l'octave du rouge. Pour comparaison la longueur d'onde correspondant au La 435 est 70 cm.

En 1800 il suffisait de deux trous d'épingle dans un bristol et d'un peu de génie pour réaliser une expérience fondamentale dont on inflige encore la description à tous les lycéens du monde.

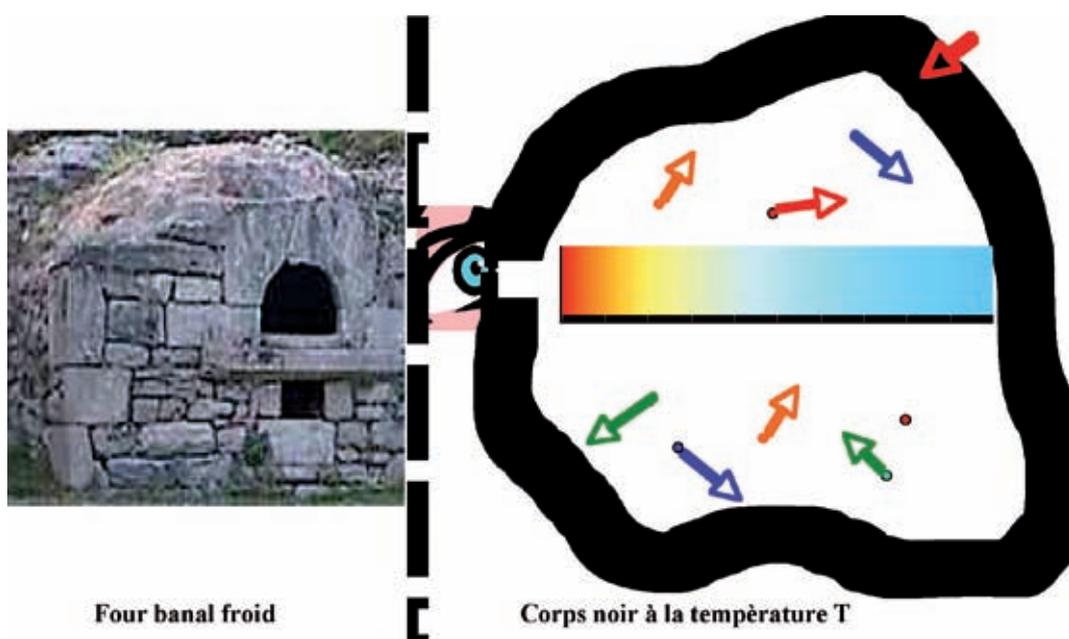
Depuis Young les dispositifs interférentiels ont considérablement évolué. Ils permettent de mesurer les longueurs d'onde de la lumière avec une très grande précision. Au cours des dernières décennies, l'étalon international de longueur a été la longueur d'onde de la radiation verte émise par la lampe à Krypton. Il y a 12 siècles on n'utilisait pas une couleur, le seul étalon international de longueur était le pied de Charlemagne.

On sait maintenant définir avec une extrême précision les couleurs de la lumière par des nombres, mesures des longueurs d'onde et des intensités relatives des lumières monochromatiques qui la composent.



Le spectre de la lumière solaire est fait d'une distribution continue de lumières monochromatiques. La lumière d'autres lampes, à gaz ou à vapeur métallique, peut être blanche en étant faite d'une distribution discontinue de lumières monochromatiques. Il n'est pas de couleur plus subtile que le blanc. Ainsi certains artistes exposent avec succès des toiles uniformément blanches et les fabricants de peinture vous proposent une infinité de « blancs subtils » pour repeindre votre salon.

RENDONS NOUS MAINTENANT EN 1900



1900 : LE CORPS NOIR

«*Il fait noir comme dans un four*». En passant devant un four banal froid l'expression paraît pertinente. Le four piège toute la lumière qu'il reçoit de l'extérieur et n'émet pas dans le visible. Cependant il ne fait pas noir dans un four lorsque ses parois sont chauffées. Lorsqu'il joue son rôle de four il rougeoie, il émet dans le visible.

En 1900, Planck modélise le four par une cavité vide, dont la paroi, percée d'un petit trou pour observer ce qui se passe, absorbe tous les rayonnements. C'est le « corps noir ». Il suppose que la lumière se comporte comme un gaz de pseudo-particules, les photons, en équilibre thermique avec la paroi portée à la température T . Les photons se déplacent dans toutes les directions à la vitesse de la lumière et ont une énergie $E = h\nu$. h est une constante universelle dite de Planck. ν est une fréquence. Le photon devient grain élémentaire de couleur lorsque sa fréquence associée se situe dans le domaine visible. Il faut l'énergie de 10 milliards de milliards de photons jaunes pour réchauffer de 1° un gramme d'eau.

Sur ces bases, Planck calcule, pour toute température, la densité des photons de toute fréquence et rend compte très précisément des propriétés du corps noir, en particulier de sa couleur due au mélange des photons de différentes fréquences. La couleur rouge sombre aux températures relativement basses vire au blanc en chauffant puis au bleu aux températures élevées comme indiqué dans la figure. La couleur du rayonnement thermique est utilisée par les astrophysiciens pour mesurer la température des étoiles, par les métallurgistes pour mesurer la température de leurs fours. La couleur bleue est la couleur du chaud et le rouge du relativement froid. A température ordinaire on a le noir parce que le rayonnement se situe dans l'infrarouge. De plus l'intensité du rayonnement augmente très vite avec la température.

En 1900, le forgeron qui savait, depuis longtemps, chauffer le fer au rouge sombre, au rouge clair, au blanc, a tout de suite admis la théorie de Planck. Cette dernière n'a pas pénétré l'univers de l'art et du design où l'on dit souvent que le rouge est une couleur chaude et le bleu une couleur froide.

On sait pourtant, depuis au moins deux mille ans, que pour les températures courantes le chaud et le froid ne sont pas affaire de sensation visuelle mais sont affaire de sensation tactile. La servante touche l'eau du bain avant d'y plonger l'enfant.



2007 : DERNIÈRES NOUVELLES

Le 15 Mars 2007 on a pu lire des choses extraordinaires dans la presse du soir. Je les cite : «Des physiciens ont suivi en direct la vie et la mort d'un photon captif», « Une équipe française a réussi pour la première fois à capturer ces grains élémentaires et, sans les détruire, à en prendre de nombreuses mesures», « L'un des photons captifs a vécu une demi seconde bien au delà de l'espérance de vie de ses congénères et on l'a baptisé Mathusalem ».

Mathusalem n'avait pas de couleur car il était né du rayonnement thermique de matière portée à une température très proche du froid absolu, là où les rares photons se situent dans l'infrarouge lointain. De son vivant Mathusalem manifestait sa vigueur en déréglant légèrement des horloges atomiques adroitement disposées dans sa cellule.

Nous passons notre vie à détecter inconsciemment d'innombrables photons morts dont le sacrifice sur nos rétines nous donne la sensation de couleur. D'autres, peu nombreux consacrent quinze ans de leur vie à mettre au point un chef d'œuvre expérimental qui leur permettra d'observer un photon isolé vivant, incolore pendant une demi seconde.

LA VISION DES COULEURS

ROLE DE LA RETINE CHEZ L'HOMME

Claude BERNAILLE

La vision des couleurs relève du domaine sensoriel comme le toucher, le goût, l'odorat, l'audition. Dans l'espèce humaine près de la moitié des informations exploitées par les organes des sens, le sont par l'œil. Pourtant l'image que nous avons du monde extérieur est restreinte. Nous ne captions qu'une faible partie des rayons lumineux.

Rappelons succinctement l'anatomie et la physiologie de l'œil chez l'homme (image 1).

Anatomiquement, l'œil peut être comparé à un appareil de photographie (image 2). **La pupille**, comme un diaphragme permet à la lumière d'entrer dans l'œil et d'atteindre la rétine. Le diamètre de la pupille est contrôlé par un muscle circulaire **l'iris**. La nuit, l'iris est ouvert au maximum pour laisser entrer le plus de lumière possible.

Pour que l'image d'un objet se fixe sur la rétine, la mise au point est assurée par **le cristallin** qui joue le rôle d'une lentille qui focalise l'image réduite et renversée au centre de la **rétine** au niveau d'une zone que l'on appelle la fovéa ou **macula** qui joue le rôle de pellicule. C'est à elle que nous nous intéresserons essentiellement. Celle-ci est constituée de cellules nerveuses ganglionnaires qui vont former le **nerf optique**.

Vue au microscope, la rétine est une fine membrane du fond de l'œil sensible à la lumière. Elle est composée de cellules appelées cônes et bâtonnets.

Le cône est une cellule qui contient des organes appelés **photorécepteurs** contenant de nombreuses molécules que l'on peut regrouper en 3 types.

Un premier type sensible au **rouge** qui absorbe les rayonnements électromagnétiques de l'ordre 760 nanomètres.

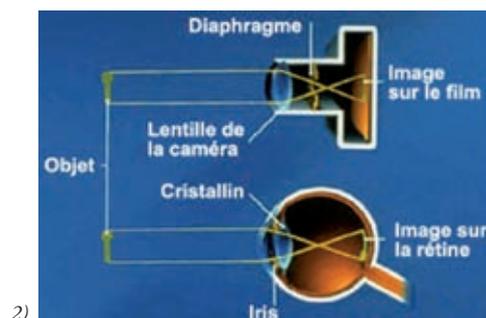
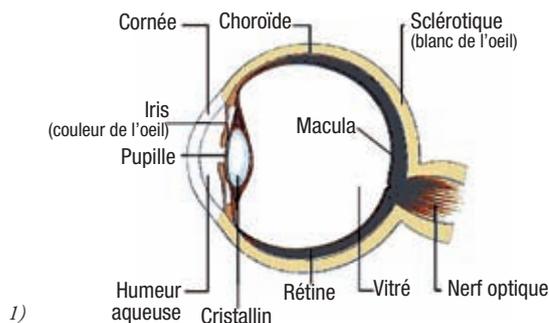
Un deuxième type sensible au **vert** et qui capte les rayonnements électromagnétiques dont les longueurs d'onde sont de l'ordre de 600 nanomètres.

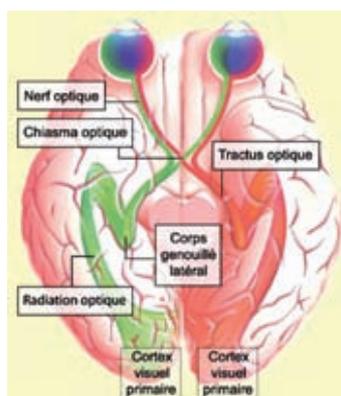
Un troisième type de cônes absorbe le **bleu**, c'est-à-dire les longueurs d'onde de l'ordre de 400 nanomètres.

A partir de ces trois types de couleurs, le système nerveux, va pouvoir reconstituer toutes les autres couleurs.

Quant à la couleur **blanche**, elle est obtenue par un mélange de ces 3 couleurs de base. **Le noir** correspond à l'absence de couleur.

Les radiations de longueurs d'onde supérieure à celle du rouge extrême (infrarouges) ou inférieures à celle du violet extrême (ultraviolets), ne sont pas captées par nous.





3)

Au total, les cônes apparaissent comme des **traducteurs** par un phénomène appelé **transduction** qui transforme les signaux lumineux (rayonnements électromagnétiques) lui parvenant en variations de la polarisation électrique membranaire. Cette dernière va se propager le long des **nerfs optiques** de chaque œil jusqu'au **lobe occipital du cerveau** (image 3).

Chez l'homme, **il n'y a pas de perception de la composante magnétique de la lumière au niveau de la rétine**. Seule la composante électrique du signal est conservée.

La vision donnée par les cônes nécessite une forte luminosité (celle du jour) elle fournit une très bonne discrimination des détails, des limites des objets ainsi que du contraste et des couleurs. **C'est au niveau du cerveau que va se produire la sensation colorée des objets.**

Les bâtonnets sont d'autres capteurs mais disséminés sur toute la rétine. Ils se contentent d'une luminosité 100 fois plus faible (la nuit) : ils fournissent une image plus globale, moins contrastée et plus large du milieu de vie. Ils ne permettent pas la vision en couleur.

Les cônes et les bâtonnets permettent une **adaptation progressive** à l'obscurité mais dans ce cas, ils ne restituent pas la couleur des objets puisque celle-ci n'existe que par la lumière.

LES COULEURS N'EXISTENT PAS EN SOI

Autre point très important, les rayonnements électromagnétiques impliqués dans le phénomène de la vision des couleurs parviennent à nos yeux de façon indirecte.

En effet tout corps traversé par la lumière en absorbe une partie et nous réfléchit le reste. Et c'est cette lumière réfléchie que notre œil va capter.

Prenons un exemple, la couleur d'une feuille d'arbre nous paraît verte par ce que la feuille de l'arbre absorbe toutes les longueurs d'onde visibles sauf celles correspondant au vert. Ce sont certains cônes de l'œil qui absorbent à l'aide de **chromatophores** la longueur d'onde diffusée correspondant à cette couleur. **En d'autres termes les feuilles d'un arbre sont de toutes les couleurs sauf vertes. Ce principe s'applique à toutes les autres teintes.**

Lorsque l'intégralité des rayonnements est absorbée, l'objet apparaît en noir, lorsqu'il n'y a aucune absorption, l'objet apparaît en blanc.

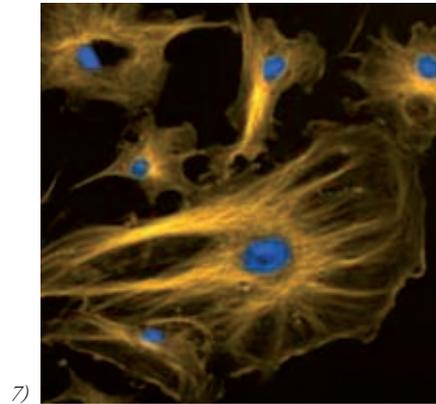
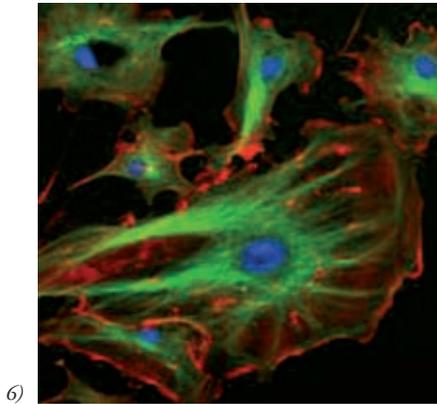
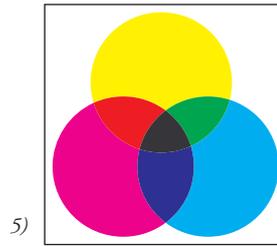
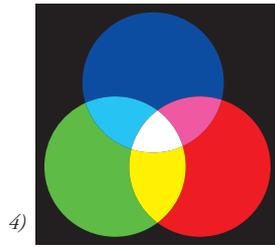
La sensation visuelle d'un objet sous forme d'image contrastée et colorée se fait au niveau du cerveau. **Cette perception élaborée nécessite un long apprentissage pendant la toute petite enfance.**

LA VISION DES COULEURS DANS LE REGNE ANIMAL

Comment on déduit la perception des couleurs dans le règne animal :

A - Chez l'homme

L'approche corpusculaire de la lumière permet d'expliquer qu'en fonction de son énergie, le photon lumineux va être absorbé d'une certaine façon au niveau des cellules appelées cônes et bâtonnets. La rétine de **l'homme** contient environ 6 millions de cônes et 130 millions de bâtonnets. Leur répartition spatiale et leurs connexions avec divers neurones conditionnent l'acuité visuelle



Ainsi pour l'homme sur le plan biologique, les 3 **couleurs fondamentales dites aussi primaires additives** sont donc le rouge, le vert et le bleu (image 4). Toutes les couleurs que nous percevons sont reconstituées à partir de ces 3 couleurs fondamentales qui sont **soulignons le bien**, différentes des couleurs primaires des peintres qui sont **le jaune, le cyan et le magenta dites couleurs soustractives** (image 5). L'œil humain peut théoriquement distinguer des dizaines de milliers de nuances de couleurs. La plupart des animaux voient moins de couleurs que l'homme mais certains plus.

Les perturbations pathologiques chez l'homme nous aident aussi à une meilleure compréhension de la vision.

Le Daltonisme

Le daltonisme est une anomalie incurable dans laquelle un ou plusieurs des 3 cônes de la rétine utilisé pour la vision des couleurs est déficient.

Il en existe **plusieurs formes** dont la plus fréquente est la confusion du rouge et du vert. Il peut aussi s'agir de la confusion du bleu et du jaune, voire la déficience totale des couleurs (achromatopsie), où le sujet ne perçoit que des nuances de gris, ce qui est très rare (images 6 et 7).

En général le daltonien n'a pas les cônes de réception du vert dans la rétine. John Dalton, mort en 1844, était frappé de cette forme la plus commune qui ne fut confirmé qu'en 1995 par analyse de l'ADN prélevé sur un de ses globes oculaires préservés jusqu'à nous.

Cette affection est génétique et atteint essentiellement le sexe masculin car **le gène est récessif** et se situe sur le chromosome X unique chez l'homme, alors que chez la femme qui possède 2 chromosomes X il ne se manifeste pas. La proportion des daltoniens est d'environ 8% en France.

On possède actuellement beaucoup de tests (Ichihara test) pour dépister chez l'enfant cette maladie.



On imagine mal ce que peut voir réellement un daltonien (images 8 et 9). Dans ces tableaux à gauche : perception normale de l'image ; à droite : perception d'un daltonien (pas de rouge – pas de vert).

Et enfin une autre interprétation d'un tableau du Pouldu de Gauguin peint par 2 daltoniens dévoile des perturbations différentes des couleurs selon les modalités d'atteintes plus ou moins complexes de la rétine.

Citons quelques daltoniens célèbres

UDERZO : dessinateur et rédacteur notamment du journal Pilote et d'Astérix le Gaulois ne coloriait pas personnellement ses personnages. C'était son associé Goscinny.

PAUL NEWMAN n'a pas pu réaliser son rêve de carrière de pilote d'avion.

CHARLES MERYON : peintre Parisien du 19^e siècle élève du peintre Louis David au Louvre préfère souvent de beaux noirs dégradés. Tableau « Ghost Ship ». (image 10). L'auteur préfère éviter d'utiliser les verts et les rouges qui lui posent problèmes.

Pour EDWARD HOPPER : voici l'interprétation d'un de ses tableaux par deux daltoniens différents (images 11 et 12).

La dégénérescence maculaire

Ici, peut intervenir un autre facteur perturbant la rétine et la vision des couleurs : c'est l'intensité lumineuse. En dehors du problème lié à l'âge nous rappellerons que certaines personnes malgré les avertissements sont devenues aveugles, il y a quelques années à la suite d'une éclipse solaire ayant provoqué la destruction des cônes de la macula.

Si l'aire occipitale du cortex cérébral est endommagé, la personne ne peut plus voir les couleurs, le monde extérieur n'est perçu qu'en niveau de gris.

Signalons à part que Claude Monet souffrit à la fin de sa vie de cataracte. Son cristallin est devenu de plus en plus opaque absorbant certaines longueurs d'ondes expliquant les différents aspects de son tableau « le bassin aux nymphéas » Monet disait : « je ne vois plus le rouge, ni le jaune, je vois le bleu. ». Ce tableau montre que d'autres affections de l'œil ne touchant pas la rétine peuvent perturber la vision des couleurs et surtout qu'il est possible (après intervention de la cataracte par Coutela que lui avait conseillé Clémenceau) de récupérer une vision sensiblement normale.

B – Vision chez les autres animaux

LA PLUPART DES MAMMIFERES ne voient pas en couleurs ou bien de façon très rudimentaire, car leurs rétines sont composées majoritairement de bâtonnets. Le taureau, la souris, le lapin confondent le rouge et le noir.

LE TAUREAU

Dans l'arène, à la vue d'un tissu rouge un taureau s'énerve. C'est d'ailleurs pour cette raison que les toreros agitent une muleta en flanelle rouge.

En réalité, le taureau est très peu sensible aux couleurs. Le mouvement est l'un des seuls repères visuels du taureau. Non seulement, il ne voit pas les couleurs mais en plus, il voit flou.

Bref inutile d'agiter spécifiquement un tissu rouge devant un taureau. Faites vous-même l'expérience de traverser un pré avec un drap blanc en remuant et poussant quelques cris, vous jugerez du résultat. Par prudence restez près de la barrière. Inversement ne bougez-pas et habillez-vous en rouge et faites entrer un taureau (sans garantie absolue).

POUR DE NOMBREUX ANIMAUX

Discerner le mouvement est bien plus important que toute autre propriété de l'œil. Finalement, l'animal le plus sensible à la couleur rouge, c'est l'homme.

LES INSECTES. Par contre voient les couleurs mais leur spectre visible est décalé par rapport à nous : ils voient l'ultra-violet mais sont aveugles au rouge.

CAS PARTICULIERS

Le **lynx** a une mauvaise acuité visuelle, mais possède une excellente perception du mouvement. Ses yeux en position frontale comme chez les grands prédateurs lui procurent une très bonne vision du relief.

Le **chien** ne distingue ni le vert ni le rouge. Contrairement au **chat**, il ne voit pas en basse luminosité. Le chat a de bonnes performances en vision nocturne.

L'**aigle** discerne parfaitement les 3 couleurs de base : le bleu, le vert et le rouge. Son acuité visuelle est 4 à 5 fois supérieure à celle de l'homme. La plupart des oiseaux ne voient que 5 à 7 couleurs, le crocodile ne peut voir que le blanc, le noir et des niveaux de gris.

Signalons que certains animaux perçoivent comme l'**abeille** l'ultra-violet, un **boa** peut détecter une proie en percevant la chaleur qu'il dégage dans l'infrarouge. Que les animaux sont parfois conducteurs d'autres ondes telles que les **ondes magnétiques** situées dans la rétine d'oiseaux migrateurs.

Laissons-nous aller aux séductions de l'étrange, faisons la place aux artistes et terminons par cette citation de Maupassant. « **Comme il est profond ce mystère de l'invisible ! Nous ne le pouvons sonder avec nos sens misérables. Ah ! Si nous avions d'autres organes qui accomplissaient en notre faveur d'autres miracles, que de choses nous pourrions découvrir encore autour de nous** ».

FABRICATION DE LA PEINTURE POUR LES BEAUX-ARTS

Pierre BALL

Responsable du Service Consommateurs de LEFRANC & BOURGEOIS

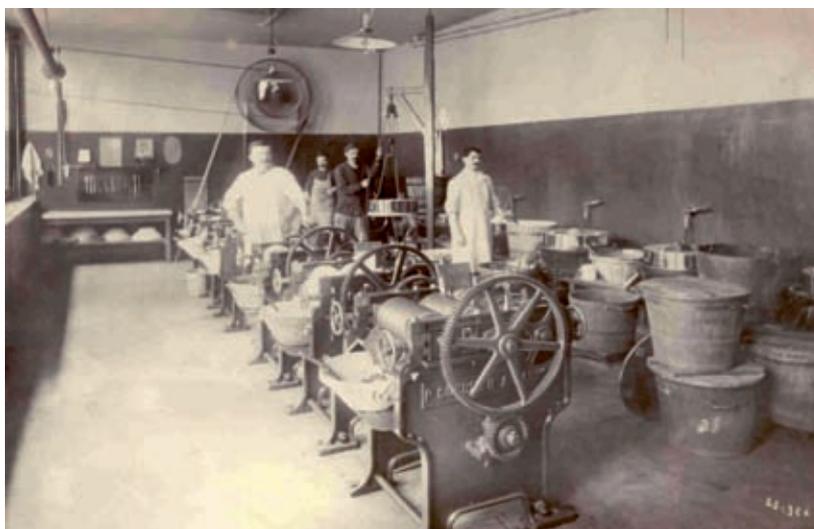
HISTORIQUE

Aux temps anciens, la couleur était broyée à la main par des aides du maître, habiles ouvriers. Ils utilisaient généralement une pierre lisse, imperméable, comme le porphyre. La meule, dans un mouvement circulaire et rythmique, broyait la couleur avec du liant. Le temps de broyage et la quantité de liant à l'huile variaient selon le pigment. Le vermillon par exemple, exigeait un broyage prolongé afin d'obtenir des particules suffisamment ténues pour donner un produit de qualité homogène.

Au début du XVIII^e siècle, les villes sont fières de leur savoir-faire et les artistes commencent à voyager. Les ateliers de maîtres (forme de compagnonnage) disparaissent peu à peu et les très écoles d'art apparaissent. Les peintres ne disposent plus d'élèves pour broyer pigments et liants. Parmi eux, **CHARDIN** (1699-1779), décida de confier l'élaboration de ses couleurs à un marchand : **Charles de LACLEF**, ancêtre de la famille **LEFRANC**, qui tenait « commerce de pigments et d'épices » à Paris dans le quartier St Germain. Une collaboration étroite avec les artistes voit ainsi le jour : l'industrie des beaux-arts est née.

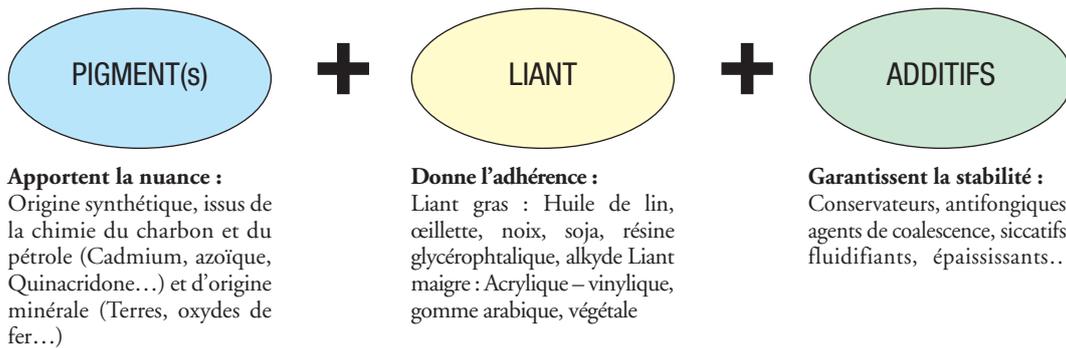
Des recherches scientifiques et des analyses des tableaux anciens ont permis d'écarter des matières premières dangereuses et peu solides dans le temps, comme le blanc d'antimoine qui jaunissait, le bi-iodure de mercure (rouge écarlate) qui noircissait, l'orpiment ou arsenic jaune (jaune d'or) qui modifiait le ton des couleurs à base de métaux auxquelles on le mélangeait, le bisulfure d'arsenic (rouge Rubis) qui était très fugace, vénéneux et qui modifiait le ton des mélanges, le sel de cyanure de fer et de cobalt (vendu sous le nom de vert de Prusse), toxique, et qui se transformait en rouge grisâtre très vilain de ton. Avant la découverte du bleu de Prusse, on mélangeait de l'indigo, du smalt, de la craie et de l'amidon, liés par un mucilage de farine de riz : la teinte était formidable, mais d'une fixité médiocre.

Le broyage industriel devint possible lorsque vers **1800**, **RAWLINSON**, un anglais, publia les plans d'une broyeuse à cylindre que recommandait la Royale Society of Art. Les premières couleurs fines broyées industriellement furent mises en vente en 1836. Si, à l'origine, le broyage industriel produisait une couleur trop grossière, ce problème fut peu à peu résolu.



COMPOSITION D'UNE PEINTURE BEAUX-ARTS

La peinture est composée de pigments, de liant et d'additifs

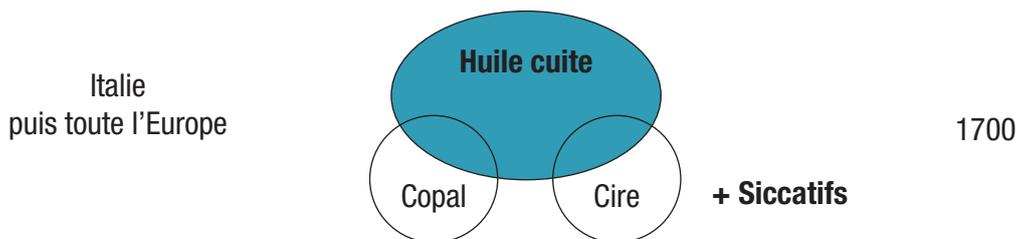


ÉVOLUTION DU LIANT EN PEINTURE À L'HUILE*

Chez les peintres Flamands, la peinture était composée de résine durcissante, transparente, brillante, laquante, permettant de réaliser des peintures lisses, détaillées, dans la technique du glacis.



Les peintres italiens modifièrent la recette pour obtenir des pâtes plus lourdes, correspondant plus à leur façon de peindre, à la touche, « alla prima ». Cette recette a été adoptée par de nombreux peintres en Europe.



Depuis les Impressionnistes, la peinture à l'huile en tube n'est composée que d'un seul liant à base d'huile crue. Les médiums contiennent les résines et sont commercialisés séparément.



* Synthèse issue du livre «La technique de la peinture à l'huile» de Xavier De Langlais (Éditions Flammarion).

FABRICATION D'UNE PEINTURE BEAUX-ARTS

(photos : usine Colart - Le Mans)

La pesée

En suivant une recette de fabrication, le peseur-mélangeur rassemble les matières premières dans une cuve de 400 litres.



L'empâtage

La cuve est placée sous un malaxeur qui va réaliser un premier mouillage du pigment en formant une première pâte assez grossière, contenant encore beaucoup de grumeaux.



Malaxeur

Après avoir été ainsi malaxées, la **pâte est broyée** dans des broyeuses à tri-cylindres en acier, céramique ou granit. 1 à 3 passes sont souvent nécessaires pour affiner la pâte et assurer un parfait enrobage du pigment par le liant.



Broyeuse à rouleaux en granit

La **finesse du broyage est contrôlée**, elle permet aussi de développer au maximum le pouvoir colorant du pigment.



*Appareillage :
La jauge de North ou jauge Hegmann*

LA COULEUR ET LE GESTE

Roger BLAQUIÈRE

Les trois exposés de mes prédécesseurs portent sur les couleurs de la lumière, le rôle biologique de la rétine dans la vision des couleurs et la fabrication des couleurs. J'aborde maintenant l'utilisation de cette couleur dans l'acte de peindre, c'est à dire la relation physique de l'artiste dans la mise en place de cette couleur. Il ne s'agit pas du sens ni du contenu du « tableau » mais de sa fabrication.

Mon propos ne concerne que les couleurs ayant une matérialité physique, celles obtenues à base de pigments, laissant de côté celles des nouvelles technologies.

Le peintre dispose d'une vaste palette, ses choix colorés dépendent de ses goûts, de ses habitudes, de son savoir-faire, de la technique qu'il pratique ou bien, même, de la finalité d'une commande. Cette couleur qui se présente à lui, il se doit de la fixer sur un support. Elle sera déposée de multiples manières, étalée, projetée, écrasée, pulvérisée, chaque artiste procédant suivant son mode personnel. Cet acte de peindre entraîne un grand choix d'attitudes physiques face au support: debout, assis, ou bien comme le fresquiste, plié en tout sens, et ce positionnement a une bien plus grande importance que l'on ne pense. Chaque technique définit des attitudes, on ne peut peindre de la même manière une miniature ou une fresque, nous oublions trop souvent de tenir compte de ces évidences, car les reproductions livresques que l'on nous propose en gommant généralement la compréhension

Avant de vous présenter quelques exemples d'écriture picturale d'artistes célèbres, j'aimerais vous entretenir de la petite enfance, juste avant l'idée de la représentation. Vous avez pu observer avec plus ou moins d'étonnement et de compréhension l'attitude de l'enfant devant sa boîte de couleur. Face à ces pastilles colorées qui l'enchantent et ne sachant que faire, il va souvent dans un premier temps et avec conviction barbouiller celles-ci, en passant d'une couleur à l'autre rien que pour voir et éprouver le plaisir de triturer. Le résultat final est une boue brunâtre qu'il faudra laver pour retrouver les couleurs originelles. Le choix d'une couleur ayant été déterminé, débute son étalement, la brosse ou le pinceau ne sont pas forcément de la bonne taille ni en rapport avec la surface à traiter, qu'importe, puisque ce qui compte c'est le plaisir d'étaler la couleur. La surface couverte, si la feuille est grande, correspond à la longueur du bras et sa forme légèrement courbe à l'axe de l'épaule, de tout cela parfois émerge l'idée d'un bonhomme, mais ce n'est pas l'essentiel. Dans ces trois séquences, il y a eu trois positionnements physiques très différents, ces trois manipulations n'engagent pas les mêmes éléments corporels et mentaux et manifestent dans un laps de temps relativement court des plaisirs différents. Le premier est un brouillage circulaire, le second un travail saccadé entraînant tout le bras et le troisième juste une précision de la main. Pour ce qui est de la couleur, le premier l'annihile, le second l'exalte, et le troisième lui est totalement indifférent. Ce schéma un peu réducteur met en avant quelques-unes des attitudes gestuelles que l'on observera chez de nombreux artistes contemporains.

Voici deux exemples pour débiter.

Prenons un moine Irlandais de ces siècles très lointains, nous l'imaginons assis remplissant les cases de ses entrelacs avec un pinceau chargé d'une couleur opaque qu'il dépose précieusement et lentement avec beaucoup d'application. Son travail peut être interrompu à tout moment par l'office religieux, peu importe, il le reprendra là où il l'avait laissé sans que rien n'en paraisse. Ne bouge de son corps que le pouce et l'index, la couleur choisie est définie depuis longtemps en fonction du sujet et des codes auxquels elle se réfère. Mais pourtant, sous cet aspect impersonnel, les œuvres manifestent la présence d'un créateur de talent.



Manuscrit irlandais



Chapelle Sixtine

A l'opposé, voici un artiste emblématique tel que Michel-Ange travaillant au plafond de la Chapelle Sixtine. Perché sur ses échafaudages, il n'a qu'une vision partielle de l'avancement de son œuvre, sa position est des plus inconfortables, plié en tous sens sans grande visibilité et sans le moindre recul, il peint dans un effort physique constant. A la maîtrise conceptuelle d'une œuvre d'une telle ampleur s'ajoute une dextérité indispensable pour conduire une écriture picturale homogène pendant des années. Les couleurs posées sur l'enduit sont d'une coloration différente de ce qu'elles deviendront les jours suivants, il faut donc tenir compte de leur évolution au séchage et les hachures qui modèlent les grandes surfaces plates du travail que nous révèlent les reproductions ne seront jamais visibles du bas de l'échafaudage. Le fresquiste peint sans repentir, tout ce qui est tracé sur le mortier ne peut être modifié, tout changement entraîne le piquetage de la surface peinte et un nouvel enduit. Les aléas des saisons, de l'ensoleillement, de l'hygrométrie, déterminent le nombre de journées de travail et n'oublions pas dans son cas d'ajouter les multiples problèmes relationnels qu'il entretenait avec ses commanditaires. De toutes ces contraintes naissent malgré tout des chefs d'œuvres. Il s'agit là d'exemples extrêmes, peut-être caricaturaux, mais très emblématiques.

En jouant les oppositions prenons maintenant deux artistes fort célèbres dont l'œuvre élaborée parallèlement a toujours servi de référence à deux conceptions picturales. Il s'agit de Delacroix et d'Ingres. Le premier nous a toujours été présenté comme grand coloriste, et le second comme un étonnant dessinateur, mais avec le temps ces propos ne sont plus si évidents, les couleurs contrastées de Delacroix ont perdu de leur intensité et les remplissages d'Ingres gardé leur éclat. Le premier travaille une pâte picturale vivante et diversifiée, posée avec rapidité, affichant le geste du peintre, les couleurs jouent dans des rapprochements qui les exaltent mais dont le temps a modifié l'accord. Le second, moins impulsif dans sa façon de peindre, procède souvent par surface, sorte de remplissage de cases nuancé par l'ombre et la lumière, la solidité des tons de base procure à l'œuvre une sécurité pour passer les siècles. Si Delacroix nous donne l'impression d'être en mouvement face à sa peinture, d'avancer et de reculer pour l'exécuter et la juger, Ingres semble indifférent dans une sorte de distance où l'effort physique disparaît, il n'y a pas de lutte ni de combat mais une exécution appliquée et efficace, il travaille sans agitation. Ces deux œuvres conçues sous le regard d'adeptes passionnés montrent la richesse de leurs écritures qui tracent des voies de conceptions fort opposées aux générations suivantes.

La fin du XIX siècle abonde en personnalités dont la gestuelle picturale compte pour beaucoup dans la lecture de l'œuvre.

Abordons maintenant des temps plus proches. Voici deux artistes Américains dont l'œuvre se situe dans le milieu du XX siècle et dont les recherches correspondent parfaitement au sujet de cette communication. Il s'agit de Pollock et de Rothko, le premier offre à notre regard une œuvre dont l'agitation est extrême, et le second une sorte d'évasion dans la couleur.

Pollock, dont l'influence reste toujours très grande, se saisit de la peinture d'une manière surprenante. Délaissant les outils traditionnels, il utilisait dans la période qui le rendit célèbre des récipients qu'il perçait afin d'en laisser s'écouler la peinture et par de grands mouvements du corps, la projetait sur sa toile placée horizontalement au sol. Il créait ainsi des arabesques où s'entre mêlaient dans des rythmes curvilignes les traces de ses déplacements autour de l'œuvre. Cette danse, cette bataille picturale au dessus du support donne naissance à une écriture faite de taches et de filaments dont l'importance dépend de la vitesse d'exécution. L'urgence des décisions met en place une nouvelle donne picturale. Si Pollock, par l'accumulation des traces, crée un bouillonnement qui prend le pas sur la richesse et la puissance de l'harmonie colorée, Rothko, lui, évacue le geste au profit de la couleur.

À l'opposé, Rothko développe un art laissant songer à l'immatérialité de la peinture. La plénitude des tons irradiant toute la surface du tableau fascine notre regard et nous entraîne dans l'infinie délectation d'une couleur surgissant de la toile dans sa légèreté de matière. Comment le peintre l'a-t-il posée ? On l'imagine lissant la surface du tableau afin que rien ne transparaisse du travail d'exécution, la couleur en est fluide et franche, modulée sur les bords pour en accentuer l'apparition. Rothko peignait de grands formats dans l'espace réduit de son atelier, sans grand recul, comme absorbé physiquement par la peinture.

Autre artiste emblématique dont les actions jugées provocatrices dans les années soixante nous paraissent d'une grande rigueur après un demi siècle : Yves Klein aborde la couleur dans son unicité, ce sont les monochromes, il y décline un bleu mat et crayeux sur de grandes surfaces, sans modulation. La couleur, d'une grande densité, absorbe la lumière et devient fascinante. Nous sommes non dans un accord coloré mais dans la sacralisation de la couleur. La vibration qui entourait les surfaces colorées de Rothko disparaissait au profit d'un arrêt brutal de celle-ci. Il n'y a plus une multitude de déclinaisons mais la franchise d'un bleu unique. Yves Klein conserve cette couleur pour une série d'œuvres très étranges. Si jusqu'à ces dates les artistes utilisaient brosses, pinceaux et divers instruments pour peindre, lui décide de prendre le corps humain comme outil de la peinture. De jeunes femmes ne sont plus là pour poser nues, mais pour être enduites de pigments bleus et projetées ou traînées sur le papier, et les traces qu'elles y laissent sont les empreintes de leur corps. Le geste du peintre se prolonge par le corps de l'autre qu'il déplace dans son mouvement en une sorte de danse improvisée. Yves Klein organise ses actions comme des cérémonies avec un accompagnement musical devant une assistance choisie et élégante, ce rituel filmé prolongeant l'œuvre par une trace narrative. Puis, Yves Klein s'intéressa à l'or et au feu, ce furent les peintures de feu. Le lance-flammes devint son pinceau, et les couleurs de la peinture, les brûlures des supports. Nous sommes là dans une nouvelle relation gestes et couleurs.

Autre exemple, et pour clore, l'artiste américain Sol Le Witt décédé cette année, poussa l'expérience picturale à un degré de distanciation étonnant. Depuis fort longtemps, les couleurs sont désignées par des noms d'une grande richesse inventive se référant à la nature, mais cela manque de précision. Les scientifiques l'obtiennent avec leurs codes numériques, et certains créateurs procèdent actuellement de façon approchante. Sol Le Witt part d'un ensemble de couleurs codées qui seront appliquées par des exécutants habiles sur des surfaces elles aussi codées. Cette peinture conceptuelle reposant sur des arguments géométriques déclinant de multiples possibles, arrive par sa maîtrise à une très grande sensibilité de nuances. Le créateur n'est plus celui qui manipule, mais le concepteur. Il n'y a aucune participation physique de sa part, et la distance entre lui et l'œuvre peut être immense, cela n'a plus d'importance. Sol Le Witt viendra à l'inauguration de son œuvre faite par d'autres mais parfaitement fidèle à ses données et à son désir. Le geste du peintre traverse l'océan, comme sa couleur, pour de somptueux résultats fort rigoureux.

COULEUR ET CAMOUFLAGE

Paul GAUTIER

Dans l'édition du 3 octobre 1882 le journal « La presse » rend compte de la première exposition des Arts incohérents : l'écrivain Paul BILHAUD y présente un tableau tout noir, dans un joli cadre doré, sous le titre exact « Combat de nègres dans un tunnel ». L'année suivante, dans la « Libre revue », Félix FÉNÉON en commentant la seconde exposition, écrit entre autres : « Sous ce titre suave : Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige, Monsieur Alphonse ALLAIS a collé sur le mur une feuille de bristol absolument blanche ». Ces deux tableaux caricaturent de façon humoristique mais parfaite le but de l'utilisation de la couleur dans le camouflage du combattant : ne pas être vu par l'œil ennemi plus distinctement que les personnages noirs ou blancs. Cela exclut de notre entretien de ce jour l'évocation des protections pour éviter la détection par moyens sophistiqués (ondes acoustiques, infra-rouges ou radars).

La nuit, noire si possible, depuis le début des temps, constitue la meilleure garantie de ne pas être vu : c'est dans la nuit du 17 au 18 décembre 1941 que les marins du Capitaine de vaisseau Valério BORGHESE pénètrent dans la rade d'Alexandrie et détruisent deux cuirassés anglais. C'est pendant celle du 10 au 11 juin 1942 que la Brigade du Général KOENIG décroche du point d'appui de Bir Hakeim. C'est aussi souvent de nuit qu'opèrent contrebandiers, pirates ou malfrats. La photo numéro 1 représente un bombardier de la première guerre mondiale conçu pour opérer de nuit, Marie BABET, photographe de presse, et Jean-Dominique MERCHET l'ont illustré sur leur livre consacré aux « Commandos marines » (Editions France Delory). Plus généralement toutes les armées du monde en tirent parti : la concentration des forces en vue de l'attaque se fait toujours avant l'aube pour un débouché à l'instant où il est difficile de distinguer les couleurs (le noir étant l'absence de couleur). Par extension, une visibilité réduite produit les mêmes effets : l'armée d'HANNIBAL, à Trasimène (217 avant notre ère) et les troupes d'HITLER dans les Ardennes (décembre 1944) en ont bénéficié.





Les terrains couverts de neige situés, soit près des pôles, soit en montagne, soit en hiver dans les pays tempérés, exigent pour les combattants une tenue comportant le moins possible de taches de couleur (peau, armement, équipement ; c'est l'ours blanc ou les communiants précitées qui sont les modèles). Les tenues conçues par le service de l'intendance de la Wehrmacht tirent parti de l'expérience de l'hiver 1941-42 : elles sont réversibles, blanches sur une face, gris ardoise ou vert-olive sur l'autre. Plus près de nous, les commandos-marines évoluant (courant 2002) en milieu neigeux (photo numéro 2) semblent mieux adaptés que les deux fantassins « au pays des fjords » (photo numéro 3).

Pendant la guerre du golfe (1991) et actuellement en Irak ou en Afghanistan le jaune est la couleur de l'environnement. La couleur des tenues des combattants est donc jaune avec des tâches foncées ; les engins terrestres (véhicules ou blindés) et les avions sont, de la même façon recouverts de peintures bariolées à dominante jaune.

Il reste les théâtres d'opération où la couleur de la végétation est verte en saison humide ou multicolore en automne. L'armée française aborde la guerre en août 1914 avec un bel uniforme dont le pantalon rouge est l'emblème ; les hécatombes du début des opérations amènent très vite l'adoption de la tenue de campagne « bleu horizon » (fin 1915) ; la boue qui macule peu à peu ladite tenue améliore son camouflage ; le kaki, cher aux Anglais et le « feld grau » des allemands ont, dans les mêmes conditions, des vertus identiques. Les artistes-peintres, après les premiers combats, sont regroupés dans la « Section de camouflage de l'Armée » : pendant toute la guerre ils créent des filets de camouflage pour les tranchées, l'artillerie et les véhicules ; les cubistes sont particulièrement appréciés. Dans le cadre du réarmement, débutant en 1933, les services spécialisés de la Wehrmacht étudient un nouvel uniforme dotant à partir de 1943 les unités d'élite, peu à peu adopté par toutes les armées de la planète et dénommé

actuellement « tenue camouflée ». Il s'agit de transposer sur la tenue du combattant des dessins analogues à ceux imaginés par nos peintres cubistes de la première guerre mondiale. Chaque pays possède un style particulier. Les Anglais parsèment le kaki de larges bandes de surfaces et de couleurs variées. Les Allemands projettent de façon aléatoire des points sur l'étoffe. Les Français utilisent à partir de la guerre d'Indochine, pour commencer, des tenues britanniques. Les opérations s'y prolongeant, l'intendance, peu à peu, met au point une tenue intermédiaire : les tâches ont des contours et des couleurs variés et des surfaces inégales. Cela nous conduit à la tenue actuelle, adoptée après la première guerre du Golfe et représentée photos numéros 4 et 5. Il faut tenir compte, enfin, de la visibilité de l'environnement de l'homme, en particulier du feu. Sa flamme est visible ou détectable et doit être cachée par un masque ; sa fumée, pour se fondre dans l'atmosphère, doit être incolore (d'où l'utilisation recommandée de bois sec).



Le FELIN (Fantassin à Equipement et Liaisons Intégrés) constitue la prochaine étape (photo numéro 6) : le combattant dispose d'un système de navigation terrestre (GPS), d'un système de télécommunication (sous le casque), d'un gilet pare-balles et d'une arme équipée de caméras infra-rouge et à intensification de lumière ; l'ensemble doit se mettre en place de 2008 à 2012. Des études sont en cours pour en diminuer le poids (24 kilogrammes) et changer l'aspect du treillis. Selon un article du journal « Libération » du 28 avril 2006 (de Jean-Dominique MERCHET), en effet, sur le modèle actuel, « le noir est trop noir et les systèmes de vision nocturne le repèrent très vite » ; les tâches vont y être remplacées par des points de cinq couleurs différentes (vert clair, vert foncé, vert marron, marron clair et bleu marine foncé) ; le treillis français aura en conséquence le même aspect que le treillis allemand. Selon le même article « les gros motifs sont efficaces à une distance de 80 à 300 mètres, alors que les petits permettent un camouflage à partir de 50 mètres ». Le critère d'efficacité est d'être « de l'infra-rouge à l'ultra-violet sur la même courbe de fréquence que la chlorophyle ». L'armée américaine aurait adopté « un bariolage très gris avec des motifs pixelisés (sic) ».

Mais tout cela ne peut assurer l'invisibilité complète du combattant sur le champ de bataille. L'être humain, en effet, émet de la chaleur, fait du bruit, allume éventuellement du feu, tire avec son arme et surtout bouge. Tout cela est détectable directement par l'adversaire aux aguets. Aussi, de plus en plus, il faut que le combattant, celui des troupes spéciales, en particulier, applique les préceptes de la « guerre indienne » telle qu'elle est décrite dans les livres de Gustave AIMARD.



© Armées d'aujourd'hui - N° 315, page 66.

PEUT-ON FAIRE DE LA GÉOGRAPHIE SIMPLEMENT EN NOIR ET BLANC ?

Jean-Luc PIVETEAU

« En noir et blanc » dans le sens courant, familier, qu'on utilise pour les photos ou les films (« un film en noir et blanc « ...). Une géographie en noir et blanc : donc une géographie sans la couleur... Est-ce réaliste ?

Il ne peut être question, évidemment, de nier les couleurs : le géographe aime à **s'exprimer en couleur** dès qu'il parle de la différenciation de l'espace, ce qui est son objectif ; et, bien sûr, le géographe se doit de **parler des couleurs** de ce monde. Mais en même temps, il est vrai que le géographe fait aussi de la très bonne géographie **en noir et blanc**. Et **de plus en plus**. Et **comme s'il court-circuitait** ces références qu'il continue de faire, par ailleurs, à la couleur.

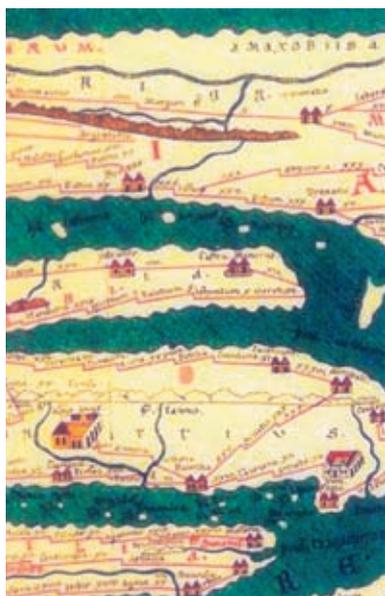
LE GÉOGRAPHE AIME À PARLER EN COULEUR DU MONDE ET DEPUIS TRÈS LONGTEMPS

La couleur est un des moyens dont il dispose pour exprimer la diversité du monde, pour dire la différenciation de l'espace terrestre. Il indique par la couleur l'hétérogénéité des lieux et des hommes. C'est son langage graphique – une part de son langage graphique.

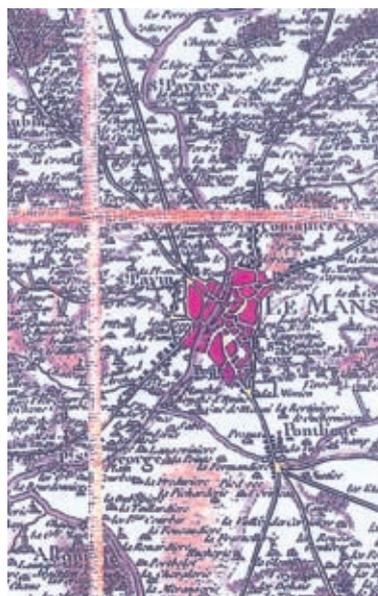
Colorier chez les géographes relève d'une longue tradition...

Ce sont, plus que demi-millénaires, la carte de Peutinger (fig.1) et la série des « Imago mundi » médiévales... Ce sont, moins anciennes, ces cartes des XVII^e et XVIII^e siècle, par exemple, dont on colorisait ou on ourlait certaines portions : les forêts, les villes, les limites territoriales (la carte de Cassini (fig.2), parmi bien d'autres...)

Ce sont, plus récentes, les cartes murales accrochées dans les salles de classe qui ont fait rêvé tant d'écoliers. Je me souviens, en septembre 1939, au début de la guerre, d'avoir été hypnotisé par un grand planisphère fixé au mur de notre salle à manger familiale : l'Allemagne, en brun, et face à elle les deux alliés : Le Commonwealth, en mauve, déployé sur plusieurs continents -, et l'Empire français, en rose, beaucoup plus petit, heureusement nous avons le Sahara -, avec la légende triomphaliste : « Nous gagnerons parce que nous sommes les plus forts »...



1) Table de Peutinger



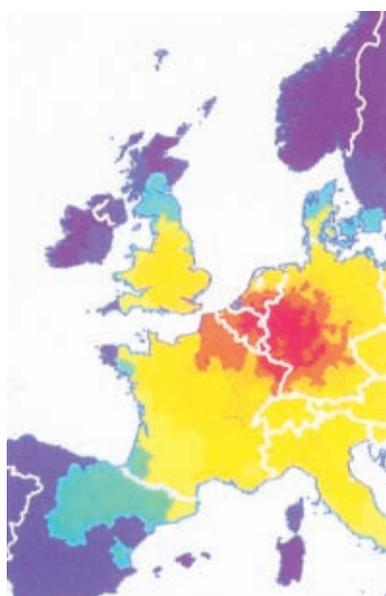
2) Carte de Cassini

Le plus impressionnant, pourtant, se passe maintenant. La cartographie en couleur connaît, depuis trente ans, une croissance explosive. Nous vivons une tempête chromatique à bien des égards stupéfiante ; dont les raisons sont à la fois technologiques, économiques, culturelles. On capte l'attention, on séduit, on convainc par la couleur – en géopolitique comme dans le marketing. L'intérêt qu'y trouvent les chercheurs et les enseignants est incontestablement très grand, puisqu'il leur permet de visualiser synoptiquement – simultanément – de multiples faits territoriaux et d'en tirer des idées d'interactions spatiales possibles – cet axe de réflexion majeur de la géographie. Beaucoup plus qu'une fête pour l'œil, donc : un instrument de travail.

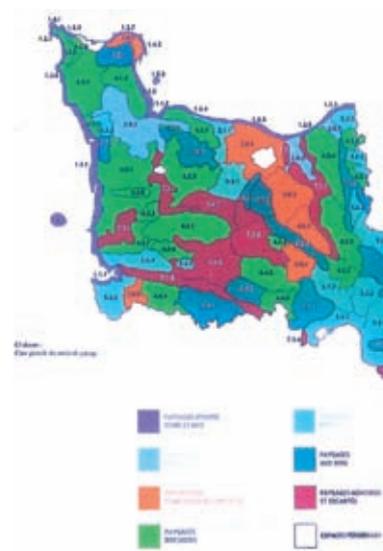
A titre d'illustration de ce rôle sémiologique, deux exemples (fig. 3 et 4).

D'abord, tirée de l'Atlas européen le plus récent, une donnée abstraite « L'indice d'accessibilité par route en Europe » qui devient ici lumineuse.

Ensuite, la carte des 75 types de paysages de Basse-Normandie distingués par Pierre Brunet. Document apparemment simple mais en réalité complexe, car si les couleurs des paysages sont prises en compte, elles sont combinées à d'autres caractéristiques : plans successifs, écrans chevauchants, reliefs etc...



3) Indice d'accessibilité par route en 2001
(Espon Atlas)



4) Cartes des unités de paysage
de Basse-Normandie 2001 (Pierre Brunet)

LE GÉOGRAPHE PARLE DES COULEURS DU MONDE

En clair ou à demi-mots.

Il s'exprime alors en langage narratif, son autre langage avec le langage graphique.

Le visage du globe n'a pas partout la même teinte. Les hommes le savent tous. Et les géographes s'en font, bien sûr, l'écho. Ils valident les expériences individuelles et tout ce que les traditions culturelles transmettent. La « couleur du ciel », presque par définition « changeante » ; et la couleur du sol, évolutive. Et cela à toutes les échelles.

Les noms de lieux en couleur sont en réalité rares, mais la toponymie marque les esprits. De la Terre entière, « planète bleue », à l'Europe occidentale, qualifiée, elle, de « banane bleue » ; des mers Noire, Blanche, Rouge, aux fleuves « Jaune » en Chine, « bleu » avec le Nil du Soudan ; des massifs montagneux (mon maître Jean Dresch aimait commencer son cours sur le Maghreb par l'évocation de la couleur dominante de l'Atlas : « fauve », disait-il) à la « ligne bleue des Vosges ». Et il y a les villes : « Venise la rouge » et « Alger la Blanche » ; et les « pays » : le « Maine noir », le « Maine roux », le « Maine blanc » (et bien d'autres lieux ...).

Il y a aussi la France, « cette France verte, ultra majoritaire par la surface qu'elle occupe, par les étendues qu'elle déploie... », écrit un géographe au retour d'un long survol de l'hexagone.

A l'échelle nationale encore, et distinguant la France des Etats voisins, mais plus subtil puisque produit par les milliers de petits panneaux de la Signalisation Routière de Direction, le caractère tricolore du réseau français: blanc, vert, bleu. Dans le même registre signalétique, dès qu'on franchit le Rhin, l'Allemagne est vouée au jaune.

A chaque niveau de paysage cette toponymie coloriste peut susciter des connivences entre habitants. Les couleurs stables d'un détail d'environnement partagé deviennent des facteurs d'identité.

Les géographes disent aussi, et surtout, les couleurs des paysages comme ils les voient eux-mêmes.

A la rubrique des descriptions gourmandes et/ou talentueuses, on pourrait citer parmi bien d'autres un passage du livre que Gallouedec a écrit sur le Maine en 1925¹, mais je lirai plus volontiers encore l'une des si subtiles évocations tirées de l'« Inventaire régional des paysages de Basse Normandie » déjà évoqué. Elle concerne une portion de la côte orientale du Cotentin. « Les couleurs, écrit Pierre Brunet, se répartissent en strates parallèles à la côte. Le paysage marin met en scène les teintes de la mer : gris argenté frangé de blanc des déferlantes et le roux fauve du sable des plages ornementé du miroitement de l'eau au jusant.

Sur le cordon littoral se mêlent les blondeurs du sable et le vert glauque des oyats et des fétuques, émaillés des teintes claires des constructions balnéaires... La falaise morte marque le début des paysages de bocage affirmé, avec ses haies de vert sombre..., d'où émergent des villages aux teintes beiges et à toitures de schistes et d'ardoise aux notes gris-bleuté ».

A l'inverse de ce genre d'échappées éblouies, il y a chez les géographes, beaucoup plus fréquente et parfois percutante, la touche colorée brève qui en appelle comme à une double complicité simultanée, et avec le lecteur, et avec le paysage.

Il y a enfin, et aux frontières du descriptif, des récits qui font jouer les simples associations d'idées : une « présence-absente » de couleurs. Absentes puisque non formulées, présentes car étroitement liées à un aspect extérieur, un degré d'ancienneté ou une fonction de ce qui nous est décrit.

LE GÉOGRAPHE FAIT DE MOINS EN MOINS RÉFÉRENCE À LA COULEUR POUR EXPLIQUER LE MONDE

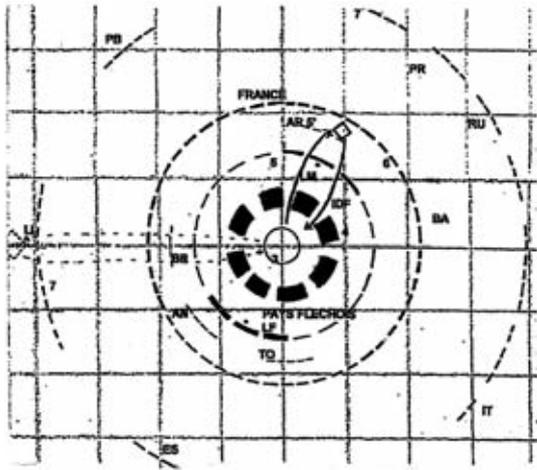
En dépit du développement considérable de l'impression en couleur, tout se passe, fondamentalement, comme si les géographes, aujourd'hui, pour expliquer le monde s'appuyaient de plus en plus sur les formes.

Il y a en effet, depuis un siècle – et surtout depuis un demi-siècle -, un effort de réorientation de la géographie dans un sens théorique. Il s'agit de démarches « quantitatives », en l'occurrence statistiques (avec pour instrument d'investigation majeur l'analyse factorielle) (fig.5), et d'approches de type phénoménologique.

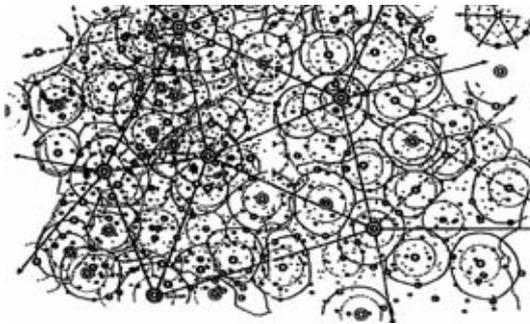


5) L'espace économique français (D. Pumain, Th. Saint-Julien)

¹ « Le Bas Maine est trop exclusivement vert. Peu de régions sans doute offriraient un assortiment plus complet et mieux nuancé de verdure : verts clairs, verts argentés, verts jaunes, verts roux, verts verts, verts sombres et presque noirs, verts brillants et verts maïs, verts nourris et profonds, verts veloutés des prairies que baignent des pluies fréquentes et des rosées matinales, verts maigres et comme souffreteux de certains pommiers »



6) Les deux grammaires territoriales d'un villageois du Maine au XVIII^e siècle



7) Lieux centraux d'Allemagne du Sud (W. Christaller, 1932)

(« L'attitude phénoménologique, en géographie, se marque par un intérêt porté à la connaissance des intentions des acteurs, de leurs rapports aux lieux, de leurs « espaces vécus », de leurs représentations de l'espace (fig.6) ; par la compréhension des logiques sociales qui sont associées à des formes spatiales qui, autrement, seraient incompréhensibles » (Roger Brunet)). L'une comme l'autre, ces deux inflexions majeures, qui cohabitent, ont cherché à s'exprimer par des modèles. Et la modélisation s'est accompagnée, elle, d'approches graphiques nouvelles (outils d'investigation autant que d'expression) formulées essentiellement par des figurations en noir et blanc. La couleur prenait, dès lors, allure d'épiphénomène.

Parmi les grands modèles qui ont guidé les géographes, j'en évoquerai d'abord deux, de façon lapidaire. Celui, performant, de Christaller : il a dominé entre les années quarante et quatre-vingts. Il se fonde sur les degrés variables de « centralité » de chaque localité, et montre que l'ensemble des « lieux centraux » d'un espace quelconque s'inscrit dans un réseau d'hexagones emboîtés (fig.7). Le second modèle, plus récent mais non moins puissant (copropriété, d'ailleurs, au départ, des économistes et des géographes), articule l'espace mondial en « centres et

périphéries » multiples et les inscrit, exclusivement, et à l'instar de ce que l'on fait pour les armatures urbaines christalleriennes, dans des figurations noires sur fond blanc.

Pourtant, et c'est parce qu'ils sont l'un le pionnier et l'autre le benjamin de ces modèles, je m'étendrai sur eux quelques minutes de plus : le « cycle d'érosion » et la « chorématique ».

Selon une tradition qu'avait formalisée Michelet, au début du XIX^e siècle, la géographie avait pour tâche de permettre à l'histoire de s'installer sur une base solide et utile : décrire, je le cite : « La Terre qui porte les hommes et les nourrit ». Les géographes, dans ce rôle ancillaire auquel ils souscrivaient, devaient donc poser le décor de la saga humaine. Aux historiens revenait ensuite la direction des opérations : ils faisaient jouer la pièce (en plusieurs actes) du destin des hommes.

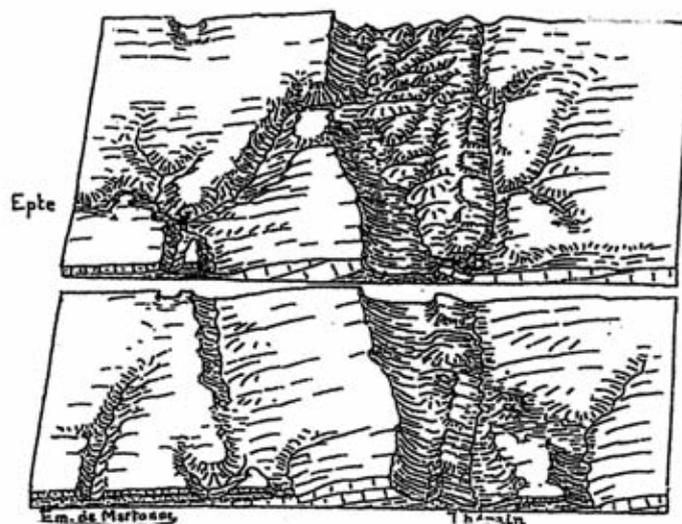
A la fin du XIX^e siècle, la géographie physique – et tout particulièrement l'étude du relief – allait creuser une brèche dans ce pré carré épistémologique dissymétrique mais consensuel. Moyennant quoi la géographie entière allait progressivement passer, au cours du XX^e siècle, d'une problématique essentiellement descriptive à un statut scientifique plus complet. Le levier de cette mutation pionnière fut la géomorphologie – littéralement, l'étude des formes de la Terre. En passant de l'idée de « description » (traduction, au sens étroit, du « graphie » de géographie) à l'idée de « déchiffrement » du relief, puis à la formulation célèbre du « cycle d'érosion », la géomorphologie valut à sa discipline-mère – la géographie – un label de « science d'observation ».

L'analyse du modelé, que synthétisait en particulier le « bloc-diagramme » par son caractère tridimensionnel (fig.8), fut le fleuron de cette branche naissante. Et (c'est ce qui nous intéresse au premier chef ici) on doit le lire comme un des triomphes de la forme sur la couleur. Il symbolise en effet tout ce que la première (la forme) apporte, et que ne peut fournir la seconde (la couleur) : l'inscription de ce qu'on observe dans des profils est objectif, mesurable et donc comparable. Bref, un outil scientifique, en noir et blanc comme le sont les figures dans les disciplines sérieuses. On n'avait en tout cas aucune raison de recourir à un supplément colorisé.

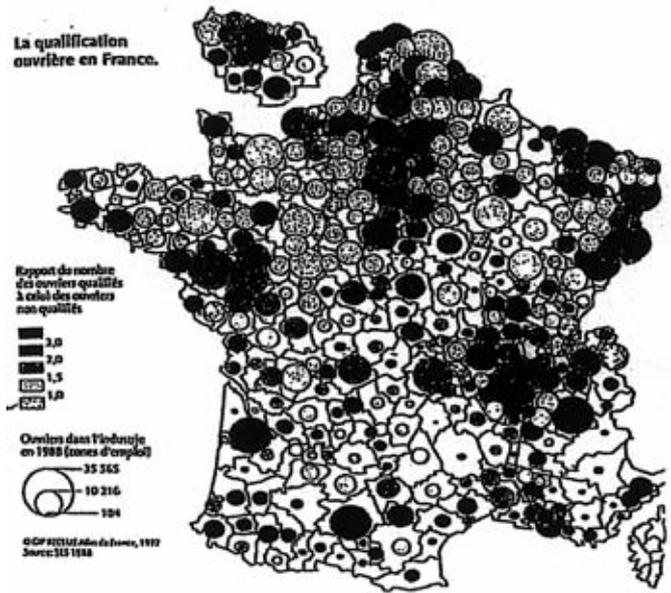
Si l'on désigne par « chorème » les structures élémentaires de l'espace, l'analyse chorématique propose, quant à elle, une lecture complexe (et prêtant à débat) mais complète des lieux – c'est sa richesse –, à n'importe quelle échelle. Elle aide à dégager à la fois des lois d'organisations de l'espace (dans une approche « nomothétique ») et (dans une approche « idiographique ») les spécificités irréductibles de chaque combinaison de chorèmes entrecroisés (fig.9). Elle permet non seulement de modéliser toutes les formes spatiales existantes mais également d'en préparer de nouvelles au service des problèmes d'aménagement du territoire.

Devenus le plus simple alphabet, par l'intermédiaire duquel s'écrivent les espaces produits par la société, les chorèmes n'ont aucune raison d'être figurés autrement que par des schémas en noir et blanc. Ils représentent donc, eux aussi, une nouvelle avancée de la forme sur la couleur. Et donc de l'explicatif sur le descriptif.

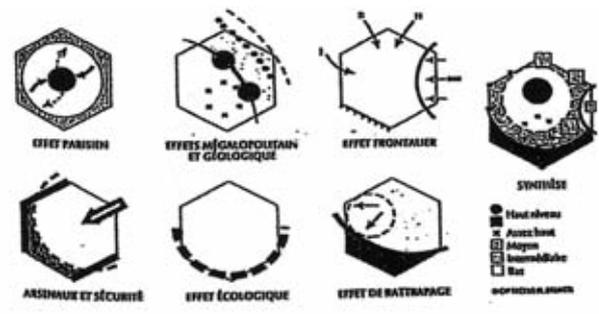
Les deux propositions négatives d'un côté et la proposition positive de l'autre évoquées d'emblée en réponse à la question posée en introduction, ne sont pas incompatibles. Si le géographe construit de plus en plus de cartes en couleurs et s'il se doit absolument de parler des couleurs du monde, le fait d'en appeler de moins en moins à la couleur pour expliquer ce qu'il voit se situe à un autre plan : cela dit simplement la nécessaire complémentarité entre le « décrire » et le « comprendre ». La contradiction soulevée en introduction était donc un faux problème. Mais il fallait le démontrer.



8) Bloc-diagramme ou Pays de Bray (E. de Martonne)



Carte par zones d'emploi et principaux éléments d'interprétation.



9) Croisement des deux approches idiographique et nomothétique au cœur de la chorématique (Roger Brunet, 1997)

LES PROCÉDES D'IMPRESSIONS DES COULEURS, SUR PAPIER AU XV^e SIÈCLE ET SUR TISSUS AU XVIII^e SIÈCLE

Etienne BOUTON

Photographies de Rodolphe Michet

Après les livres d'heures, écrits et illustrés à la main, il y eut l'imprimerie, cependant plus d'un demi siècle avant que Gutenberg n'éditât sa première Bible à caractères mobiles, en 1440, des textes gravés en pleine page dans des blocs de bois, des images et des cartes à jouer étaient déjà reproduits par le procédé de la presse, transposant l'encre noire étendue à la surface d'un bois, sur une feuille de parchemin ou sur du papier.

PARLONS TOUT D'ABORD DES IMAGES

Les toutes premières images imprimées en Europe, datent de la seconde moitié du XIV^e siècle, vers 1370. Aux textes imprimés du XV^e siècle dans lesquels on désirait continuer à y adjoindre des illustrations, on ménageait quelques emplacements vides, laissés à la disposition des enlumineurs. Très vite, on imprima avec le texte des gravures, en remplacement du dessin initial de l'artiste, ces gravures étaient ensuite mises en couleurs à l'aide de pinceaux.

Enfin le livre imprimé entièrement en noir, se délivra d'être l'imitation du manuscrit.



Sainte Anne

Image d'un cartier manceau de la fin du XVIII^e siècle.

Gravure sur bois – coloriée à l'aide de quatre pochoirs (rose, rouge, jaune et bleu).

POUR LES IMAGES INDÉPENDANTES DES LIVRES ET POUR LES CARTES À JOUER, IL EN FUT AUTREMENT

Ces images d'un caractère populaire, destinées souvent à des gens illettrés, se devaient de plaire, aussi les coloria-t'on abondamment, il fallut pour cela trouver un procédé rapide et économique.

Imprimées, ces images étaient ainsi mises en couleurs à l'aide de pochoirs en carton huilé, ajourés comme une dentelle, laissant passer la couleur appliquée à l'aide d'une brosse, aux emplacements voulus.

Autant de couleurs, autant de pochoirs étaient nécessaires, ceux-ci étaient alors dénommés « patrons ». Le nombre de couleurs, leurs poses et le découpage soigné de ces patrons, assuraient la qualité de l'image.

L'utilisation de cinq, six et même davantage de pochoirs, était pratique courante, les tirages importants nécessitaient, évidemment, le redécoupage de patrons.

VOICI MAINTENANT LES CARTES À JOUER

Pour l'impression des cartes à jouer, deux bois à figures de rois, de dames et de valets, étaient gravés.

Ces bois dénommés moules, en langage de cartier, devaient être de dimensions et de divisions réglementées, chaque bois était partagé en vingt cases, sur l'un des moules figuraient quatre rois, quatre dames et les deux valets noirs, tous répétés deux fois, sur l'autre moule, les deux valets rouges étaient représentés dix fois.

Les graveurs de cartes à jouer étaient dénommés tailleurs de moules et l'on appelait moulages, les épreuves non découpées tirées de ces bois.

L'imprimerie devait se faire sous la surveillance du contrôleur des impôts qui conservait dans son bureau, les bois d'impression.

La mise en couleur des cartes à jouer s'effectuait chez le cartier, comme pour les images, à l'aide de cinq pochoirs : un pour le jaune, d'autres pour le bleu pâle, le bleu foncé, le rouge et le noir.



Valet de Grelot

Carte à jouer du XV^e siècle gravure sur bois colorisée au pochoir



Valet de Baton

XVII^e siècle - Gravure sur bois - mise en couleur à quatre pochoirs (beige, rouge, bleu, noir).

VOYONS LES TISSUS

Si les couleurs posées sur le papier ne demandaient pas à être bon teint, il n'en était pas de même pour les étoffes appelées à être exposées au grand jour, au soleil et même à être lavées.

De vaines tentatives de bonnes teintures avaient été faites au Moyen-âge, sans obtenir de résultats satisfaisants car les couleurs vives s'appauvrissaient à la lumière, par contre, les teinturiers indiens avaient découvert depuis l'antiquité, le procédé pour fixer durablement le rouge, le jaune, le noir... etc.

Pour obtenir des tissus à dessins, les exécutants peignaient directement au pinceau sur la toile, non pas avec des teintures, mais avec des acides, qui révélaient différentes couleurs. Plus tard ils utiliseront des bois.

Ces toiles peintes importées en Europe, par le commerce de la Compagnie des Indes, durant la seconde moitié du XVII^e siècle, provoquèrent un véritable engouement auprès des élégantes françaises, qui les utilisèrent pour leur habillement, délaissant un temps les soieries brochées ainsi que les tissus en gros drap de leur pays.

Colbert voyant les manufactures de Lyon, de Tours et de Rouen, fortement concurrencées par les toiles peintes, obtint du roi l'interdiction de l'importation des indiennes ainsi que le port de celles-ci.

Cependant, le secret des teinturiers indiens, qui fut connu au XVIII^e siècle, donna la possibilité aux teinturiers français, d'obtenir des écheveaux bons teints, tant de soie que de fils et de laine, pour les tissages, les brochages et les broderies.

L'interdiction française, de porter des indiennes fut levée en 1759, à condition que ces tissus soient fabriqués sur notre territoire. Ce fut alors en quelques années l'éclosion dans toute la France de multiples fabriques, à Mulhouse, à Jouy, à Nantes à Rouen à Orange etc.



*Indienne des Indes XVIII^e siècle « fleurs et palmes »
Imprimée d'une seule couleur à l'aide d'une planche de bois.*

LA TECHNIQUE DE FABRICATION DES INDIENNES EN FRANCE AU XVIII^e SIÈCLE

Les indienneurs français du XVIII^e siècle, modifièrent le procédé de fabrication pratiqué initialement par les indiens, en ne peignant plus l'étoffe, mais en l'imprimant à l'aide de bois gravés, comme ceux utilisés pour les images.

Voici le processus assez particulier, même étonnant, utilisant des produits les plus nocifs, pour obtenir de jolis tissus à figurations de fleurs ou de personnages, communément dénommés toiles de Jouy, qui habilleront les dames, particulièrement durant la seconde moitié du XVIII^e siècle.

La toile blanche, qui deviendra une étoffe pimpante est, en premier lieu, trempée dans un bac pour être lessivée avec de la potasse, mise au sol elle est battue au fléau, afin d'être assouplie et pour lui retirer les apprêts qu'elle pouvait avoir précédemment reçu, elle est ensuite passée à proximité d'une flamme pour lui supprimer tous duvets.

Lavée et séchée à nouveau, la toile est engallée, c'est-à-dire trempée dans un bain de noix de galle, devant faciliter plus tard la dissolution des acides qu'elle recevra, car ce ne sont pas des couleurs mais des sels mordants qui seront appliqués sur le tissu.

En voici quelques uns : l'alumine et l'alumine additionnée d'oxyde de fer, le pyrolignite de cuivre et le pyrolignite de fer, l'arsenic jaune, l'alun de Rome, l'huile de vitriol.

Avant l'opération d'impression, la pièce de toile est calandree, à toute fin de la lisser en écrasant les moindres aspérités qui pourraient contrarier l'imprimerie.

Sur l'étoffe maintenant posée sur une table, longue de six pieds, l'imprimeur après avoir humecté son bois, en le trempant dans un récipient contenant un acide mélangé à du blanc de Meudon, le dépose en ajustant le motif gravé avec l'empreinte laissée par l'impression précédente, puis, l'imprimeur frappe vigoureusement le dos du bois, d'un coup de maillet, pour obliger le mordant à pénétrer dans les fibres de l'étoffe.

La même opération se répète pour chaque nouvelle couleur envisagée, avec cette fois un acide d'une autre nature. Le dessin du nouveau bois rentrera donc dans le motif précédemment appliqué.

Certains motifs d'indiennes gravés sur bois peuvent réclamer plusieurs passages différents, alors que ceux qui seront plus tard gravés sur cuivre, ne pourront être que d'une unique couleur.

Les impressions des mordants, laissant peu de traces sur la toile, celle-ci pouvait encore sembler blanche, aux yeux des non initiés.

La révélation quasi miraculeuse apparaîtra doucement lors de l'opération suivante : celle du bain.

Pour le rouge, le violet, le brun et le sépia, ce sera le garançage à chaud, c'est-à-dire le bain de la pièce entière dans un grand bac de garance diluée, celui-ci servant de révélateur.

Pour le beige, ce sera un bain de cachou et pour le noir, un bain de bois de campêche.

C'est alors que chaque fleur, chaque tige, chaque feuille, chaque ruban, s'approprie une couleur spécifique, voulue par le dessinateur et concrétisée par le teinturier .

Ces tonalités sont : différents rouges, le lilas, le violet, le brun, le sépia, le bistre, le noir et le jaune. L'indigo ayant un programme particulier, sera imprimé en couleur unique.

Le vert sera rarement utilisé, car il ne pourra s'obtenir qu'au petit teint, par la superposition du bleu sur le jaune.

Trempée 24 heures, lavée et battue au foulon, pour éliminer les acides, la toile subit maintenant l'épreuve du bousage, c'est-à-dire son trempage dans de la bouse de vache bouillante, pour aviver les tons, éliminer définitivement l'épaisseur provoquée par le blanc Meudon et supprimer le rosé laissé par la garance sur le fond du tissu, celui-ci devant redevenir blanc.

Nouveau nettoyage, indispensable, et séchage sur le pré.

La pièce d'indienne possédant son dessin coloré, défile ensuite aux regards et aux doigtés des pinceauteuses, qui donnent les dernières touches, soit des raccords, soit de nouvelles couleurs de petit teint, dont le bleu de Prusse et la cochenille.

L'étoffe passe à nouveau entre les rouleaux écraseurs de la calandre, pour le glaçage, elle subira éventuellement le lissage à la bille d'agate,

Enfin elle recevra l'apposition de la marque de fabrique, dite chef de pièce en début et en fin de rouleau.

Les indiennes sorties de toutes ces rudes épreuves, peuvent maintenant habiller les élégantes, mais également garnir les murs des boudoirs, les tentures des lits, les rideaux des fenêtres et recouvrir les sièges.



*Indienne iranienne XX^e siècle
Mise en couleurs par sérigraphie (noire, bleu, rouge)*



*Indienne « le paon » vers 1780
De Pelloutier à Nantes – imprimée en rouge à la planche de bois*



*Indienne du MANS « motifs floral » vers 1795
Imprimée à la planche de bois d'une seule couleur*



*Indienne normande « les sacrements » vers 1830
Imprimée en rouge à l'aide d'une planche de cuivre*

LA COULEUR POLITIQUE

Héric du GRANDLAUNAY

Dans une période bien chargée en échéances électorales, parler de « Couleur politique » de la part d'un préfet, certes en retraite, relève d'un certain défi à l'obligation de réserve... mais rassurez-vous je ne porterai aucun jugement. Je souhaite simplement évoquer ce concept à travers son évolution dans le temps et dans l'espace.

Pour s'en tenir à la France, il est fréquent d'utiliser cette notion pour qualifier tel ou tel homme politique ou telle ou telle tendance. On affiche sa « couleur »... je dirai même que le concept s'est beaucoup banalisé et qu'il est utilisé de n'importe quelle façon.

Mais pourquoi associer la notion de **couleur** à la notion de **politique**, c'est à dire à la notion de la gestion des affaires de la ville et ce, au sens grec du terme (polis, politis) ?

Comment en est-on arrivé là ? L'homme est naturellement sensible à la couleur mais comment l'a-t-il utilisée à son profit dans le domaine politique ? Comment la couleur est-elle devenue une sorte de symbole, pour devenir, au fil des temps, signe d'un engagement politique ?

L'HOMME EST NATURELLEMENT SENSIBLE À LA COULEUR ET SE L'EST APPROPRIÉE COMME UN SYMBOLE

Nous savons que la couleur relève d'une opération sensible qui met en relation différents paramètres : une source lumineuse, un objet et un récepteur qui pour l'homme est le couple œil-cerveau. La couleur est donc à l'intersection de données physiques, physiologiques, psychologiques et enfin culturelles. Je ne m'étends pas sur ce processus parfaitement décrit par M. Pastoureau dans son livre sur la couleur.

La couleur est devenue un symbole de force politique : il s'agit essentiellement du rouge, du bleu et du vert, couleurs très utilisées dans l'Antiquité et dans les temps modernes.

Le rouge est la couleur par excellence, la première des couleurs, la plus vive. C'est la couleur de référence dans beaucoup de civilisations.

Le rouge, c'est le symbole de la puissance publique. Les « Césars » romains sont les seuls à porter une toge rouge : le peuple doit pouvoir reconnaître de loin celui qui gouverne la Cité ou l'Empire. Cette symbolique de la puissance à travers le rouge est caractérisée sous l'ancien régime par la robe rouge que portent les membres du Parlement et qu'ils sont seuls à porter, d'où des jalousies en Province, le bleu étant l'apanage du Roi depuis le XII^e siècle. Ce privilège du port de la robe rouge va être battu en brèche par les dérogations royales. C'est le cas par exemple du Présidial d'Angers, petit Présidial s'il en est, qui obtient du Roi ou du moins de la régente, Anne d'Autriche, en 1652 l'autorisation de la robe rouge. Pourquoi ? Les juges-Magistrats lui ont rappelé opportunément leur prise de position favorable au Roi au moment de la Fronde.

La couleur rouge a donc bien dans leur esprit une connotation de puissance politique. Il en est de même dans toute l'Europe et en particulier à Venise : le doge qui gouverne la ville est le seul à pouvoir porter la Robe rouge comme le montre bien ce tableau placé au début de l'exposition sur « Venise et l'Orient », remarquable exposition qui vient de fermer ses portes au Luxembourg. On y voit en effet une délégation vénitienne avec le Doge en robe rouge en tête venir à Damas en 1511 rencontrer le vice-Roi Mameluck pour des accords commerciaux.

Mais comme le dit Mme Annie MOLLARD-DESFOUR, chercheur au CNRS dans son livre *Sur le Rouge*, 2^e volume du Dictionnaire des mots et expressions de couleur du XX^e siècle, « *le rouge est aussi la couleur la plus ambiguë : couleur de l'interdit et du péché, de l'enfer et de Lucifer, des bourreaux et des forçats, de Judas à Barberousse, de l'hypocrisie, de la trahison et du maléfice...* ».

De nos jours, le rouge peut être aussi un signal (axe *rouge*, liste *rouge*), un danger (plan *rouge*), un interdit (de *fumer*, de *passer en voiture*, ...).

La couleur rouge est symbolique du pouvoir, mais aussi de la dignité (la *robe rouge des Cardinaux de l'Église catholique*), et du mérite : la Légion d'honneur se décline en ruban *rouge*, *rosette rouge*, *cravate rouge*, etc... Les grands de ce monde sont reçus sur le *tapis rouge* ou conversent entre eux avec le *téléphone rouge*.

Enfin la couleur rouge peut être aussi synonymes d'évènements politiques révolutionnaires liés à certaines idéologies : on parle, alors, de l'Armée rouge, des gardes rouges, du petit livre rouge, des Brigades rouges, etc..

Quant à la couleur bleue, elle n'acquies ses lettres de noblesse qu'à partir du XII^e siècle grâce aux progrès des techniques tinctoriales et pour des raisons plus symboliques, grâce au culte de la Vierge Marie. Le bleu devint la couleur des Rois ; la nuance bleu-roi est encore vivace de nos jours. Comme le précise le médiéviste et héraldiste Michel Pastoureau, le bleu était la couleur familiale des Capétiens, qui ont accédé au trône de France au X^e siècle, tandis que le rouge était celle des Plantagenêts, famille angevine, qui, au XII^e a hérité de la couronne anglaise.

LA COULEUR, SIGNE DE RECONNAISSANCE, DE COMMUNICATION, D'ÉNERGIE

La couleur est aussi utilisée comme signe de reconnaissance par les troupes qui combattent pour leur souverain ou pour leur patrie. Il faut bien avoir un signe les distinguant de l'ennemi...et c'est la naissance des étendards aux couleurs d'abord princières, puis on en vient aux couleurs nationales. Les charges de cavalerie ne se conçoivent pas sans déploiement de ces couleurs parfois chatoyantes qui ne peuvent qu'attirer les tirs ennemis.

Dans ses Mémoires, La Fayette affirme que c'est lui qui eut l'idée, le 17 juillet 1789, à l'Hôtel de Ville, de faire fusionner en une seule formule tricolore la cocarde blanche du Roi et les couleurs bleue et rouge de la Garde Nationale instituée quatre jours plus tôt pour maintenir l'ordre à Paris... Comme le rappelle M. Pastoureau déjà cité, dans son document sur les 3 couleurs de la France, le succès de la cocarde tricolore, symbole d'un patriotisme enthousiaste, est foudroyant. On la voit partout. Le jour de la fête de la Fédération, le champ de Mars est entièrement pavé de bleu, de blanc et de rouge. Ce sont désormais les « trois couleurs de la Nation ». Mais cette cocarde prend au fil des mois une signification de plus en plus politique. D'autant que les contre-révolutionnaires lui opposent désormais la cocarde royale blanche qu'ils vont installer au sommet des arbres de la Liberté. Le 8 juillet 1792, l'Assemblée Législative décrète le port de la cocarde obligatoire pour les hommes et la Convention prend la même décision pour les femmes le 21 septembre 1793. Quiconque est surpris en train d'arracher une cocarde, est immédiatement passé par les armes...

La couleur, signe de reconnaissance, peut aussi devenir un puissant moyen de fédérer les énergies.

Au début de 2001, le Ministre québécois Bernard Landry, indépendantiste, créait une commotion en associant le drapeau canadien à « un bout de chiffon rouge ». Cette remarque intempestive, vite suivie des excuses de son auteur, a eu le mérite de rappeler que ce n'est pas tant le motif du drapeau canadien que sa couleur qui irrite les souverainistes Québécois. Aux yeux de ces derniers, le rouge n'est autre que le drapeau de l'occupant Anglais qui usurpe la place du drapeau bleu de leurs ancêtres français. Le rapport identitaire qu'entretiennent les québécois avec les couleurs de leur histoire est loin d'être négligeable.

En 1759, pendant la guerre de 7 ans, les habits rouges du Général Wolfe ont écrasé les habits bleus de Montcalm à la Bataille des Plaines d'Abraham, fait d'armes qui allait entraîner par le traité de Paris en 1763 la cession de la Nouvelle France à la Couronne Britannique. Comme le dit le Professeur Y. Drolet dans ses réflexions sur la symbolique des couleurs dans l'histoire politique du Québec, « le rouge, teinte martienne vigoureuse, devenait historiquement la couleur de l'agresseur conquérant, tandis que le bleu, teinte vénusienne plus paisible, devenait celle de la victime conquise. Le bleu et le rouge acquéraient ainsi une connotation positive et négative dans l'inconscient collectif des québécois francophones et ceci durera tout au long du XIX^e et XX^e siècles avec des prolongements parfois contrastés.

L'effet d'entraînement de la couleur se retrouve dans les manifestations à caractère hautement politiques, voire révolutionnaires qui se sont développées dans les pays de l'Europe de l'Est dans une époque récente. La révolution « Orange » en Ukraine en est l'exemple le plus frappant...il s'agissait avant tout, grâce à une médiatisation parfaitement orchestrée de fédérer les énergies populaires contre un certain pouvoir politique à bout de souffle. Sans avoir déterminé une couleur quelconque, la Révolution de « velours » en Tchécoslovaquie relevait quelques années plus tôt du même esprit.

LA COULEUR, SIGNE D'UN ENGAGEMENT POLITIQUE

Ce n'est que dans un XX^e siècle finissant que la couleur est associée à un engagement politique. Dans les Républiques successives, et surtout dans la III^e, les partis politiques ne choisissent pas une couleur ; ils se différencient par le positionnement de leurs Députés ou Sénateurs dans l'hémicycle et ce, par rapport au « perchoir ». On est à droite, on est au centre, ou on est à gauche. Certes il y a bien les Bonapartistes, les Légitimistes, les Boulangistes, les Républicains... mais ces partis ou du moins ces tendances n'ont pas de bannière colorée.

Ce n'est qu'au lendemain de la Révolution russe en 1917, que le rouge, toujours cette couleur, apparaît sur le drapeau chargé en outre du marteau et de la faucille. Les couleurs de la Russie tsariste, le blanc, le bleu et le rouge disparaissent...

Il en sera de même en Chine à partir de 1949... mais là le rouge n'est pas adopté uniquement en raison d'une similitude de choix politique avec l'URSS, mais parce qu'en Chine, le rouge est aussi le symbole du bonheur et de la convivialité... le jaune ocre des Empereurs, couleur d'ailleurs imposée par la dynastie régnante, fait place au rouge, couleur incontestée par les valeurs qu'elle sous-tend.

Dans ces deux exemples, le choix de la couleur comme emblème national signifie avant tout une rupture avec le passé.

Après la Seconde Guerre mondiale le processus tendant à identifier un parti politique à une couleur sera différent. Certes il y a rupture avec ce qu'il est convenu d'appeler le « politiquement correct » mais cette rupture se veut pacifique.

Je veux parler de l'apparition d'un parti écologique, les « Verts » en France, les « grünen » en République fédérale d'Allemagne. Ce parti politique, qui, au début, n'est qu'une tendance se développe essentiellement par une opposition fondamentale à une politique d'utilisation du nucléaire militaire ou civil... et ce parti choisit tout naturellement la couleur verte.

Il est vrai que le parti socialiste, un peu avant, et voulant concrétiser les conséquences du Congrès de Tours, choisit la couleur « rose »... dérivé naturel du « rouge »... Nouvellement élu à la Présidence de la République en 1981, F. Mitterrand dans une marche solitaire vers le Panthéon tient une rose à la main.

Cette période correspond dans le temps à une mode que l'on pourrait qualifier de logomania. Toute institution privée ou publique veut son logo et bien entendu un logo en couleurs pour attirer l'œil. C'est ainsi que deux partis politiques de droite, l'« L'Union pour une Démocratie Française », l'UDF, et l'« Union pour une Majorité Présidentielle », l'UMP ont choisi leur identifiant.

Cette évolution sensible du choix d'une couleur pour être le signe d'un engagement politique est peut-être aussi la conséquence du passage dans les médias du « Noir et Blanc » à la couleur ; L'exemple de la Révolution « orange » en Ukraine en est l'exemple le plus frappant ; La relation de l'événement par des images très colorées ont non seulement marqué les esprits mais ont aussi localement dynamisé les énergies car le siège de la Télévision avait été préalablement pris par les partisans de cette révolution.

En conclusion, il est raisonnable de penser qu'à travers l'histoire, et encore nous nous sommes volontairement limités, la couleur rouge, en particulier, est toujours apparue comme synonyme de puissance, et donc de pouvoir politique. Nous avons vu que cette couleur pouvait aussi avoir une autre connotation liée à des événements révolutionnaires.

La couleur a également servi l'idée de Nation au sens politique du terme : la cohésion ne pouvait se réaliser qu'autour du drapeau aux couleurs variées et contrastées par des formes nombreuses.

Ce n'est que tardivement que le concept de « **Couleur politique** » s'est imposé par le biais essentiel des médias et surtout par le passage du « Noir et Blanc » à la couleur. Ce qu'on peut, hélas, regretter, c'est la banalisation à outrance de ce concept. Ceci étant, tous les partis politiques sont loin d'avoir choisi une couleur emblématique... mais la palette est suffisamment riche pour que chacun y trouve son compte. L'histoire dira si certaines couleurs présentement orphelines trouveront un parrainage à caractère politique.

Pour finir, je ne résiste pas à l'envie de vous lire, j'aurais voulu vous la chanter, ce passage d'une chanson de Guy Béart :

**Je voudrais changer les couleurs du temps,
Changer les couleurs du Monde,
Le soleil levant, la rose des vents,
Le sens où tournera ma ronde,
Et l'eau d'une larme et tout l'océan qui gronde.**

LES COULEURS DE L'ÂME CHEZ QUELQUES AUTEURS GRECS

par Michèle LÉVY



Le Mont Olympe, en Grèce

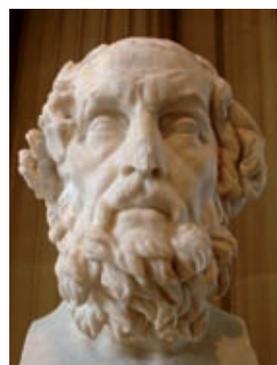
En travaillant sur des écrits d'auteurs de l'Antiquité, en particulier d'auteurs grecs, concernant des récits de voyages de l'âme après la mort, j'ai remarqué dans ces textes considérés comme des mythes (c'est-à-dire non comme des textes faux, mais des textes fondateurs), des notations de couleurs très intéressantes, que j'aimerais mettre en relation avec la perception particulière que les Anciens semblent avoir eue des couleurs en général.

L'ÂME DES COULEURS : QUE VOYAIENT LES GRECS DE L'ANTIQUITÉ ?

Nous pouvons nous demander : si nous avions vécu à cette époque, comment aurions-nous vu le monde ? Qu'aurions-nous perçu exactement ? Comme très peu d'œuvres peintes ont survécu, en Grèce en particulier, il a fallu se référer aux textes anciens, philosophiques ou littéraires, comme ceux d'Homère. Certaines couleurs étant absentes de ces grands poèmes épiques, en particulier les bleus et les verts, on en a conclu hâtivement que les Grecs étaient indifférents aux couleurs, voire... daltoniens ! Nietzsche pense qu'ils n'arrivent pas à voir les couleurs de la nature, le vert et le bleu, et ne distinguent que les « couleurs humaines » le blanc, le jaune, le rouge, le noir.

Pourtant, les trouvailles archéologiques, à partir du XVIII^e siècle, (dont, longtemps, on n'a guère voulu tenir compte) démentent toutes les suppositions qui interprètent en termes physiologiques négatifs des particularités de la civilisation grecque, sans doute très subtiles, d'ordre culturel: on observe des sculptures originales avec des traces de peinture, une frise polychrome sur le Parthénon, puis, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, on découvre des monuments funéraires peints sur lesquels apparaissent des bleus et des verts très vifs ainsi qu'une large palette de coloris éblouissants.

Il n'en reste pas moins qu'il existe une originalité culturelle dans la perception qu'avaient les Grecs des couleurs. Le vocabulaire peut sans doute nous aider à mieux comprendre ce qu'ils percevaient -ou choisissaient de percevoir-. On observe dans Homère, mais aussi chez des auteurs comme Sophocle ou Eschyle, une abondance de mots qualifiant la luminosité de la couleur, plutôt que la couleur elle-même. Michel Pastoureau remarque, dans son introduction à son ouvrage *Bleu, histoire d'une couleur* : « chez Homère, sur soixante adjectifs qualifiant les éléments et le paysage dans l'Iliade et dans l'Odyssée, trois seulement étaient des adjectifs de couleur ; les termes se rapportant à la lumière sont en revanche extrêmement nombreux »¹



Homère (VIII^e s. av. J.-C.)

¹ Michel Pastoureau, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, éd. du Seuil, coll. Points, p. 24.

Les Anciens, et parmi eux tout particulièrement les Grecs, semblaient surtout sensibles à l'intensité lumineuse, à l'éclat, la brillance : *mélas* (noir) et *leukos* (blanc) peuvent se traduire par « foncé » et « clair ». Le mot *chlôros* désignait le vert, ou « vert clair », couleur de feuillage, mais pouvait aussi bien signifier « feuillage vert ». Dans un de ses textes poétiques Sappho écrit que la vision de l'aimée la rend *chlôrotera poias*, « plus verte que l'herbe » et, au vers suivant, elle ajoute qu'elle a l'impression de mourir. Il semblerait qu'il faille traduire *chlôros* par « pâle », plutôt que par « vert ». L'un des imitateurs de Sappho, Longus Pastor, ayant repris ce passage, a d'ailleurs précisé, en se basant sur la notion de luminosité véhiculée par le mot *chlôros*, plutôt que sur la notion de couleur, que son teint prenait la coloration d'« herbes sèches ».

Un mot comme *glaukos* (qu'on a traduit par « pers », couleur des yeux d'Athéna) peut désigner des teintes allant du gris au bleu clair en passant par le bleu-vert. On songe au « glaz » breton ou au « qing » chinois, termes incertains qui désignent également des nuances bleu-vert, vert-bleuté. Le mot *okros* évoque une palette de nuances qui va du jaune au rouge. Le monde antique, grec en particulier, aurait mieux perçu (ou choisi de percevoir) l'aspect lumineux des couleurs (densité de lumière, différence entre mat et brillant) ainsi que leur saturation (différence entre dense et peu saturé) plutôt que leur aspect chromatique.

Michel Pastoureau résume ainsi les caractéristiques de la perception antique des couleurs : « **Les deux axes primordiaux de la sensibilité antique et médiévale aux couleurs- celui de luminosité et celui de densité- sont probablement issus de cette double opposition: d'une part le blanc et le noir (problème du rapport à la lumière, à son intensité, à sa pureté), de l'autre le blanc et le rouge (problème du rapport à la matière colorante, à sa présence ou à son absence, à sa richesse, à sa concentration).** »² La luminosité des pays méditerranéens a souvent été évoquée pour expliquer cette importance accordée à la valeur et non à la teinte. Pourtant cette notion prépondérante de valeur était largement répandue, plus au Nord chez les Celtes, et bien au-delà de la Méditerranée, en Inde, en Chine.

Beaucoup plus proche de nous dans le temps, et d'une certaine façon, pourtant, rejoignant les Grecs d'autrefois, un grand peintre et coloriste comme Matisse déclare, à l'âge de 84 ans : « Tout est dans la valeur, n'est-ce pas ? Pour une valeur à droite qui n'était pas en place, tout foutait le camp dans mon tableau. Ça n'a l'air de rien, une valeur... On a mis des années à s'apercevoir d'une pareille vérité. Et cependant elle crève les yeux. »

La valeur d'une couleur, notion chère aux peintres de la Renaissance, héritiers des peintres de l'Antiquité, c'est donc une notion subtile, indépendante de sa teinte. On pourrait dire que c'est son éclat, ce qui rayonne d'elle et qui, dans un tableau, crée l'équilibre des différentes couleurs. Le peintre allemand Albers écrit en 1963 dans *L'interaction des couleurs* : « Très peu de gens sont capables de distinguer entre fortes et faibles valeurs de teintes différentes. Une connaissance et un entraînement peuvent combler cette lacune. »

La valeur serait en quelque sorte l'âme d'une couleur, au sens de *anima*, en Latin, ce qui l'anime, lui donne vie. Parler d'*anima*, l'âme, nous amène tout naturellement à considérer l'irruption des « couleurs de l'âme », dans ces textes dont le héros est un personnage qui a fait une expérience de mort imminente. Nous allons retrouver l'idée essentielle de brillance, de luminosité, mais liée cette fois à un jugement de valeur et il est intéressant de remarquer que ce même mot « valeur », peut être associé à une idée esthétique ou à un jugement moral (on parle alors de « valeur morale »).



Sappho (fin VII^e s.- début VI^e av. J.-C.) lisant un poème

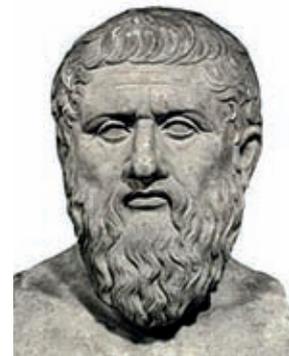
² idem, p. 16.

LES COULEURS DE L'ÂME

Souvenons-nous du célèbre mythe d'Er rapporté par Platon, au IV^e siècle avant J-C, au livre X de *La République* : le soldat pamphylien Er, gravement blessé au combat, avait été tenu pour mort, bien que son corps eût été retrouvé intact au bout de dix jours. Il était revenu à la vie le douzième jour, au moment où l'on s'apprêtait à brûler son corps sur un bûcher funéraire. Il avait raconté alors le récit de son voyage dans l'au-delà. **« Aussitôt, dit-il, que son âme était sortie de son corps, elle avait cheminé avec beaucoup d'autres, et elles étaient arrivées en un lieu divin. (...) Celles qui se connaissaient se souhaitaient mutuellement la bienvenue. (...) celles-ci, qui venaient du ciel, parlaient de plaisirs délicieux et de visions d'une extraordinaire splendeur. »**³

Cependant, malgré de nombreuses précisions sur le déroulement du voyage de l'âme dans l'autre monde, Platon reste très discret en ce qui concerne l'apparence de son héros dans cette autre dimension. On sait seulement que les âmes qui arrivent de la Terre sont pleines de crasse et de poussière (« μεστὰς ἀρχμοῦ τε καὶ κόνεως »⁴), tandis que celles qu'on voit descendre du ciel (« καταβαίνειν...ἐκ τοῦ οὐρανοῦ »⁵) sont « καθαράς »⁶, c'est-à-dire « pures » : Platon suggère, qu'ayant atteint la perfection, l'âme devient invisible. En effet, une âme pure, qui a rompu tous ses liens avec le corps qui l'embarrassait, **« c'est vers ce qui lui ressemble qu'elle s'en va, vers ce qui est invisible, vers ce qui est et divin et immortel et sage »**⁷, par contre, une âme « impure », encore revêtue d'une enveloppe visible, contient de nombreux éléments corporels, **« c'est lourd, terreux, visible ! »**⁸ L'adjectif γεῶδες signifiant "semblable à la terre", peut suggérer que l'âme a la couleur de la terre, brune ou noire. Plus loin, évoquant le destin de cette âme trop pesante, incapable de s'élever au-dessus de la terre, Platon affirme que, telle une ombre obscure, elle hante les tombeaux, **« à l'entour desquels, c'est un fait, on a vu des spectres ombreux d'âmes : images appropriées de celles dont nous parlons, et qui, pour avoir été libérées, non pas en état de pureté, mais au contraire de participation au visible, sont par suite elles-mêmes visibles. »**⁹ Déjà Homère, au VIII^e siècle avant J-C avait évoqué de façon saisissante les « ombres » de l'Hadès, royaume souterrain des âmes des morts, notamment dans l'*Odyssée*, lorsque Hermès rassemble les âmes des prétendants qu'Ulysse a tués : **« il donna le signal du départ ; les âmes, en poussant de petits cris, suivirent... Dans un antre divin, où les chauves-souris attachent au rocher la grappe de leurs corps, si l'une d'elles lâche, toutes prennent leur vol avec de petits cris : c'est ainsi qu'au départ, leurs âmes bruissaient. »**¹⁰

Plusieurs siècles après Platon, c'est l'historien grec Plutarque qui évoquera une expérience de mort imminente, dans un récit foisonnant de détails. On découvre, dans ses *Ceuvres morales*, l'aventure extraordinaire de Thespésios de Soles, qui « avait passé la première partie de sa vie en pleine dissipation » et qui, ayant perdu tout son bien, n'avait reculé **« devant aucun acte déshonorant »**¹¹, aucune débauche, pour retrouver sa fortune d'antan, se taillant ainsi une solide réputation de malhonnêteté. Un jour, il tomba « de haut sur la nuque », ne se fit aucune blessure apparente, mais **« sous le choc, passa pour mort »**¹². Revenu à la vie deux jours plus tard, alors qu'on s'apprêtait à l'ensevelir, vite rétabli, il se comporta d'une façon incroyable pour tous ceux qui le connaissaient. Il était devenu honnête, pieux, sincère, fidèle, loyal... Poussé par la curiosité, son entourage voulut savoir la raison de cette étonnante conversion.



Platon
(428 env.- 347 env. av. J.-C.)

³ Platon, *La République*, livre X, traduction de R. Baccou, Paris, Classiques Garnier, 1958, p. 381.

⁴ Platon, *La République*, livre X, traduction d'E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p.114.,

⁵ idem, p. 114.

⁶ idem, p. 114.

⁷ Platon, *Phédon*, traduction de L. Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1965, p. 40.

⁸ idem, p. 41.

⁹ idem, p. 41-42.

¹⁰ Homère, *L'Odyssée*, chant XXIV, traduction de V.Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1963, p. 171-172.

¹¹ Plutarque, *Ceuvres morales*, t.VII, *Sur les délais de la justice divine*, Paris, Les Belles Lettres, 1974, p.162.

¹² idem, p.162.

Thespésios leur fit le récit remarquable d'une EMI (terme employé aujourd'hui par les médecins français, signifiant « Expérience de Mort Imminente ») ayant entraîné un changement total de personnalité et de comportement, dans le sens du bien, de la vertu : **« Dès que son âme pensante fut tombée de son corps, sa première impression fut celle que pourrait éprouver un pilote projeté de son bateau dans l'abîme [...]. Et puis, émergeant un peu, il lui sembla que tout son être respirait librement, et qu'il voyait de tous les côtés à la fois, son âme s'étant ouverte comme un oeil unique. Il ne voyait rien cependant des objets de naguère, rien que les astres devenus immenses, séparés par des espaces infinis, qui émettaient un éclat merveilleusement coloré et doué d'énergie. Aussi son âme, doucement emportée sur cette lumière comme sur une mer tranquille, se mouvait en tous sens avec aisance et rapidité. »**¹³

Observant alors autour de lui, il voit s'élever les âmes des morts venues d'en bas, **« formant une bulle étincelante ; puis la bulle crevait doucement et elles en sortaient avec une forme humaine de petit volume, animées de mouvements divers »**¹⁴.

C'est alors qu'il voit venir à lui l'âme d'un cousin décédé dans l'enfance. Elle le salue en l'appelant « Thespésios », alors que son nom est « Ardiée » et lui annonce qu'il s'appellera ainsi désormais : **« En vérité tu n'es pas mort, mais tu es venu ici, par un décret des dieux, avec la partie pensante de ton âme ; tu as laissé le reste dans ton corps, comme une ancre. Mais que cela te serve d'indice pour maintenant et pour plus tard : les âmes des morts ne font pas d'ombre et leurs yeux ne clignent pas. »**¹⁵ Regardant attentivement, Thespésios voit en effet **« qu'une ligne floue et sombre flottait autour de lui, tandis que les autres répandaient de tous côtés un vif éclat et étaient translucides »**.¹⁶

J'ouvre ici une parenthèse, pour évoquer la tradition hindouiste selon laquelle les corps des êtres parfaits réincarnés, condensation de purs rayons lumineux, eux aussi « ne font pas d'ombre ». Selon les *Upanishads*, anciens textes sacrés hindous, le corps d'un *avatar*, (le terme provient du sanskrit *avatâra*, descente, il désigne l'incarnation exceptionnelle d'un *siddha*, être ayant atteint la perfection, en vue d'une mission salvatrice sur Terre) **« ne jette pas d'ombre et ne laisse aucune empreinte en marchant. Ce sont là, superficiellement, les preuves symboliques de l'absence en lui de ténèbres ou de liens matériels. Un tel Homme perce le voile de la vie et de la mort jusqu'à l'ultime vérité. »**¹⁷

Notre héros, Thespésios, observe très attentivement ses compagnons de l'au-delà : **« cependant tous ne brillaient pas de la même manière : les uns, semblables au plus pur clair de lune, répandaient un éclat uniforme, lisse, continu, régulier ; d'autres étaient traversés de taches et semés de meurtrissures ; d'autres étaient tout à fait bigarrés et d'aspect étrange comme les vipères mouchetées de noir ; quelques-uns enfin portaient des cicatrices. »**¹⁸

Toutes ces taches, cicatrices et meurtrissures sont les marques des passions. Impossible, pour l'âme, de se soustraire à la vérité, ses couleurs la trahissent : **« Cette teinte sombre et sale est la couleur de la bassesse et de la cupidité ; le rouge, sang et feu, est celle de la cruauté et de la férocité ; cette nuance verdâtre, c'est l'intempérance dans le plaisir (couleur particulièrement dure à arracher) ; la malveillance mêlée de jalousie secrète ce violet malsain, comme les sèches leur encre noire. Sur terre, le vice de l'âme bouleversée par les passions, et bouleversant à son tour le corps, produit ces couleurs. »**¹⁹

Ainsi apparaissent les âmes imparfaites, traversées de nombreuses couleurs, chaque couleur traduisant un penchant, un défaut, une blessure psychique... Comment ne pas songer encore à certaines traditions orientales, en particulier au jaïnisme, philosophie religieuse de l'Inde, proche de l'hindouisme, fondée au VI^e siècle avant J-C mais issue d'une tradition encore beaucoup plus ancienne. Selon le jaïnisme, l'union de la matière et de l'âme provoque les réincarnations successives, jusqu'à ce que, par la pratique des vertus, et d'abord par la non-violence, l'âme se détache définitivement de la matière et entre dans un état bienheureux. Pour les jaïnistes, chaque âme génère une couleur qui traduit son niveau d'évolution spirituelle.

¹³ idem, p.163.

¹⁴ idem, p.163.

¹⁵ idem, p.164.

¹⁶ idem, p.164-165.

¹⁷ Paramahansa Yogananda, *Autobiographie d'un yogi*, Paris, éditions Adyar, 1999, p.306-307.

¹⁸ Plutarque, op. cit., p. 165.

¹⁹ idem, p. 166.

Ces couleurs sont liées aux états mentaux de l'individu, les meilleures couleurs, celles qui révèlent un haut degré d'élévation spirituelle, sont les couleurs claires, le jaune, le rose, le blanc, les plus mauvaises, sont les couleurs sombres, obscurcies par l'absence de lumière, le noir, le bleu foncé et le brun.

Les expressions populaires (« voir rouge » si l'on est en colère, « avoir l'âme noire » si l'on est animé de mauvaises intentions à l'égard de son prochain) mettent en lumière ce bouleversement de la psyché liée au corps, qui peut se prolonger dans l'âme du mort...

On est tenté alors d'évoquer l'« aura », ce champ d'énergie colorée dont certains affirment qu'il entoure les corps humains et peut-être tous les êtres vivants, comme une sorte de halo lumineux dont la couleur changerait avec l'état mental et spirituel, l'humeur, la santé... Même s'il y a divergence sur l'interprétation précise des différentes teintes, dans leur ensemble, les interprétations des modernes « liseurs d'aura » (qui n'ont pas forcément lu Plutarque !) rejoignent celles des Grecs anciens : ainsi toute couleur claire et/ou brillante, aurait une signification positive, tandis qu'une couleur terne, sombre, mélangée de noir ou de marron aurait une signification négative. On retrouve, transposée dans le domaine de la philosophie et de la métaphysique, l'idée appliquée aux tissus dans le monde matériel, que la teinte blanche (ici devenu lumière) représente le bien, la spiritualité, la santé, alors que la teinte sombre évoque la saleté du tissu... ou les mauvais penchants de l'âme... ou encore les maladies du corps. Serait-ce là une des origines culturelles de l'importance que les Grecs, comme d'autres peuples de l'Antiquité, accordaient à la brillance, à la lumière ?

Mais cette notion de champ électromagnétique émis par les vivants reste très contestée et scientifiquement invérifiée, après avoir connu un regain d'intérêt au XX^e siècle lorsqu'on a cru avoir trouvé la moyen de photographier un hypothétique rayonnement lumineux des corps vivants. En effet, en 1939, le Russe Semyon Kirlian fut, par hasard, à l'origine de la photographie dite depuis « à effet Kirlian » : si un objet, placé sur une plaque photographique, est soumis à un fort champ électrique, une image entourée d'un halo lumineux apparaît sur la plaque. En réalité, cet effet observé serait dû à l'ionisation de l'air (mouvements d'électrons et de photons sous l'effet de la décharge électrique), phénomène naturel appelé « effet corona » c'est à dire « couronne ». L'humidité inhérente à chaque être vivant se ionise sous l'effet de la tension électrique et se dépose sur le film sous forme d'un rayonnement lumineux, d'où cet effet spectaculaire pouvant varier selon différents facteurs liés au sujet photographié ainsi qu'aux conditions ambiantes. Pour les scientifiques, l'existence de l'aura est encore à prouver...

Retrouvons notre héros grec : le retour dans son corps se fait de façon plutôt brutale et presque instantanée. Thespésios revient « **comme aspiré par le souffle violent et irrésistible d'un siphon** »²⁰. On peut supposer que l'âme s'échappe et revient par la bouche, selon des croyances anciennes reprises par les pythagoriciens et les orphiques (l'âme entrerait dans le corps du nouveau-né par la respiration. Selon d'autres traditions, orientales, la conscience peut sortir du corps, ou y rentrer, par le sommet du crâne). On remarque également que cette « âme-souffle » monte dans l'air (dans ce récit, l'Hadès, c'est-à-dire l'outre-monde, n'est plus souterrain mais céleste). Ainsi, dans les *Upanishads* : « **Quand l'homme s'en va de ce monde, il va à l'air et l'air s'ouvre devant lui de la largeur d'une roue de char. Par là il s'élève plus haut, par là il parvient au soleil, il parvient à la lune** »²¹



Tu fage instrucion fere de riche consume
A Trazas, effraie par delusioes humanas,
Si les grand es porcoses au comas e dans leurs mains;
Ventre viraot au lieu de Venus & Bellone

Plutarque (46 env. – 120 env.)

²⁰ idem, p. 172.

²¹ cité dans Plutarque, *Œuvres morales*, t. VII, op. cit. , p. 217, note 6.

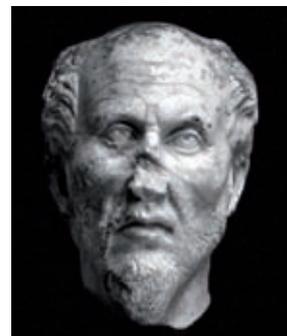
Toujours selon les pythagoriciens, après la mort, l'âme conserve la forme du corps qu'elle vient d'abandonner ; dans le récit de Plutarque, elle a sans doute conservé une forme humaine car Thespésios est reconnu immédiatement par son cousin. D'ailleurs, au début du récit, les âmes des morts, venues d'en-bas, lui apparaissent comme des « bulles » étincelantes d'où sortent des formes humaines « de petit volume ». Quant à l'âme pure, elle est toute lumière. Nous allons voir que pour un autre écrivain, de langue latine, Tertullien, l'âme, également, est brillante et garde la forme du corps qu'elle a quitté.

Tertullien est né à Carthage au second siècle de notre ère, puis s'est converti au christianisme. Théologien et Père de l'Église, son influence sera grande dans l'Occident chrétien. Examinant la nature de l'âme, dans son traité *De l'âme* et avançant l'idée « **que l'âme a un corps d'une nature qui lui est propre, et d'un genre à part** »²², il en déduit qu'elle possède aussi certaines caractéristiques du corps, telles « la forme et la limite », ainsi que « **la longueur, la largeur et la hauteur** »²³. Il va plus loin : à l'inverse de Platon qui répugne à donner une « figure » corporelle à l'âme, Tertullien lui assigne « des linéaments corporels » : le dualisme corps-âme des doctrines de la chute de l'âme sur Terre est remplacé chez les chrétiens par une union de l'âme et du corps, puisque Dieu a créé le corps aussi bien que l'âme. Tertullien s'en est persuadé par le raisonnement et par les révélations d'une sœur visionnaire qui est ravie en extase, dans l'église, pendant la célébration du sacrifice de la messe : « **Entre autres choses, dit-elle, une âme s'est montrée à moi corporellement, et je voyais l'esprit, non pas dépourvu de consistance, sans forme aucune, mais sous une apparence qui permettait de la saisir, tendre, brillante, d'une couleur d'azur, et tout-à-fait humaine.** »²⁴

Tertullien en conclut : « **En effet, si l'âme est un corps, il faut le ranger sans doute parmi ceux que nous avons énoncés plus haut. Puisque la couleur est une propriété inhérente à tout corps, quelle autre couleur assigneras-tu à l'âme, qu'une couleur aérienne et brillante? Il ne s'ensuit pas toutefois que l'air soit sa substance elle-même (...). Mais comme tout corps délié et transparent, ressemble à l'air, voilà ce que sera l'âme, puisqu'elle est un souffle, et un esprit communiqué. Il est vrai que par la subtilité de ses formes, elle court risque de ne point passer pour un corps. Comprends donc, d'après ton propre jugement, qu'il ne faut assigner à l'âme humaine d'autre figure que la figure humaine, et même celle du corps qu'anime chacune d'elles.** »²⁵

Je terminerai mon propos, par un retour à la philosophie grecque qu'illustre brillamment, au troisième siècle de notre ère, le néoplatonicien Plotin. Celui-ci aurait fait au moins deux expériences de mort imminente. Comme son maître Platon, il donne peu de détails sur l'apparence de l'âme mais il écrit, dans la sixième Ennéade, de magnifiques textes identifiant l'âme à lumière : « **Quiconque a vu, sait ce que je dis ; il sait que l'âme a une autre vie, quand elle s'approche de lui [Dieu], est près de lui et y participe ; dans cette disposition, elle sait que celui qui donne la vie véritable est là ; et elle n'a plus besoin de rien. Tout au contraire, il lui faut déposer tout le reste et s'en tenir à lui seul. [...] Ici même, l'on peut le voir et se voir soi-même, autant qu'il est permis d'avoir de telles visions; on se voit éclatant de lumière et rempli de la lumière intelligible; ou plutôt on devient soi-même une pure lumière, un être léger et sans poids; on devient ou plutôt l'on est un Dieu, embrasé d'amour..., jusqu'à ce que l'on retombe sous le poids, et que cette fleur se flétrisse.** »²⁶

Après ce superbe extrait de Plotin, je me garderai bien de conclure sur ce sujet si complexe que je n'ai fait qu'effleurer, sinon pour souligner l'immense richesse de ces auteurs anciens, porteurs de traditions profondes et de réflexions audacieuses. N'hésitons pas à les relire, en les questionnant à la lumière de nos propres interrogations.



Plotin (205 env.-270 env.)

²² Tertullien, *De l'âme*, traduction d'E.-A. de Genoude, Paris, Louis Vivès, 1852.

²³ id.

²⁴ id.

²⁵ id.

²⁶ Plotin, *Ennéades VI*, traduction d'E. Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 185-186.

LA SYMBOLIQUE DES COULEURS DANS LA BIBLE

Chanoine Daniel SESBOÛÉ

Le langage concret de l'Orient ancien, qui est celui des auteurs bibliques, donne une grande importance aux couleurs et à leur symbolique. Sur ce vaste sujet, nous pouvons seulement nous attacher aux grandes lignes de force. Nous le ferons en deux temps : d'abord la symbolique de quelques couleurs de base ; puis les textes qui associent plusieurs couleurs.

QUELQUES COULEURS DE BASE

Nous commençons par le blanc et le noir, qui ne sont pas des couleurs proprement dites, mais possèdent une forte tonalité symbolique.

Blanc

Le blanc évoque d'abord le monde du divin, associé souvent à la lumière. On le voit notamment dans les textes à résonance apocalyptique.

Au livre de Daniel, l'*Ancien des Jours* (expression qui évoque Dieu dans son éternité) est présenté avec *un vêtement blanc comme la neige* (Da 7, 9). De même le trône de Dieu dans l'Apocalypse : *Je vis un grand trône blanc et celui qui y siégeait* (Ap 20, 11). Il s'agit de Dieu, bien sûr. De même, le *caillou blanc* promis *au vainqueur*, c'est à dire au fidèle, évoque-t-il la vie divine (Ap 2, 17). A la Transfiguration, Jésus se présente avec *des vêtements étincelants, d'une grande blancheur que personne sur terre ne peut obtenir* (Mc 9, 2). Il en est ainsi des personnages figurant des anges, intimement associés à la gloire de Dieu. Au matin de Pâques, les saintes femmes, écrit Marc, voient *un jeune homme vêtu d'une robe blanche* (Mc 16, 5).

- Le blanc est aussi la couleur de la pureté des fidèles, notamment de ceux qui ont accueilli la grâce de la conversion. *Lave-moi et je serai blanc plus que la neige*, supplie le psalmiste (Ps 51, 9). Et le prophète Isaïe énonce cette promesse divine : *Si vos péchés sont comme l'écarlate, comme la neige ils blanchiront*. J'aime cette image hardie de l'Apocalypse où les martyrs sont présentés *vêtus de robes blanches, venus de la grande tribulation. Ils ont lavé leurs robes et les ont blanchies dans le sang de l'Agneau* (Ap 7, 13-14).

Noir

Le noir est le symbole de tout ce qui est lugubre : le chagrin, la mort, le deuil.

Il fait noir quand l'assassin se lève pour tuer le pauvre et l'indigent, dit le livre de Job (24, 14).

Au livre de Baruch, les idoles sont comparées à *un mort jeté dans le noir* (Ba 6, 70). Dans l'un des poèmes appelés « Lamentations » la déchéance des nobles, jadis prospères, a *un aspect plus sombre que le noir* (Lm 4, 7-8).

Rouge

Plusieurs tonalités de rouge sont évoquées dans le Bible sous des noms divers : le cramoisi, l'écarlate, la pourpre (celle-ci pouvant tirer sur le violet).

Le rouge est d'abord la couleur du sang et du vin. Un poème de la Genèse parle du *sang des raisins* (Gn 49,11). Ces deux aspects se retrouvent dans un texte de saveur apocalyptique du livre d'Isaïe, comparant le sang des combats au jus obtenu au pressoir. *Pourquoi ton vêtement est-il rouge et tes habits comme ceux du fouleur à la cuve ? – Au pressoir, j'ai foulé seul* (Is 63, 6).

C'est probablement cet aspect du sang versé, de la violence, qui fait parfois du rouge le symbole du péché. Dans le texte d'Is 1, 18 cité plus haut nous voyons que le pardon fait passer du rouge au blanc : *Si vos péchés sont comme l'écarlate, comme la neige ils blanchiront ; s'ils sont rouges comme la pourpre, comme la laine ils seront*.

Dans l'Apocalypse, la Rome païenne, appelée *la grande Babylone*, est présentée comme *une femme montée sur une bête écarlate, toute couverte de noms blasphématoires. Elle était vêtue de pourpre et d'écarlate... elle tenait en sa main une coupe d'or pleine d'abominations* (Ap 17, 3-4).

- Plus souvent le rouge, grâce à son éclat, est signe de beauté, d'opulence, de luxe.

Dans le Cantique des cantiques, le rouge fait partie de la beauté corporelle. *Tes lèvres sont comme un fil d'écarlate*, dit le bien-aimé à la bien-aimée ; *mon bien-aimé est frais et vermeil*, dit-elle de lui (Ct 5,10). Les prophètes soulignent cette beauté du rouge. A la nouvelle Jérusalem est adressée cette promesse : *je ferai tes créneaux en rubis* (Is 54, 12). Le trône divin de la vision d'Ezéchiel est *entouré d'un feu semblable à du vermeil* (Ez 1, 27). Les commerces entre nations comportaient aussi beaucoup d'étoffes de pourpre. Dans sa complainte sur la chute de la cité phénicienne de Tyr, ce même prophète rappelle : *la pourpre et l'écarlate des îles d'Elischa formaient ta cabine* (Ez 27, 7). Et le riche de la parabole évangélique *s'habillait de pourpre et de lin fin* (Lc 16, 19).

- Il faut enfin évoquer le caractère royal du manteau rouge.

Le livre d'Esther nous présente le juif Mardochée, méprisé par les Perses, puis réhabilité, *royalement vêtu de pourpre violette et de lin blanc, portant un manteau de Byssus et de pourpre rouge*. Et nous lisons dans les récits de la Passion que les soldats, pour se moquer de la royauté de Jésus, le revêtent d'un manteau de pourpre (Mt 27, 20).

Vert

Couleur des végétaux, le vert est le symbole de la vigueur et de la prospérité. Parlant du juste, le psalmiste s'écrie : *vieillissant, il fructifie encore, il garde sa sève et sa verdeur*. N'est-ce pas encourageant pour qui avance en âge ?

Pour désigner Israël au temps de sa fidélité, Jérémie parle *d'un olivier verdoyant, garni de fruits superbes* (Jr 11, 16) ; et Osée annonce l'Israël réconcilié comme *un cyprès verdoyant* (Os 14, 8).

Notons aussi l'antithèse **arbre vert/arbre sec** pour évoquer les justes et les pécheurs : *Si l'on traite ainsi le bois vert, qu'advient-il de l'arbre sec ?* (Luc 23, 31).

Bleu

Cette couleur est le plus souvent exprimée par le mot *saphir* qui désigne une pierre bleue. C'est la couleur du ciel et donc du trône de Dieu. *Sous ses pieds, il y avait comme un pavement de saphir, aussi pur que le ciel même*. (Ex 24, 10). Dans la vision inaugurale d'Ezéchiel le trône divin ressemble à *une pierre de saphir* (Ez 1, 26 ; cf 10, 1).

COULEURS DIVERSES ASSOCIÉES

Prenons trois exemples de textes où plusieurs couleurs sont associées.

1) Les cavaliers apocalyptiques

Dans les visions apocalyptiques, nous voyons cette image des cavaliers envoyés en mission dans le monde montés sur des chevaux de couleur différente. Au livre de Zacharie (6,1s), sont présentés quatre chars auxquels sont attelés des *chevaux roux, noirs, blancs, bigarrés* (peut-être rougeâtres). Ils sont envoyés chacun dans une direction (vers les « quatre points cardinaux »), c'est à dire dans le monde entier, pour y annoncer l'intervention de Dieu. Il ne semble pas ici que chaque couleur ait sa propre symbolique. L'ensemble représente l'universalité du monde jugé par Dieu.

Il en va autrement des cavaliers de l'apocalypse johannique (Ap 6, 1s).

Celui qui monte *un cheval blanc* représente probablement le Messie lui-même, vainqueur du monde et de son péché. On le retrouve en effet plus loin (19,11s) où il désigne nettement Jésus messie, *roi des rois et seigneur des seigneurs*.

Le deuxième cavalier monte un *cheval rouge feu* qui représente le fléau de la guerre, comme l'explique le texte : *on lui donna une grande épée... pour bannir la paix hors de la terre*.

Le troisième cheval est *noir*. Il représente la famine : son cavalier porte une balance, signe de la parcimonie avec laquelle on pèse les aliments.

Enfin le quatrième cheval est *verdâtre* : il représente la peste et la mort.

Tous ces fléaux, traditionnels dans les menaces des prophètes, évoquent la sanction du péché des hommes, ici de la Rome persécutrice des chrétiens.

2) Le costume du Grand-Prêtre

Dans la couche tardive du livre de l'Exode, est décrit avec précision tout ce qui concerne le culte israélite (reflet de l'époque postexilienne). Le costume du Grand-Prêtre retient ici notre attention. Il comporte notamment un « pectoral » sorte de poche contenant les « sorts sacrés » et dont l'extérieur était serti de douze pierres précieuses, signe *des douze tribus d'Israël*. Après la disparition de la royauté, le Grand-Prêtre était considéré comme le chef, spirituel et national, d'Israël. Chacune de ces pierres avait sa couleur. Une première rangée comportait *rubis, topaze, émeraude* ; une deuxième : *escarboucle, saphir, diamant* ; une troisième : *opale, agate, améthyste* ; une quatrième : *chrysalide, onyx, jaspe*.

Si les couleurs de certaines sont bien connues : le rouge du rubis, le vert de l'émeraude, le bleu du saphir, le violet de l'améthyste, celle des autres pierres étaient plus « fluentes ». Il nous suffit de voir dans cette diversité l'éclat du peuple aimé de son Dieu. Un texte du livre d'Isaïe exprime bien cette symbolique, lorsque le Seigneur dit à Israël : *Tu as du prix à mes yeux, je t'aime* (Is 43, 3).

3) La nouvelle Jérusalem

Le thème des pierres précieuses et de leurs couleurs évoque la beauté et la joie de la Jérusalem purifiée.

Il est amorcé au « Livre de la Consolation d'Israël » : *Je ferai tes créneaux de rubis, tes poches de cristal, toute ton enceinte de pierres précieuses* (Is 54, 12).

Il est particulièrement développé dans le livre de l'Apocalypse (21, 16s). Les matériaux de la muraille sont en *jaspe* ; la ville est *d'or pur, semblable au cristal*. Les soubassements du mur sont ornés de toutes sortes de pierres précieuses : *jaspe, saphir, calcédoine, émeraude, sardonix, sardoine, chrysalide, béryl, topaze, chrysoprase, hyacinthe, améthyste*. Nous retrouvons un certain nombre de pierres du pectoral du Grand-Prêtre. Mais il ne s'agit plus d'Israël : ces soubassements représentent *les douze apôtres de l'Agneau*.

C'est donc l'Église de Jésus qui resplendit en ses chefs, déjà sur terre, annonçant magnifiquement la gloire céleste.

La symbolique des couleurs s'inscrit dans la mentalité concrète de la Bible, soucieuse de parler par images. Elle témoigne d'abord d'un réalisme capable de distinguer, dans le monde des hommes, le bien du mal, mais aussi et surtout d'un sentiment d'admiration pour l'univers qui appelle l'homme à rejoindre Dieu créateur. Cette admiration amène le croyant à l'action de grâces et à l'adoration.

Comme le psalmiste, nous pouvons dire en contemplant les couleurs et leur richesse symbolique : *Par ta Lumière, nous voyons la lumière* (Ps 36, 10).

chrétien donna sa version des quatre tempéraments au XII^e siècle en attribuant au mélancolique une nature pécheresse caractérisée par son teint sombre. Opinion confortée par la transmission de l'expérience des anachorètes des premiers temps chrétiens de l'Orient qui auraient fait découvrir une dépression particulière, l'*acedia* ; profonde indifférence du cœur et de l'esprit, elle est considérée comme la plus dangereuse des tentations dont triomphera saint Antoine dans un monde satanique où dominant le noir et un rouge ambivalent⁷. Mais la mélancolie n'est pas l'*acedia*. De plus la mélancolie peut être simple tristesse et devenir même bonne tristesse si elle est compassion, si elle est celle de la pénitence, voire celle de la dérélition dans l'attente de la grâce. Au XV^e siècle la bonne tristesse peut alors retrouver le sens antique de la « méditation » lorsqu'elle est attribuée à des saints comme, par exemple, saint Jean-Baptiste dans le désert⁸. Les tonalités de cette bonne tristesse sont, le plus souvent, des tons rompus⁹, alors que les couleurs « brillantes » médiévales¹⁰ sont encore données, dans la Florence du XV^e siècle, à tout ce qui respire dans la lumière divine.



Crèche catalane, XIII^e siècle, (détail)

Cependant on ne peut espérer qu'une palette spécifique puisse permettre de reconnaître la mélancolie lorsque le thème, ou le motif, offert au regard, n'a pas une « lettre » sans ambiguïté¹¹. C'est le langage iconographique qui, confortant éventuellement l'écrit, l'a remplacé lorsqu'il était absent ; et ce langage, dans la peinture religieuse, imposa ses conventions au point de donner sens à la couleur. Le signe qui permet l'identification de la mélancolie est un héritage antique, réinterprété dans la chrétienté médiévale : c'est le geste de la main à la maisselle (mâchoire).

On peut suivre ce geste dans son histoire religieuse en prenant pour exemple son attribution à saint Joseph au moment de la naissance de Jésus. Dans une *Nativité* catalane du XIII^e siècle Joseph est figuré avant¹² que l'ange, présent sur l'image, ne lui révèle le sens de l'Incarnation¹³. Peint en noir sur fond rouge, il porte une main à la maisselle et de plus il maintient son coude de l'autre main, ce qui est le comble de la douleur morale. On abandonne ensuite cette représentation du doute : saint Joseph endormi, la main à la maisselle, visité par l'Ange, devient un homme secouru par la grâce divine. Ce qui permet de le peindre au XVI^e siècle¹⁴ au sein de la Sainte Famille¹⁵ avec les tons rompus de la bonne

⁷ Le noir domine dans *La tentation de saint Antoine* (après 1490) attribuée à Jérôme Bosch, Ottawa, musée des Beaux-arts du Canada ; le rouge domine dans *Saint Antoine assiégé par le démon*, v. 1520, Anonyme, Haut-Rhin, Cologne. Reproductions dans le catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p. 64 et 69.

⁸ Cf. *Saint Jean-Baptiste au désert*, v. 1480-1485, Berlin. Reproduction dans le catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p. 65.

⁹ Dans ces tons rompus on peut signaler le brun orangé associé à du bleu terne et cette combinaison, sans être majoritaire, perdue aux XVI^e et XVII^e siècles.

¹⁰ Parmi les couleurs « dites brillantes » les plus célèbres sont le bleu obtenu à partir du lapis-lazuli et le rouge provenant de la cochenille. Cf. Philip Ball, *Histoire vivante des couleurs. 5000 ans de peinture racontée par les pigments*, Paris, 2005, pour la version française, p. 92-102.

¹¹ Il n'y a pas d'ambiguïté lorsque l'œuvre est intitulée « Mélancolie ».

¹² Joseph a, en effet, les yeux ouverts. Or l'ange lui apparut pendant son sommeil.

¹³ Mt 1, 20 « L'Ange du Seigneur lui apparut en songe et lui dit : « Joseph, fils de David, ne crains point de prendre chez toi Marie, ton épouse : car ce qui a été engendré en elle vient de l'Esprit Saint ». »

¹⁴ Aux XVI^e et XVII^e siècles saint Joseph devient l'un des saints favoris de la dévotion populaire. Cette particularité est due surtout à sainte Thérèse d'Avila, réformatrice de l'Ordre du Carmel, à saint Ignace de Loyola, fondateur de la Compagnie de Jésus, et à saint François de Sales, fondateur de l'Ordre de la Visitation.

¹⁵ Cf. *La Grande Sainte Famille* de François 1^{er}, Raphaël, Paris - Louvre. Tableau commandé par le pape Léon X, exécuté en 1518 pour être offert à la reine de France par Laurent de Médicis. La participation de l'atelier a été admise ; mais on s'accorde pour donner le saint Joseph à Raphaël.

tristesse méditant sur l'Incarnation. Au XVII^e siècle, l'association main à la maisselle et tons rompus perdure¹⁶ ; mais on assiste à une revalorisation du rouge et des couleurs sombres, tout particulièrement lorsque la mélancolie apparaît sous la figure de la Vanité. C'est qu'une profonde mutation a eu lieu à la fin du XV^e siècle et au XVI^e siècle. Au temps du mélancolique Laurent le magnifique, au sein de l'Académie florentine, le philosophe Marsile Ficin, se référant à Aristote, fait de la mélancolie « un don exceptionnel et divin ». Le geste saturnien du mélancolique devient celui du génie. André Chastel a montré « qu'une extraordinaire confusion du profane et du sacré [...] se manifeste à Florence dès 1470-1480 de deux manières : par l'introduction de formes antiques [...] dans les ouvrages à destination religieuse ; et, inversement, par le transfert à des images profanes d'une charge [...] "symbolique" qui ne se comprend bien que dans l'art sacré »¹⁷. La « synthèse en sera développée au plafond peint de la Sixtine »¹⁸. On assiste à une refonte de l'iconographie¹⁹ et de l'utilisation symbolique des couleurs. En 1514 paraît, en Allemagne, un burin sur vergé d'Albrecht Dürer, intitulé *Melencolia I*. Cette gravure donne à voir une femme ailée, sorte de génie au visage sombre, dont la main gauche est portée à la maisselle ; elle est assise sur une pierre dans un environnement qui évoque essentiellement les sciences et les techniques²⁰. L'influence de cette image sans couleur fut considérable. On a même émis l'hypothèse que son « côté nocturne » avait contribué à associer la « Nuit » à la mélancolie.

Comment les deux Réformes, la Protestante, dès le second quart du XVI^e siècle, et la Catholique, après le Concile de Trente (1545 – 1563), réagissent-elles aux courants esthétiques qu'engendrent les métamorphoses du type mélancolique ? On sait que la Réforme protestante calviniste évinça des temples les images et, avec elles, la couleur. Mais dans l'Allemagne de Luther la couleur est combattue par la couleur dès les années 1528-33. Lucas Cranach désapprouve l'interprétation que l'on donnait de la *Melencolia I* en peignant, en 1532, *La mélancolie* ; y figure une femme ailée, plus sorcière que génie, à qui est attribuée la couleur d'une séduction condamnée, à savoir le rouge de la prostitution²¹. Pour les protestants, le rouge honni²² est aussi celui des papistes, celui du pape²³, et également celui des cardinaux. En revanche, la Réforme catholique valorise les images tout en cherchant à en contrôler le message. Ainsi, elle réprouve toute représentation de la mélancolie conçue comme une « divine maladie », car c'est une mauvaise tristesse²⁴. En valorisant l'image, elle exalte la couleur. Le rouge conserve son ambivalence correspondant aux deux versants du pouvoir, de l'amour, de la morale ; il peut toujours être donné au pouvoir spirituel, à tout ce qui concerne l'amour divin et même à la vertu²⁵. Cette ambivalence du rouge apparaît dans les « Vanités » qui accueillent la « Madeleine pénitente », modèle de la bonne tristesse essentiellement offerte à la dévotion privée. Paradoxalement, la valorisation catholique de la couleur, dont le rouge, cohabite avec la quête de l'ombre dans la figuration de la mélancolie. Les courants mystiques du XVI^e siècle favorisent cette tendance faisant de l'ombre la source de la lumière²⁶. Les expériences scientifiques confortent les expériences spirituelles. Le jésuite Athanasius Kircher dans son *Ars magna lucis et umbrae* (1646) déclare « la couleur fille de l'ombre : si la lumière détruit les couleurs, l'ombre les produit »²⁷. Au XVII^e siècle c'est dans une « Nuit » que Georges de La Tour, reconnaissable au rouge (cinabre) de sa palette²⁸, peint les figures de la mélancolie.

¹⁶ Cf. *L'enfant Jésus se blessant avec la couronne d'épines*, dit *La maison de Nazareth*, Zurbarán, Cleveland, museum of Art.

¹⁷ André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le magnifique*, Paris, P.U.F., 1959, « Le profane et le sacré », p. 201.

¹⁸ *Id.*, *Ibid.* p. 202. Cf. le prophète Jérémie.

¹⁹ Cf. *Iconologia* de Cesare Ripa, 1^{ère} ed. en 1953. *Malinconia* assise sur une pierre les coudes posés sur les genoux et les deux mains sous le menton.

²⁰ Cf. la mise au point des études sur la *Melencolia I* de Dürer, par Peter-Klaus Schuster dans *Mélancolie, génie et folie en Occident*, *op. cit.*, p. 90-103.

²¹ Michel Pastoureau rappelle que « longtemps les prostituées ont eu l'obligation de porter une pièce de vêtement rouge pour que, dans les rues, les choses soient claires [...] ». Mais à la même époque, dans les populations rurales la mariée est en rouge. » *Le petit livre des couleurs*, Paris 2005, p. 32 - 33.

²² Dans *L'Apocalypse*, « la Prostituée fameuse » assise sur une Bête écarlate » est revêtue de rouge. Ap. 17, 4.

²³ Les papes, d'abord habillés de blanc, sont, au XVI^e siècle, habillés de rouge.

²⁴ Cf. François de Sales, *Introduction à la vie dévote*, « De la tristesse : La tristesse qui est selon Dieu, dit saint Paul, opère la pénitence pour le salut ; la tristesse du monde opère la mort. La tristesse donc peut être bonne ou mauvaise, selon les diverses productions qu'elle fait en nous ». Ed. Gallimard, Paris, 1969 (d'après l'édition de 1619) p. 274 (Ed. princeps 1609).

²⁵ Cf. *Allégorie de la vertu* par Lodewyck Vay (1^{ère} moitié du XVII^e siècle), Londres, galerie Wengraf. Le peintre a travaillé dans les Flandres catholiques.

²⁶ Les thèmes de la nuit lumineuse, de la nuit dispensatrice de la lumière, de la « foi qui éclaire avec ses ténèbres les ténèbres de l'âme » (saint Jean de La Croix) sont très répandus aux XVI^e et XVII^e siècles. Dans les *Exercices spirituels* saint Ignace conseillait de méditer, dans l'obscurité, avec un crâne.

²⁷ Cité par Alain Merot dans *Le XVII^e siècle*, Paris, 1999, p. 335. Cf. Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, Paris, 1986 pour la traduction française.

²⁸ Le rouge (cinabre) de Georges de La Tour a été considéré comme une sorte de signature.



Georges de la Tour, *La madeleine Pénitente* (ditte *Madeleine Terff*)
huile sur toile, Paris, Musée du Louvre (détail)

A la fin du XVI^e siècle et dans la première moitié du XVII^e siècle la mélancolie a plusieurs visages. Se démarquant du ténébrisme italien et espagnol, de la mélancolie élisabéthaine et du « soleil noir caché sous le flegme germanique »²⁹, le goût français opte pour une mélancolie « bien contrôlée »³⁰. Dans la peinture religieuse du XVII^e siècle la mélancolie trouve-t-elle l'acmé de son expression « à la française » chez le lorrain³¹ Georges de La Tour (1593 – 1652) ?

La main à la maisselle³² est donnée par Georges de La Tour à saint Joseph, dans *Le songe de saint Joseph*³³, et à trois de ses « Madeleine »³⁴, mais il en prive deux autres³⁵, ce qui suscite une interrogation. *Le songe de saint Joseph* et les « Madeleine » sont des « Nuits », contemporaines des « Nuits » des pays du Nord, genre dans lequel excella Gérard Honthorst (1590 – 1656). Mais La Tour n'est pas plus tributaire de ces « Nuits » qu'il ne l'est du caravagisme³⁶. Grand maître de l'ombre, « la reine des couleurs », il y apporte sa touche particulière ; c'est une ombre rarement génératrice de profondeur, où dominant de grands aplats faisant corps avec la structure géométrique de l'œuvre. Est ainsi construit pour Madeleine, pour Joseph, un « univers pictural étroit »³⁷ où la nuit, dit Jacques Thuillier, « vient effacer les complaisances du monde extérieur ». Est frappant le rétrécissement de l'univers pictural de la *Madeleine pénitente* conservée au Louvre (que l'on peut dater des années 1642 – 1644) lorsqu'on la compare à sa « sœur » de Los Angeles (datable des années 1635 – 1637). Toute jeune dans les années 30, la Madeleine, plus âgée dans les années 40, a acquis une plus grande concentration d'esprit, apparemment signalée par l'ordre rétabli dans son environnement³⁸, mais dont la spécificité doit tout à la palette du peintre. Au Louvre, la lumière est « plus cohérente et moins fragmentée »³⁹, les ombres portées ont été évacuées du grand aplat brun sur lequel se dessine la silhouette de la pénitente, et l'obscurité masque la partie inférieure de la table.

²⁹ Marc Fumaroli « La mélancolie et ses remèdes : la conquête du sourire dans la France classique » dans *Mélancolie, génie et folie en Occident, op. cit.*, p. 218.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Georges de La Tour est un artiste lorrain mais né dans l'évêché de Metz où le pouvoir du roi de France était prépondérant. Cf. Jacques Thuillier, *Georges de La Tour*, Paris, 1992, p. 9.

³² L'œuvre de Georges de La Tour n'a pas ouvert aux iconographes un fructueux champ de réflexions. Panofsky semble n'avoir jamais parlé de La Tour, remarque Jacques Thuillier, Paris, 1997, p. 35. Cependant, Georges de La Tour a recours à la main à la maisselle.

³³ *Le songe de Joseph* dit aussi *L'apparition de l'Ange à saint Joseph*, Nantes, Musée des Beaux-arts.

³⁴ *La Madeleine pénitente* dite *La Madeleine à la flamme filante*, Los Angeles, County museum of Art ; *La Madeleine pénitente* dite *La Madeleine Fabius*, Washington, National Gallery of Art ; *La Madeleine pénitente* dite *La Madeleine Terff*, Paris, Musée du Louvre.

³⁵ D'une part *La Madeleine pénitente* dite *La Madeleine aux deux flammes*, New York, Metropolitan Museum of Art ; d'autre part une *Madeleine pénitente*, signée, faisant partie d'une collection particulière.

³⁶ La Tour n'est caravagesque que dans les « Diurnes » affirme Jacques Thuillier.

³⁷ Le lieu où La Tour enferme la Madeleine ne bénéficie pas de cette ouverture vers l'extérieur que lui offrent les peintres qui la situent dans la grotte de la Sainte-Baume. Voir, en particulier, *La Madeleine pénitente* (avec main à la maisselle) de Le Nain, coll. part., reproduite par Jacques Thuillier dans *Georges de La Tour, op. cit.*, 1992, p.158.

³⁸ A Los Angeles un léger désordre traduit une émotion encore mal maîtrisée : le corsage est mal ajusté, une mèche échappe à la coiffure, la flamme de la veilleuse file, sur la table les livres sont posés de guingois. Au Louvre la coiffure est bien lisse, la flamme ne file plus, les livres sont bien rangés.

³⁹ Jacques Thuillier, *Georges de La Tour*, Paris, 1992, p. 223



Georges de La Tour, *Le songe de Joseph* dit aussi *L'apparition de l'Ange à saint Joseph*, huile sur toile, Nantes, Musée des Beaux Arts (détail)

Dans ce « non-lieu » est alors éclairé l'essentiel, figé dans une immobilité pénitentielle. Le point de départ de la méditation est le geste amoureux⁴⁰ de la main, délicatement posée sur la lisse rondeur du crâne, marqué par une tache lumineuse. Placé au centre d'une composition où domine le rouge (cinabre) de la courte jupe, le geste devient le cœur d'une oraison mentale ; le sens en est donné par le regard de la Madeleine porté vers une table, où figure, sous la discipline abandonnée, un crucifix privé de l'image du Crucifié. La mélancolie, signifiée par la main à la maisselle, naît de cette absence du Christ, symbolisée par la croix nue. La main posée sur le crâne atteste l'attente, pénitentielle, de la mort qui rendra à la Madeleine la vie qu'elle a connue près du Christ⁴¹. Lourde pénitence que cette attente, car il faudra, dit Pierre de Bérulle, « être séparée [de Jésus], non pas pour un moment ou une heure, mais pour trente ans »⁴². « La Madeleine entre dans l'école de l'amour séparant »⁴³.

Vers 1638, La Tour avait peint la vision bérullienne d'une Madeleine « qui vit et meurt entre le ciel et la terre »⁴⁴. Il s'agit de la *Madeleine pénitente*, dite *Fabius*, conservée à Washington⁴⁵, que l'on a considérée comme le « terme de l'itinéraire spirituel de la sainte »⁴⁶. Impression de spiritualité « suréminente » due à la savante répartition du sombre et du clair. Il n'y a pas de rouge. Toute la partie inférieure du tableau est plongée dans la nuit, « la nuit étendue sur la terre, la forme séculaire du mystère pacifié »⁴⁷. Dans la partie supérieure jouent l'ombre et la lumière, une lumière apparemment diffusée par une chandelle, cachée par un crâne vu à contre-jour. Mais la source lumineuse semble être ce que la chandelle éclaire, le bras portant la main à la maisselle de la Madeleine qui médite dans un « lieu séparé de tout commerce humain »⁴⁸. Solitude privilégiée qui est source de grâce : Madeleine converse avec « Jésus qu'elle entretient de son silence et le silence de Jésus sert d'entretien à Madeleine »⁴⁹. Par grâce, jour après jour, la pénitente obtient de pouvoir contempler dans le miroir à la place de son image celle de sa propre mort « certaine », et de pouvoir supporter par amour que « l'heure d'icelle soit incertaine »⁵⁰.

⁴⁰ Ce geste est une transposition religieuse de la gestuelle du « squelette de Vésale », qui promet une vie meilleure après la mort que l'on ne craint pas (reproduction dans *Mélancolie, génie et folie en Occident*, *op. cit.*, p. 92). Il a été utilisé par de nombreux peintres, souvent avec une connotation toute autre que celle qui apparaît dans l'œuvre de La Tour.

⁴¹ Aucune Madeleine de La Tour ne connaît cette satisfaction que lui accorde la légende d'être « ravie » quotidiennement par les anges lui faisant quitter la terre pour le ciel. Pas de *Ravissement de La Madeleine* tel que celui de Simon Vouet a peint probablement vers 1639 – 1640 (Besançon, Musée des Beaux-arts). Pas d'extase non plus.

⁴² Bérulle, *Élévation sur sainte Madeleine*, 1627, dans *Les Ed. du Cerf*, Paris, 1987, p. 94

⁴³ *Id.*, *Ibid.*

⁴⁴ Bérulle, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁵ L'œuvre fait partie des « premières rencontres » de La Tour avec La Madeleine. La composition de Washington ne paraît pas être la première en date des œuvres qu'il fit sur ce thème. Les copies défigurent l'œuvre lorsqu'elles suppriment la partie inférieure.

⁴⁶ Jacques Thuillier, *op. cit.*, Paris, p. 199.

⁴⁷ Cf. André Malraux, *Les voix du silence*, Paris, 1951, p. 388.

⁴⁸ Bérulle, *op. cit.*, p. 107.

⁴⁹ Cf. Olivier Bonfait citant Bérulle dans *Le Dieu caché*, Rome, 2000, p. 223.

⁵⁰ Expression courante dans les testaments du XVII^e siècle

La confrontation entre les évocations bérulliennes de la Madeleine conservée à Washington et de la Madeleine conservée au Louvre permet de constater que La Tour a voulu, dans les années 1642 – 1644, mettre l'accent sur la condition humaine qui retient la pénitente à la terre. Cette condition humaine magnifiée par la grâce divine est sans doute plus présente dans *Le songe de Joseph*, datable des années 40.

L'apparition de l'ange à saint Joseph, dit aussi *Le songe de Joseph*, est encore une « Nuit ». Comme dans la représentation de *La Madeleine* conservée à Washington on ne voit de la chandelle qu'un petit bout de flamme incliné sous un souffle proche. La chandelle est cachée par un bras et une main sombres, vus à contre-jour, qui, barrant la composition où dominent les bruns et les ocres, créent une magie picturale fécondant le mystère. Le bras qui unit ce qu'on découvre côté lumière appartient à une apparition séraphique, un ange sans ailes⁵¹, dont rayonnent le visage et aussi la tranche de sa main gauche qui appelle, cependant que sa main droite se pose sur un vieil homme endormi, ainsi touché par la grâce. Cet homme est saint Joseph que La Tour a peint dans les mêmes années (vers 1640) en charpentier⁵². Il s'est endormi les yeux mi-clos et la bouche ouverte comme un homme épuisé. Il voit alors en songe ce que nous voyons. L'intervention salvatrice de la grâce qui va lui permettre de connaître le dessein de Dieu qu'il a, en vain, quêté dans le grand livre ouvert sur ses genoux⁵³. A quel songe de Joseph, relaté par saint Matthieu, est-il fait allusion⁵⁴ ? La Tour n'a-t-il pas voulu conserver une certaine ambiguïté pour que l'œil ne retienne que l'œuvre de la grâce ? L'irréalité du bel ange, à qui La Tour donne des pièces de vêtement parées de couleurs étincelantes, jouxte la peinture réaliste d'un vieillard vêtu de bure et ceinturé de rouge (cinabre). Et ce vieillard sait qu'il n'est qu'un homme qui doit accepter ses infirmités et qui ne peut être sauvé que par la grâce divine. « On ne peut nier », dit Jacques Thuillier, « ce qu'un tel tableau a d'unique et de bouleversant »⁵⁵.

Cependant, par la voie de la commande, La Tour a prêté son pinceau à l'abandon, favorisé par l'Église catholique, du type mélancolique marqué par le geste saturnien, trop chargé d'histoire. En témoigne *La Madeleine pénitente* conservée à New York. Pas de mélancolie dans cette dévotion apaisée qui appartient à la catégorie des repentirs associés au thème de la *Vanité*, cher à la première moitié du XVII^e siècle. La Madeleine, qui a abandonné ses précieux atours, ne porte pas la main à la maisselle ; elle croise sereinement ses doigts en chevrons sur le crâne lové dans le rouge (cinabre) de sa longue jupe. Du visage on voit un profil perdu mais on aperçoit néanmoins la bouche entrouverte et le regard porté sur un rectangle d'ombre qui est à l'image du confessionnal de Kircher⁵⁶, « générateur de pardon et de grâce ». La simplification géométrique commandant la répartition des couleurs (dont l'ombre) crée la forte présence d'une foi catholique où le sacrement de pénitence ouvre la porte du salut. La Tour fait de cette image de dévotion privée le modèle de la pénitente catholique : une pénitente confiante, en rouge sur fond brun, différente de *La Madeleine*⁵⁷, que l'on a dite « janséniste », en pleurs, vêtue de bleu sur fond brun, offerte par Philippe de Champaigne à l'Abbaye de Port-Royal, quelques années plus tard, en 1657, lorsque sa fille prit le voile.

Conquis par « l'effet que produit le naturel » - qu'il soit à l'antique, dans le sillage de Poussin, ou inspiré par le quotidien – les pays de « culture française » ont négligé au XVII^e siècle les vieux langages iconographiques plus souvent que les autres pays d'Europe. Cependant dans la première partie du siècle, un artiste lorrain, Georges de La Tour, dont on connaît plus la rudesse que la piété, mais dont on reconnaît le génie créateur, a pu traduire la « fine pointe » de la spiritualité française par le truchement du geste ancestral de la mélancolie. A Lunéville, où il était voisin des « Révérends Pères Capucins », La Tour, scrutant l'homme, tout l'homme, rien que l'homme⁵⁸, a fait naître

⁵¹ La Tour peint des anges sans ailes et des saints sans auréole.

⁵² Dans *Le songe de Joseph* comme dans *Saint Joseph charpentier* (conservé au Louvre) Joseph a la barbe foisonnante, de petites rides parallèles sur le front et une lueur sur le bout du nez.

⁵³ Ce grand livre est l'Ancien Testament qui annonce le Nouveau Testament.

⁵⁴ Quatre songes de Joseph sont mentionnés par saint Matthieu. Le premier, le plus connu, concerne l'Incarnation (Mat 1, 20) Cf. note 13. Le second concerne l'injonction faite à Joseph de fuir en Egypte avec Marie et l'Enfant (Mt 2, 13).

⁵⁵ Jacques Thuillier, *op. cit.*, 1997, p. 214.

⁵⁶ Cf. Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, Paris, 1986, p. 62 et p. 63.

⁵⁷ *La Madeleine pénitente*, Rennes, Musée des Beaux-arts.

⁵⁸ Cf. Jacques Thuillier, *op. cit.*, Paris, 1992, p. 50. « La Tour semble limiter à l'extrême cet univers qu'il cherche à saisir. C'est l'homme qui l'intéresse... ».

« de la part sereine des ténèbres »⁵⁹ dont il fut un interprète original, l'image d'une sainte Madeleine bérullienne et d'un saint Joseph franciscain que ne pouvait désavouer François de Sales. Ces saints, dotés de la main à la maisselle, étaient offerts à la dévotion privée.

L'histoire de la palette de la mélancolie dans la peinture religieuse ne prend pas fin dans la première partie du XVII^e siècle. Mais les dérives profanes, dès le XVIII^e siècle, des signes iconographiques confrontés à la restauration de l'art sacré aux XIX^e et XX^e siècles, les découvertes scientifiques concernant la nature de la lumière et sa réception, mais plus encore les expériences nouvelles de production des couleurs qui modifient le regard, l'évolution des mœurs et de l'Église catholique, rendent complexes le suivi et la survie de la représentation religieuse de la bonne tristesse. Une survie difficile dans le monde contemporain occidental depuis que le repentir individuel est occulté par la repentance collective et que la méditation se réfère plus souvent à la terre qu'au ciel.

La main à la maisselle laïcisée est devenue le signe de la tête pensante. Sur la première de couverture d'un petit ouvrage, paru en France, en 2007⁶⁰, la couleur orangée (complémentaire du bleu de Michel Pastoureau) est donnée à une main à la maisselle offrant au grand public un type de réflexion se voulant dynamique dans l'espérance d'un monde – peint en bleu – mieux compris. Mais lorsque, dans le même temps, la pastorale picturale catholique utilise aussi la gamme des orangés associés aux bleus, elle ne donne pas ces couleurs à une main à la maisselle de plus en plus discrète, voire délaissée. La méditation catholique contemporaine n'a pas de forme ni de couleur identitaires. Dans le monde gris et noir de Jean Clair elle se veut surtout lumineuse. La quête de la lumière a favorisé le succès des « Nuits » de Georges de la Tour. Cependant, ce qui est choisi ce n'est pas la flamme de la veilleuse éclairant un crâne caressé dans *La Madeleine pénitente* (conservée au Louvre), c'est la lumière cachée de la chandelle qui dore le crâne de l'Enfant dans *Le Nouveau-Né* (conservé à Rennes). Serait-ce, dans la tradition mariale, l'un des refuges de la bonne tristesse ?

⁵⁹ André Malraux, *op. cit.*, p. 389.

⁶⁰ Hervé Gaymard, *Un nouvel usage du monde*, Ed. Mille et une nuits, Paris, 2007



Georges de La Tour, *Le Nouveau-Né*
huile sur toile, Rennes, Musée des Beaux-Arts (détail)

LES ACTIVITÉS 2006 - 2007

Le Prix de la Mayenne

financé par le Conseil Général de la Mayenne
a été décerné le 2 décembre 2006 lors de la séance publique à Laval à
Monsieur Jean-Yves FRÉTIGNÉ
pour sa biographie de Giuseppe MAZZINI

•

Le Prix de l'Académie du Maine

financé par le Conseil général de la Sarthe
a été décerné le 9 décembre 2006 lors de la séance publique au Mans à
Monsieur Jean-Baptiste CALISTRU
pour son ouvrage « Autour du dessin »
et l'ensemble de son oeuvre de plasticien

et

Le Prix spécial du jury à

Madame Claire FELLONI
pour son ouvrage
« Petites leçons d'aquarelle botanique »

•

Les communications faites par les membres de l'Académie au cours des séances privées et publiques ont été les suivantes :

- 20 janvier Cyrano de BERGERAC : par Philippe CONSEIL
- 17 février René Guy CADOU : par Raymond POIRRIER
- 24 mars Colloque sur la couleur
- 21 avril Le Projet ITER : par Jean-Claude FAYET
- 12 mai Visite de l'atelier du sculpteur Roger LERIVERAIN
- 22 septembre « Vive le nucléaire » : par Jean-Claude FAYET
- 20 octobre Erik SATIE : par Suzanne SENS

Directeur de la publication : Roger BLAQUIÈRE

Comité de rédaction :

Suzanne SENS -Françoise CHASERANT – Michèle LÉVY – Michèle MÉNARD

Sommaire

Les couleurs de la lumière
Jean-Claude FAYET

•

Le rôle biologique de la rétine
dans la vision des couleurs
Docteur Claude BERNAILLE

•

Fabrication de la peinture pour les Beaux Arts
Pierre BALL

•

La Couleur et le geste
Roger BLAQUIÈRE

•

Couleur et camouflage
Colonel Paul GAUTIER

•

Peut-on faire de la géographie
simplement en noir et blanc ?
Jean-Luc PIVETEAU

•

L'impression des couleurs sur papier et tissus
au XV^e et au XVIII^e siècles
Etienne BOUTON

•

La couleur politique
Héric du GRANDLAUNAY

•

Les couleurs de l'âme chez quelques auteurs grecs
Michèle LÉVY

•

La symbolique des couleurs dans la bible
Chanoine Daniel SESBOÛÉ

•

Couleurs de la Mélancolie
dans la peinture religieuse de «l'Occident»
(XIII^e - XVII^e siècles)
la place de Georges de La Tour
Michèle MÉNARD

Publication réalisée avec la participation
du Conseil Général de la Sarthe
et du Conseil Général de la Mayenne

