

LA RENAISSANCE, UN AGE D'OR DE LA COULEUR NOIRE ?¹

Charles-Yvan ÉLISSÈCHE (Archives de l'État, Belgique et Université Catholique de Louvain-la-Neuve), Estelle LEUTRAT (Université de Poitiers - Criham) et Adeline LIONETTO (Sorbonne Université - CELLF)

De l'évocation des ténèbres à celle de la somptuosité, en passant par une association récurrente à la vertu, le noir prend, au fil des siècles, de multiples significations et connotations qui co-existent à la Renaissance².



Figure 1 : Le Greco, *Saint Benoît*, entre 1577 et 1579, Madrid, Musée du Prado, (Source : Domaine public).

Son usage y paraît toutefois plus étendu que dans les époques antérieures. Au niveau vestimentaire, tout d'abord, s'il est surtout porté, au Moyen Âge, par les membres de certains

¹ Nous tenons à remercier le comité de lecture de la revue mais aussi Paul-Victor Desarbres, Agnès Lafont et Audrey Nassieu-Maupas qui nous ont fait bénéficier de leur expertise en relisant également certaines contributions.

² Aujourd'hui encore, John Gage note que « le mot "noir" est peut-être le plus fortement connoté de tous ceux qui servent à désigner une couleur », *La Couleur dans l'art*, Paris, Editions Thames & Hudson, 2009 [édition originale : Londres, 2006], p. 147.



ordres ecclésiastiques³ (figure 1), à partir du milieu du XIV^e siècle, en Italie, dans les milieux urbains, il pénètre dans la garde-robe profane⁵.



Figure 2 : Corneille de Lyon, *Pierre Aymeric*, 1534, Paris, musée du Louvre (Source : Wikipedia)

Touchant la bourgeoisie marchande (figure 2), cette mode s'étend ensuite aux princes de nombreuses cours européennes : le noir finit par devenir la couleur par excellence de l'élite⁶ et même un véritable symbole de pouvoir⁷. Castiglione en fait d'ailleurs, au début du XVI^e siècle, la couleur préférée du courtisan pour ses vêtements :

Il me plaît que toujours ils tendent un peu vers le grave et le sérieux que vers le vain : c'est pourquoi il me semble que la couleur noire a meilleure grâce dans les vêtements que toute autre ; et si toutefois elle n'est pas noire, au moins qu'elle tire vers le sombre (II, 27)⁸.

Dans le manuel de teinture vénitien, *Plichto de l'arte de Tentori* de Giovanventura Rosetti (figure 3), publié pour la première fois en 1548, le noir constitue ainsi la deuxième

³ Généralement, le noir est la couleur caractéristique de certains vêtements ecclésiastiques. Ainsi les bénédictins sont-ils appelés *nigri monachi* en raison de la couleur noire qu'ils portent à même la peau et de leur scapulaire noir. Les chanoines de Saint-Augustin sont parfois appelés « chanoines noirs » en raison de leur vêtement noir (Martin Luther était, d'ailleurs, prêtre augustin) et en opposition aux chanoines de Prémontré portant eux, un vêtement blanc. Les dominicains quant à eux, portent un manteau noir à l'extérieur de la clôture.

⁵ Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008, p. 121 : « Certains marchands fortunés mais n'ayant pas encore forcé les portes de la noblesse ni du très haut patriciat se voient interdire l'usage des rouges trop fastueux (ainsi les somptueux écarlates de Venise, *scarlatti veneziani di grana*) ou des bleus trop intenses (les fameux bleus « paonacés » de Florence, *panni paonacei*) ».

⁶ David Nogales Rincón, « El color negro : luto y magnificencia en la Corona de Castilla (siglos XIII-XV) », *Medievalismo*, 26, 2016, p. 240-241.

⁷ Alicia Sánchez Ortiz, « El color : símbolo de poder y orden social. Apuntes para una historia de las apariencias en Europa », *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, 12, 1999, p. 321-354.

⁸ Voir l'introduction d'Alain Pons à son édition du *Courtisan* de Castiglione, Paris, Editions Ivrea, 2009, p. III.

couleur la plus représentée : l'auteur ne donne pas moins de douze recettes afin de pouvoir la fabriquer⁹.



Figure 3 : Giovanventura Rosetti, frontispice du *Plichto de l'arte de Tentori*, (Source : Domaine public)

Mais si le noir est ainsi la couleur privilégiée de la parure d'une classe sociale supérieure¹⁰, il est aussi devenu, au XV^e siècle, la couleur du deuil¹¹ et sera en outre très fortement privilégié par les protestants réputés *chromophobes* voire *chromoclastes*¹², condamnant la polychromie au nom d'une quête d'humilité, de sincérité et de vérité. Dans l'héraldique, le noir (appelé « sable ») connote également la modestie associée à la force¹³ : l'expansion de l'usage des armoiries dès le XIII^e siècle, contribue à sa promotion et à sa valorisation. On se souviendra que le noir est d'ailleurs l'une des couleurs du blason d'Henri II.

En outre, les canons de beauté féminins qui ont cours à la Renaissance n'excluent pas totalement sa présence. Si les cheveux blonds ont définitivement la préférence des poètes et

⁹ Voir l'article de Pauline Deschamps-Kahn dans ce numéro, « La mise en œuvre des pigments et la pratique picturale pour la représentation des étoffes noires en Italie au XVI^e siècle : une enquête historique et scientifique », p. 2-3.

¹⁰ La couleur du vêtement apparaît en effet comme un révélateur de la classe sociale à laquelle appartient celle ou celui qui le porte. Voir à ce propos Daniel Roche, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Arthème Fayard, 1989, p. 18 et María Martínez, « La creación de una moda propia en la España de los reyes católicos », *Aragón en la Edad Media*, 19, 2006, p. 355.

¹¹ John Harvey, *Des hommes en noir Du costume masculin à travers les siècles*, Paris, Editions Abbeville, 1998, p. 65.

¹² Sur ces catégories créées par Michel Pastoureau, voir Michel Pastoureau, « L'Église et la couleur, des origines à la Réforme », *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 1989, t. 147, p. 203-230 ainsi que l'article de Louise Millon-Hazo publié dans le présent numéro, « Le noir et les autres couleurs dans l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* du calviniste Jean de Léry », p. 1-2.

¹³ Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 87.



des peintres, les yeux et les sourcils noirs sont considérés comme les plus beaux qui soient¹⁴. Le noir, qui fait donc partie d'une palette connotée de manière plus positive, et non plus systématiquement associée exclusivement au diable et à ses maléfices, est beaucoup plus récurrent dans la culture visuelle de la Renaissance que dans celle du Moyen Âge.

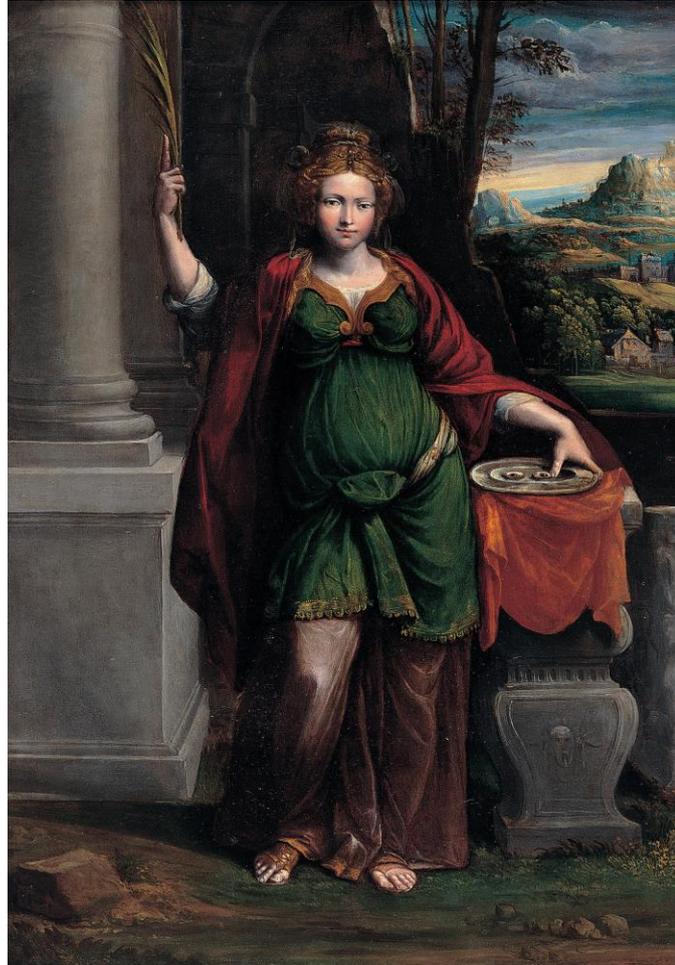


Figure 4 : Benvenuto Tisi ou *Il Garofalo*, *Sainte Lucie*, 1530-1540, Sistema Musei di Roma Capitale (Source : Wikipedia)

Mais comme le note Michel Pastoureau dans le premier ouvrage entièrement consacré à cette couleur, l'essor du noir à la Renaissance est surtout lié à l'apparition de l'imprimerie dans les années 1450, révolution qui va ouvrir une « nouvelle phase de [son] histoire¹⁵ ». De cet avènement jusqu'aux années 1665, marquées par le développement du spectre chromatique newtonien, toujours utilisé aujourd'hui pour classer les couleurs, le noir va ainsi gagner en importance à la fois dans l'art, le quotidien mais aussi les mentalités.

La polychromie des supports médiévaux laisse en effet place progressivement aux images de l'époque moderne imprimées avec une encre noire et grasse sur du papier dont la blancheur, par contraste, confère un éclat particulier aux compositions gravées. Un buriniste habile saura moduler ses tailles afin d'obtenir, après impression, d'infinies nuances de noir et de blanc (figure 5).

¹⁴ Voir l'article d'Anthony Le Berre dans ce numéro, « Se noircir le poil : les recettes des médecins face aux canons de beauté de la Renaissance », p. 7 et suivantes.

¹⁵ Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 132.



Figure 5 : Albrecht Dürer, *Adam et Eve*, 1504, 0,251 x 0,20, MET (domaine public).

Bien que les mises en couleurs par des enlumineurs et les expérimentations en clair-obscur ne soient pas rares, il n'en demeure pas moins que l'estampe impose une image monochrome dans l'espace du quotidien. Par ailleurs, John Gage rappelle que l'ombre n'est plus moralement suspecte, ce qui a pour conséquence que les peintres s'intéressent de plus en plus au phénomène des ombres projetées, offrant d'innombrables possibilités de travailler le noir dans sa transparence. Ainsi, l'un des maîtres du début de la Renaissance, Masaccio, fait-il de l'histoire de saint Pierre guérissant les malades avec son ombre « l'un des épisodes les plus frappants de son cycle de fresques de la chapelle Brancacci à Florence¹⁶ ». En outre, Léonard de Vinci avait prévu, sans jamais la réaliser, une étude de l'ombre en sept parties¹⁷.

Pour Michel Pastoureau cette évolution constitue « une révolution culturelle d'une ampleur considérable, non seulement dans le domaine des savoirs mais aussi dans celui des sensibilités¹⁸ ». Ce n'est qu'à partir du troisième tiers du XVII^e siècle, avec les expériences d'Isaac Newton, que le spectre initie un nouvel ordre des couleurs duquel le noir et le blanc sont exclus. La période qui s'étend du milieu du XV^e siècle à la fin du XVII^e siècle marque donc une phase de transition entre les systèmes de représentation des couleurs anciens et modernes. Sur le plan symbolique, la Renaissance hérite du système ternaire antique où le blanc, le rouge et le noir ont un pouvoir évocateur plus important que les autres teintes. Sur le plan scientifique, le pseudo-Aristote fait toujours autorité pour dire et penser les couleurs du monde naturel. Sa traduction en latin par Simone Porzio paraît à Florence en 1548¹⁹, et l'année suivante en France chez Michel Vascosan²⁰. Ce traité, dont on estime aujourd'hui que l'auteur véritable pourrait être Théophraste ou Straton de Lampsaque, successeurs d'Aristote à la tête

¹⁶ John Gage, op. cit., p. 23-24.

¹⁷ *Ibid.*, p. 56.

¹⁸ Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 132.

¹⁹ *Aristotelis, vel Theophrasti de Coloribus libellus, à Simone Portio Neopolitano latinitate donatus, & commentariis illustratus : unà cum ejusdem præfatione, qua Coloris naturam declarat*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1548.

²⁰ *Aristotelis, vel Theophrasti de Coloribus libellus, à Simone Portio Neopolitano latinitate donatus, & commentariis illustratus : unà cum ejusdem præfatione, qua Coloris naturam declarat*, Paris, Michel Vascosan, 1549.



du Lycée²¹, distingue trois couleurs simples (le noir, le blanc et le jaune) de toutes les autres qui résultent du mélange (par exemple le gris est issu du mélange du blanc et du noir) ou de la dégradation, de l'altération de l'une de ces trois couleurs primitives. Les expériences optiques de Newton sur la décomposition de la lumière rendront ce système caduc.

En plus de la révolution de l'imprimerie, les techniques de teinture en noir font beaucoup de progrès²². Durant la période médiévale, seule la noix de galle, particulièrement onéreuse, permet d'obtenir cette couleur pour teindre les tissus, les poils ou les cheveux alors que les substances évoquées dans les ouvrages de cosmétique au XVI^e siècle sont pléthore²³ : huiles de cade ou de laurier, feuilles de cyprès, de mûrier, de troène ou d'aigremoine, écorce de chêne, de noix vertes, grains de lierre noir, baies de sureau, poix, plomb, alun, *etc.* Pour ce qui est du noir en peinture, les traités italiens mentionnent une grande variété de matières et de pigments permettant de travailler cette couleur et d'obtenir des effets visuels diversifiés : pierre noire, fusain, encre, noyaux de pêche brûlés, ivoire calciné ou encore bitume²⁴. Ainsi, cette multitude de nuances de noir, de la plus lumineuse à la plus mate, constitue-t-elle pour les peintres de la Renaissance un véritable défi qu'ils relevèrent avec ardeur.

À bien des égards, la Renaissance, entendue au sens large, constitue, pour l'étude de la couleur noire, une période de transition, une nouvelle phase tant sur le plan scientifique que technique et symbolique : des traditions et savoirs ancestraux y côtoient en effet de nouvelles manières de fabriquer, de porter, de montrer, de concevoir, de voir et de percevoir le noir. Nous avons souhaité, dans ce numéro, enquêter tout particulièrement sur la manière dont a pu se traduire cette nouvelle phase de l'histoire du noir dans toutes les disciplines et tous les savoirs de la Renaissance (art, littérature, sciences...) mais aussi au sein de documents pouvant refléter les sensibilités des femmes et des hommes de l'époque. Cette enquête s'articule en quatre temps.

La première rubrique, « Les mots pour dire le noir », s'appuie essentiellement sur l'article d'Élodie Ripoll²⁵ qui propose une méthodologie rigoureuse pour enquêter sur le lexique de la couleur en général, et du noir en particulier, et ce, en l'occurrence, afin de mieux cerner l'épistémologie visuelle de la Renaissance.

Le deuxième volet, intitulé « Fabriquer le noir », propose deux articles²⁶ qui se concentrent, entre autres, sur des techniques de fabrication de la couleur noire dans le cadre de la pratique picturale mais aussi dans celui de la teinture des étoffes ou de la cosmétique. L'étude de traités et de manuels permet de mettre en lumière les savoir-faire à l'origine de la production de très nombreuses nuances de noir. Si Élodie Ripoll souligne dans son article que les variations de clarté ou de saturation trouvent peu à se dire dans les textes français du XVI^e siècle, c'est paradoxalement à la même époque que l'on met au point une multiplicité de pigments et de techniques picturales pour traduire en peinture toute une palette de noirs, comme le démontre Pauline Deschamps-Kahn. La contributrice exploite également les résultats de l'imagerie scientifique et d'analyses physico-chimiques pour apporter un éclairage nouveau et concret sur la fabrication et l'utilisation de ces pigments noirs en usage dans la peinture italienne de la Renaissance.

Transformer la matière peut également mener à « l'œuvre au noir ». Les textes alchimiques sollicitent un symbolisme des couleurs spécifique et riche, étudié dans le troisième chapitre de ce numéro. Ainsi Véronique Adam montre que le noir y est tout autant

²¹ Voir le compte rendu d'Adeline Grand-Clément de l'édition du traité par Michel Federspiel (*Des couleurs, des sons, du souffle*, Paris, Les Belles Lettres, 2017) [Pseudo-Aristote: Des couleurs, des sons, du souffle. La Roue à livres – Bryn Mawr Classical Review](#) (consulté le 02/11/2023).

²² Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur, op. cit.*, p. 93.

²³ Voir l'article d'Anthony Le Berre déjà cité, p. 3-5.

²⁴ Voir l'article de Pauline Deschamps-Kahn déjà cité, p. 4-5.

²⁵ Élodie Ripoll, « Le noir dans l'épistémologie visuelle de la Renaissance – Approche quantitative et diachronique ».

²⁶ Les articles de Pauline Deschamps-Kahn et d'Anthony Le Berre déjà cités.



associé à la mort, à la terre, que, paradoxalement, à une forme de lumière²⁷. À la lecture des textes mystiques ou allégoriques, mais aussi à travers les expériences chimiques de transmutation d'un métal, le noir est présenté comme une couleur inaugurale qui, une fois transformée par le feu ou l'air, conduit à l'apparition des autres couleurs, dans un ordre récurrent : le noir ouvre la palette des couleurs, il est conçu, en alchimie, comme l'origine de toutes les autres teintes²⁸.

Le quatrième et dernier volet est consacré à différentes valeurs et significations du noir. En effet, c'est souvent à partir de la couleur noire du corps humain (des cheveux, de la peau, et des yeux notamment) ou des vêtements qu'il arbore que se déploient des exégèses psychophysiques définissant un trait de caractère, des qualités, des défauts, ou encore une origine géographique ou ethnique. Anne Geslain-Beyaert révèle, par une approche sémiotique de la couleur noire, comment Pierre-Paul Rubens dans ses *Adorations des mages* valorise le mage noir pour en faire, contre les préjugés visant à l'époque les peaux noires, un personnage royal à part entière²⁹. Louise Millon-Hazo montre elle aussi comment Jean de Léry, dans son *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, humanise définitivement les corps des indiens Tupis en démontrant que leur noirceur n'a rien de bestial mais qu'elle est au contraire le fruit d'arts raffinés, de pratiques rituelles et artistiques très codifiées (teinture des jambes avec le jus du génipa, tatouages, maquillage)³⁰. Enfin, les contributions de Charles-Yvan Éliassèche³¹ et Guillaume Bunel³² constituent deux études de cas qui montrent toutes deux la richesse symbolique du noir. Porté par la Vierge, il évoque en Espagne et notamment dans les Pays-Bas espagnols, au début de l'ère moderne, tout à la fois le deuil que l'identité espagnole même. Dans le cadre de compositions aussi subtilement élaborées que les énigmes musicales réunies par le théoricien de la musique et compositeur italien Pietro Cerone, la couleur noire devient le support de métaphores variées, l'associant généralement à l'idée de ténèbres ou d'obscurité, mettant en jeu des symboles tant bibliques ou moraux que cosmologiques, ou renvoyant à l'Histoire naturelle.

²⁷ Voir l'article de Véronique Adam dans ce numéro, « Composition et représentations de la couleur noire dans les textes littéraires partiellement alchimiques », p. 7-9.

²⁸ Voir l'article de Doriane Moenaert dans ce numéro, « *Nigrum nigrius nigro*. Le noir à l'œuvre dans les écrits attribués à George Ripley », p. 7-9.

²⁹ Anne Geslain-Beyaert, « Le conflit de valeurs du roi Balthazar : approche sémiotique de la couleur noire ».

³⁰ Voir l'article de Louise Millon-Hazo, déjà cité.

³¹ Charles-Yvan Éliassèche, « Le manteau noir de *Nuestra Señora de la Soledad* à Bruxelles aux XVII^e et XVIII^e siècles ».

³² Guillaume Bunel, « Prodiges de l'Histoire naturelle, métaphores cosmiques et symboles religieux : l'usage du noir dans les canons musicaux transmis par Pietro Cerone (1613) ».



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- CASTIGLIONE Baldassare, *Le Courtisan*, édition d'Alain Pons, Paris, Editions Ivrea, 2009.
- PSEUDO-ARISTOTE, *Aristotelis, vel Theophrasti de Coloribus libellus, à Simone Portio Neopolitano latinitate donatus, & commentariis illustratus : unà cum ejusdem præfatione, qua Coloris naturam declarat*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1548 [Paris, Michel Vascosan, 1549].
- PSEUDO-ARISTOTE, *Des couleurs, des sons, du souffle*, édition de Michel Federspiel, Paris, Les Belles Lettres, 2017.
- ROSETTI, Giovanventura, *Plichto de l'arte de tentori che insegna a tenger panni, ielle, bombasi et sede si per l'arthe maggiore come per la comune*, Venise, 1548

Textes critiques

- GAGE John, *La Couleur dans l'art*, Paris, Editions Thames & Hudson, 2009 [édition originale : Londres, 2006].
- HARVEY, John, *Des hommes en noir Du costume masculin à travers les siècles*, 1998, Paris, Editions Abbeville, 1998 [traduction de l'ouvrage paru sous le titre *Men in Black*, Londres, Reaktion Books Ltd, 1997].
- MARTINEZ María, « La creación de una moda propia en la España de los reyes católicos », *Aragón en la Edad Media*, 19, 2006.
- NOGALES RINCON, David, « El color negro : luto y magnificencia en la Corona de Castilla (siglos XIII-XV) », *Medievalismo*, 26, 2016.
- PASTOUREAU Michel, « L'Église et la couleur, des origines à la Réforme », *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 1989, t. 147, p. 203-230.
- PASTOUREAU Michel, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008.
- ROCHE Daniel, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Arthème Fayard, 1989.
- SANCHEZ ORTIZ, Alicia, « El color : símbolo de poder y orden social. Apuntes para una historia de las apariencias en Europa », *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, 12, 1999.