



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE 124
Centre André Chastel (UMR 8150)

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Histoire de l'art

Présentée et soutenue par :

Mecthilde AIRIAU

le : 10 janvier 2025

Les mots et les usages de la couleur chez les peintres du Trecento florentin

Position de thèse

Sous la direction de :

M. Philippe LORENTZ – Professeur, Université Sorbonne Université

Membres du jury :

M. Michel HOCHMANN – Professeur, École Pratique des Hautes Études (examinateur)

M. Philippe LORENTZ – Professeur, Université Sorbonne-Université (directeur de thèse)

Mme Doris OLTROGGE – Collaboratrice scientifique, CICS – Technische Hochschule Köln
(examinatrice)

Mme Giulia PUMA – Maîtresse de conférences habilitée à diriger des recherches, Université
Côte d'Azur (rapporteuse)

Mme Laurence RIVIÈRE CIAVALDINI – Professeure, Université Grenoble Alpes (rapporteuse)

Cette thèse est une étude des usages de la couleur dans la peinture florentine du Trecento et des fonctions qu'elle occupe dans les images. Il s'agissait de faire la synthèse de la production scientifique sur la couleur dans la peinture florentine et d'aborder les usages picturaux de la couleur dans cette même peinture, leurs conséquences visuelles, sémantiques et sensibles, ce qui a nécessité la mise en place d'une méthode d'observation des œuvres centrée sur la couleur dans toutes ses dimensions. Nous avons donc mis en place une granularité dans l'analyse de la couleur en prenant en compte trois des dimensions par lesquelles elle se définit : la matière, la teinte et le sens. Grâce à ces trois niveaux de lecture, qui ne sont pas exclusifs, il a été possible de couvrir l'ensemble des fonctions de la couleur au sein des images, en allant au-delà de sa complexité définitionnelle pour, au contraire, s'appuyer sur celle-ci afin de comprendre son fonctionnement dans les images.

L'étude de la couleur en Occident a une postérité déjà longue au sein des sciences humaines. L'examen des nombreuses théories qui lui sont consacrées ainsi que les tentatives de catégorisation et d'analyse des différentes symboliques attachées à chacune des couleurs constituent le gros du corpus bibliographique. À partir des années 1980 s'observe un renouveau dans l'approche historique de la couleur dans la lignée des travaux d'anthropologie historique de Jacques Le Goff. Michel Pastoureau, principal représentant de ce renouveau, développe ainsi une histoire sociale de la couleur qui tente d'ancrer l'étude de la couleur dans une connaissance précise de ses contextes d'utilisation. Pourtant, cette histoire sociale de la couleur demeure largement une histoire de la teinte, laissant de côté un certain nombre de problématiques inhérentes à la matérialité de la couleur.

En histoire de l'art, les études systématiques, ou centrées sur la question de la couleur, sont rares, une fois sorti des courants artistiques fondés sur la couleur et ses théories. À cette absence fait écho depuis une dizaine d'années une explosion de publications et d'événements scientifiques s'intéressant à la couleur en histoire de l'art, notamment médiéval. Nombre de ces travaux se caractérisent par la prise du *material turn* et l'examen des matériaux et des techniques mises en œuvre dans les arts de la couleur. Cette thèse coïncide avec ces développements et s'y inscrit.

De plus en plus, les travaux consacrés à la couleur prennent une dimension inter ou pluridisciplinaire, qui répond à la complexité définitionnelle de l'objet. En effet, la couleur se caractérise par la difficulté qu'il y a à la cerner, car sa définition change selon le point de vue que l'on adopte pour l'étudier. À cette complexité définitionnelle s'ajoute un facteur individuel : la perception, l'appréhension et la conception de la couleur sont fortement individuelles

et inscrites dans un contexte culturel et social, ce qui en complique l'approche scientifique. Dans le cadre d'une étude sur la peinture s'ajoute un autre problème : les couleurs changent avec le temps, ce qui veut dire que l'objet même de l'enquête n'existe plus, en tout cas tel qu'il a été pensé et mis en œuvre à la réalisation de l'œuvre. Ce travail de thèse a donc été l'occasion de revenir à l'un des fondamentaux de l'histoire de l'art : l'administration de la preuve par le regard. De fait, notre outil de travail, le regard, est limité par la disparition de l'objet que nous traitons. Pour pallier ce problème, nous avons, d'une part, utilisé les données issues des analyses en laboratoire afin de dépasser la surface de l'image, mais également dû (dés)apprendre à regarder les œuvres afin d'éduquer notre œil au travail de la couleur.

Les mots de la couleur

Dans la première partie, il s'agissait de caractériser, grâce à l'examen du lexique, la place occupée par la couleur dans la société florentine du XIV^e siècle. En effet, par sa richesse ou sa pauvreté dans la dénomination et la caractérisation des couleurs, la langue se fait le reflet de la conception et de la place de la couleur dans la société, en même temps qu'elle structure la perception de cette dernière. Après un point historiographique et méthodologique sur l'étude du lexique et le vocabulaire de la couleur (CHAPITRE I), nous avons donc conduit une étude lexicale des noms de couleur dans le toscan du Trecento. Pour ce faire, nous nous sommes appuyée sur un corpus de 2028 textes rédigés en vulgaires italiens de tout ordre entre le milieu du XIII^e siècle et le début du XV^e siècle. Ce corpus a été constitué à partir de celui, lemmatisé, utilisé par l'*Opera del Vocabulario Italiano* pour établir le *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*. La recherche par lemme y a permis d'obtenir un certain nombre d'informations concernant les formes utilisées, les fréquences, les usages et les lieux d'utilisation. Nous avons fait le choix de nous concentrer sur les termes simples de couleurs (*bianco, candido, azzurrino, azzurro, indaco, bigio, grigio, giallo, atro, bruno, negro, nero, arancio, arancione, rancio, rosato, cocco, porporino, robbio, roggio, rosso, vermiglio, verde, biffo, violaceo, violato, violetto*) afin de circonscrire notre étude. Ceux-ci se répartissent en 344 formes et 4018 occurrences dans 456 textes. L'ensemble de ces données a été intégré à une base de données relationnelles constituée par nos soins et qui a permis de recouper les données textuelles et lexicales et de procéder à des études quantitatives. Enfin, nous avons procédé à des analyses contextuelles afin de préciser les informations apportées par les analyses quantitatives (CHAPITRE II).

Grâce à ce travail, nous avons pu livrer un panorama de la place de la couleur dans l'Italie de la fin du Moyen Âge : elle semble occuper une place importante, car nous avons pu obser-

ver une certaine variété de vocabulaire et d'usages des termes afférents. Les utilisations des termes semblent relativement stables tant en ce qui concerne le nombre d'occurrences que les contextes d'utilisations et les variétés des termes employés. En revanche, cette stabilité ne s'observe pas, ou moins, lorsqu'on se penche sur les genres des textes : les textes narratifs, religieux et commerciaux apparaissent ainsi comme les textes employant le plus grand nombre de termes de couleur et à la plus grande fréquence.

L'étude quantitative a montré que, parmi les différentes catégories de couleur étudiées, le rouge semble occuper une place de choix, tant par son importance numérique que par la variété des lemmes et des formes sous lesquelles il apparaît. De plus, les noms de rouge présentent une multiplicité d'usages et allient à une fonction descriptive très marquée des connotations morales, religieuses et techniques variées. Le rouge se manifeste donc comme une couleur d'une grande diversité conceptuelle et paraît être très apprécié, surtout quand il est saturé et brillant. Cette couleur est donc à distinguer du blanc et du noir qui, bien qu'ils soient également très utilisés, ne semblent pas faire l'objet d'usages aussi variés que ceux du rouge. Leurs usages se caractérisent notamment par leur neutralité sémantique : les noms de blanc et noir les plus employés, *blanco* et *nero*, sont aussi ceux qui portent le moins de connotations. À cette triade s'ajoute une quatrième couleur, le vert, qui est après le rouge, le blanc et le noir, la couleur la plus employée. Là encore, on constate une polyvalence des usages.

L'étude contextuelle a, quant à elle, permis de préciser les relations entre matériaux et noms de couleur, complexes et difficiles à désenchevêtrer. L'ambiguïté propre à certains termes comme *cocco*, *indaco* ou *vermiglio* qui désignent au départ un nom de matériau et en sont venus, par extension, à désigner une couleur, est au cœur de la manière dont les pigments et les couleurs sont nommés dans les livres de recettes. Un examen attentif de plusieurs d'entre eux a permis de montrer que les peintres concevaient comme un tout les matériaux et les couleurs, qui étaient désignés par un même nom.

Enfin, cette étude lexicale a mis en évidence la neutralité sémantique des termes de couleur : ceux-ci ne sont pas ou peu employés dans les textes avec des connotations morales, positives ou péjoratives. C'est donc bien le contexte d'utilisation qui détermine les significations dont les termes de couleurs se font porteurs, déployant en ce sens leur potentialité sémantique. Il semble alors difficile d'appliquer à une teinte un signifié général et fixe, ce qui nous a conduite à nuancer la forte valeur symbolique généralement associée aux couleurs. Si ces symboliques ne sont pas inexistantes, il ne semble pas qu'il faille systématiser le constat de leur emploi en estimant *a priori* leur utilisation. L'analyse de la couleur, quel qu'en soit le support, demande donc une étude fine et surtout une prise en compte du contexte.

Le maniement de la couleur

Pour ce faire, dans le cadre d'une étude se concentrant sur la peinture, il était fondamental de décrire avant tout chose les matériaux mis en œuvre par les peintres, ce à quoi s'est consacrée la deuxième partie. En effet, ces derniers et leur mise en œuvre conditionnent largement les choix chromatiques des peintres. Cette attention à la matérialité de la couleur inscrit *de facto* cette thèse dans le champ des études matérielles. Aussi, nous avons commencé par dresser un bilan historiographique de l'étude matérielle des peintures médiévales et des sources qui y sont relatives, des livres de recettes aux inventaires des boutiques d'apothicaire en passant par les traités et les contrats de commande (CHAPITRE III). Nous avons pu ensuite établir une liste détaillée et raisonnée des pigments employés par les peintres en nous appuyant sur la documentation issue des examens et des analyses physico-chimiques des œuvres (CHAPITRE IV) avant de nous intéresser à la mise en œuvre des feuilles métalliques (CHAPITRE V) puis à celle des pigments (CHAPITRE VI).

L'examen attentif des matériaux employés par les peintres et de leur mise en œuvre a permis de montrer que peu de place est laissée à l'improvisation dans l'application des couleurs : le nombre réduit de pigments, leur disponibilité sur le marché, la compatibilité qu'ils peuvent avoir ou non entre eux ainsi que les contraintes induites par la technique de la détrempe à l'œuf, tout cela conduit les peintres à devoir réfléchir en amont à la construction des couches picturales et donc aux effets chromatiques et texturaux désirés. En résulte une certaine systématisme dans le mélange et le montage de certaines couleurs, ce que montrent bien les examens et analyses physico-chimiques croisés avec les sources textuelles. Cela n'exclut pas toutefois une véritable inventivité de la part des peintres, afin de déployer la variété des couleurs, de multiplier les nuances, ce que nous avons pu montrer en nous concentrant sur la technique mise en œuvre par Giotto pour le *Polyptyque de la Badia* et celle employée par Giovanni da Milano dans le *Polyptyque d'Ognissanti*. L'attention aux jeux de texture et de contraste des couleurs apparaît alors comme fondamentale dans le travail des peintres.

La couleur dans les images

Après l'examen des matériaux et des techniques de mise en œuvre des matériaux par les peintres, la troisième partie revient à la surface des images pour aborder le rôle de la couleur comme objet plastique dans la construction des images et comme objet signifiant dans le déploiement du discours qu'elles portent. Cette partie a été pour nous l'occasion de préciser la définition de la couleur en distinguant les différents paramètres : teinte, saturation, tonalité, clarté et luminosité. Ce sont sur ces paramètres que les peintres construisent leur travail de la

couleur que nous avons mis en valeur grâce à des analyses précises des images et de leur fonctionnement.

Après un retour sur la place occupée par la couleur dans l'esthétique médiévale et l'importance accordée à sa saturation et sa brillance, nous avons pu distinguer différents modes chromatiques dans la peinture florentine du XIV^e siècle (CHAPITRE VII) : le premier, très apprécié de Giotto et Maso di Banco, est sculptural et fondé sur la capacité de la couleur à signifier le volume et s'appuyant sur le modelage tonal ; le deuxième, que l'on retrouve notamment chez Pacino di Bonaguida et Niccolò di Pietro Gerini, se concentre sur la teinte et ses effets et va de pair avec une appréciation de la couleur pure, de sa texture, sa luminosité et sa densité ; le troisième, plus circonscrit chronologiquement puisqu'il se développe véritablement dans la deuxième moitié du Trecento et dans la première partie du Quattrocento, se caractérise par une luminosité intrinsèque aux teintes. Lorenzo Monaco est sans doute le peintre qui en a fait l'usage le plus marquant au XIV^e siècle. Cet examen des fonctions plastiques de la couleur dans les images a également été l'occasion d'étudier plus avant le lien entre textile et couleur dans la peinture florentine. Les textiles constituent de fait le premier support chromatique, un point qui s'explique par la place fondamentale de l'industrie textile et tinctoriale à Florence à cette période. Cela explique le développement de *cangianti* parfois inattendus et de plus en plus présents au fur et à mesure que le siècle se déroule.

À ces fonctions plastiques se superposent des fonctions discursives qui se jouent tant sur un plan iconographique que rhétorique (CHAPITRE VIII). La couleur est en effet utilisée pour caractériser et distinguer les différentes figures représentées, superposant un code iconographique à un code narratif qui fait évoluer les couleurs caractéristiques d'une figure en fonction du type d'image et du type de scène. C'est un véritable système d'identification chromatique qui se déploie ainsi à travers la peinture sur panneau, s'associant à un système iconographique souvent plus ancien. La couleur occupe également une place fondamentale dans la composition et la réception de l'image. Elle permet la mise en place de schémas et de rythmes qui organisent l'espace pictural et orientent le regard du spectateur, renforçant ainsi l'efficacité visuelle des œuvres. Ce faisant, le travail de la couleur répond aux fonctions des images et leur permet de s'inscrire dans les lieux pour lesquelles elles sont destinées. C'est pourquoi l'utilisation que les peintres font de la couleur peut être qualifiée de rhétorique. Nous l'avons montré en croisant des concepts rhétoriques médiévaux comme la *varietas* et le *ductus* avec un vocabulaire approprié à l'analyse de la couleur et développé par nous sur le modèle du vocabulaire de l'analyse musicale. L'analyse musicale et chromatique ont en effet en commun de s'attacher à comprendre le fonctionnement et les effets d'un objet qui s'adresse avant tout

aux sens et dont les effets relèvent d'abord de la perception immédiate et souvent de l'émotion avant d'être intellectualisés.

Enfin, une fois les fonctions plastiques et discursives de la couleur discutées, restait à traiter la question du sens de la couleur à laquelle l'examen de cette dernière est trop souvent réduit (CHAPITRE IX). Après un bref rappel sur la place des symboliques dans la pensée médiévale, nous avons exposé les limites d'une lecture symbolique appliquée aux couleurs : si des symboliques sont anciennes et pérennes (l'or comme symbole du sacré et du divin par exemple), il est réducteur de n'appliquer que cette grille de lecture aux fonctions des couleurs dans les images, en raison des logiques de réseaux et de rythmes au sein desquelles elles s'insèrent. Comme nous l'avons démontré dans la première partie, la teinte seule est rarement signifiante. De ce fait, nous avons défendu une approche de la couleur et des significations qu'elle peut porter qui dépasse la simple analyse de sa teinte, mais la prend en compte dans tous ses aspects, y compris matériels. La convocation de concepts issus de la sémiotique visuelle s'est avérée fructueuse de ce point de vue en autorisant une analyse sémiotique de la couleur dans la peinture fondée sur autre chose que la notion de ressemblance, ou d'iconicité. L'étude de deux cas, les feuilles métalliques et les faux marbres polychromes, nous a permis de montrer l'efficacité des méthodes et des concepts que nous avons déployés et de montrer à quel point les différentes fonctions de la couleur, sémiotique, plastique et rhétorique, se croisent et se rejoignent dans un système pictural tout à fait cohérent. La couleur apparaît donc comme un outil permettant la mise en place du discours plutôt que le support absolu de celui-ci. Autrement dit, la couleur en elle-même n'est pas signifiante, mais ce sont les usages qui en sont faits qui la transforment en signe.

Cette thèse est donc une contribution à l'histoire de la peinture médiévale tant sur les plans épistémologique et méthodologique que documentaire grâce à l'usage croisé des apports des textes, des matériaux et des images pour comprendre les usages de la couleur dans la peinture florentine du Trecento. Afin de compléter le tableau, il faudra poursuivre la recherche de ces logiques en appliquant la méthode ici déployée à d'autres temps (le début du Quattrocento), d'autres villes (Sienne et Pise) et d'autres médias (la fresque et la miniature).

Les mots et les usages de la couleur chez les peintres du Trecento florentin

Résumé

Cette thèse s'attache à montrer les usages et les fonctions de la couleur dans la peinture sur panneau de bois florentine au Trecento. Il s'agit du premier travail sur la question qui, pour dépasser la seule analyse des teintes, s'appuie sur une méthode pluridisciplinaire convoquant la lexicographie, les études matérielles et les analyses visuelles. Afin de déterminer la place de la couleur dans la société florentine, la première partie donne lieu à une vaste enquête sur le vocabulaire de la couleur dans les langues italiennes du Trecento, qui permet de constater l'importance du rouge pour la société florentine, d'une part, et la neutralité des termes de couleur indépendamment de tout contexte d'autre part. La deuxième partie est l'occasion d'une synthèse sur l'étude des sources de l'histoire matérielle de la couleur et d'un panorama des matériaux employés et de leur mise en œuvre. Elle met en évidence la complexité inhérente à la technique de la tempera et la systématisme de mise en œuvre des pigments qui en résultent, ce qui n'exclut pas pour autant une certaine adaptabilité de la technique aux désirs des peintres. Enfin, la troisième partie examine le fonctionnement et les fonctions de la couleur dans les images, tant d'un point de vue iconographique que pictural. L'étude met ainsi au jour les systèmes qui gouvernent les choix des peintres en matière de couleur en montrant que, si on peut révéler certaines préférences individuelles, le déploiement des couleurs dans les peintures sur panneau de bois répond à des logiques iconographiques, rhétoriques et fonctionnelles, elles-mêmes découlant du contexte intellectuel, religieux et artistique dans lequel elles s'inscrivent.

Mots-clés : peinture ; tempera ; Florence ; Trecento ; matérialité ; couleur ; pigment ; lexique ; polyptyque ; chromatisme ; mode chromatique ; système chromatique

Words and Uses of Colour in Trecento Florentine Painting

Summary

This thesis investigates the uses and functions of colour in Florentine panel painting of the Trecento. As the first study on this topic, it moves beyond a mere analysis of hues, using a multidisciplinary approach that incorporates lexicography, material studies, and visual analysis. To determine the role of colour within Florentine society, the first section undertakes a comprehensive examination of colour vocabulary in 14th-century Italian languages, revealing both the significance of red within Florentine culture and the neutrality of colour terms regardless of context. The second section provides a synthesis of previous studies on the material history of colour and an overview of the materials and their application techniques. It highlights the inherent complexity of tempera techniques and the systematic use of pigments, while also allowing for some adaptability to artists' preferences. Finally, the third section examines the functions of colour within images, from both iconographic and pictorial perspectives. This study brings to light the systems underpinning painter colour choices, showing that, while certain individual preferences may be identified, the use of colour in panel paintings follows iconographic, rhetorical, and functional rationales reflecting the intellectual, religious, and artistic context of the period.

Keywords : painting; tempera; Florence; Trecento; materiality; colour; pigment; lexicon; polyptych; chromatism; chromatic mode; chromatic system

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 124 – Histoire de l'art et archéologie
Galerie Colbert-INHA, 2 rue Vivienne, 75002 Paris

DISCIPLINE : Histoire de l'art médiéval