



# SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE VI (E.D 124) Histoire de l'art et archéologie

## THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Histoire de l'art

Présentée et soutenue par :

**Patricia ANDRESZ**

Le 14 décembre 2022

**Ce que la couleur peut dire  
Sous le pinceau de Jean Fouquet**

### **Sous la direction de :**

M. Philippe LORENTZ, Professeur des Universités

### **Membres du jury :**

Mme Laurence CIAVALDINI-RIVIÈRE – Professeure des Universités, UPMF, Grenoble,  
rapporteur

Mme Doris OLTROGGE – Collaboratrice scientifique, Université des Sciences appliquées,  
Cologne, rapporteur

M. Michel HOCHMANN – Directeur d'études, EPHE, Paris

M. Philippe LORENTZ, Professeur des Universités, Sorbonne-Université, Paris

Notre recherche porte sur la question suivante : la couleur est-elle capable de constituer un moyen sémantique efficace en peinture ? Mais, plutôt que d'aborder cette question de manière abstraite, nous avons préféré inverser la procédure, laisser la théorie et partir d'exemples concrets : un nombre limité d'œuvres attribuées à un peintre précis, par exemple. Ceci, afin d'aborder notre question sans a priori, et de voir ce que leur chromatisme apportait au sens de ces œuvres.

Pour ce faire, nous avons donc choisi un corpus particulier, les huit premières miniatures du Livre d'heures d'Étienne Chevalier – des images issues d'un manuscrit célèbre, dû à l'art de Jean Fouquet. Lesquelles nous ont semblé parfaitement convenir à la tâche. D'une part, parce qu'il s'agissait d'un ensemble homogène et significatif de huit miniatures qui avaient été réalisées par le peintre dans le même laps de temps et pour le même manuscrit, d'autre part, parce que ce corpus était assez restreint pour que chaque miniature puisse être envisagée et analysée séparément ; en même temps qu'il était tout de même assez vaste pour que la comparaison du fonctionnement chromatique et sémantique de l'ensemble des images soit pertinente. La comparaison de ces huit miniatures nous permettant aussi, pour finir, d'en déduire si, oui ou non, les couleurs diversement parlantes des différentes miniatures qui « passaient » de l'une à l'autre, s'agençaient aussi entre elles, de manière à constituer un système sémantique logique et unifié. La possibilité de cette comparaison, après une analyse de la capacité sémantique de la couleur dans chaque miniature, justifie donc amplement à nos yeux le bien-fondé de notre choix et de notre démarche.

Mais, au-delà de ce choix, il s'agissait aussi d'être parfaitement rigoureuse dans notre démarche de répondre du mieux que nous pouvions – c'est-à-dire avec méthode – à la question que nous posions du sens des couleurs dans les premières miniatures du Livre d'heures d'Étienne Chevalier. De sorte qu'il nous a aussi semblé judicieux, d'abord de procéder à un « état de la question » tout à fait conséquent. Étant donné, que pour nous, la « couleur » constitue un véritable problème en histoire de l'art, dans la mesure où, premièrement, elle est très peu étudiée – et surtout pas du point de vue qui est le nôtre, c'est-à-dire du point de vue sémantique – et dans la mesure où, deuxièmement, certains historiens répètent qu'il est impossible que notre modernité l'appréhende sans la falsifier. Après quoi nous avons abordé notre véritable travail d'analyse de la couleur, mais en le séparant en deux parties. Il nous a en effet semblé judicieux de le commencer par l'analyse chromatique exhaustive d'une « miniature-témoin » destinée à justifier et à fonder notre démarche par une analyse rigoureuse et incontestable montrant la cohérence du discours chromatique de Jean Fouquet et la manière dont il s'établit. Ce qui avait l'avantage de faire voir la structuration de la pensée chromatico-sémantique du peintre, à ce

moment-là de son parcours, et de baliser notre étude des sept autres peintures sans que nous ayons besoin de les décortiquer, elle aussi entièrement.

Pour ce premier travail, nous avons choisi L'Annonciation, tout simplement, parce qu'entre les huit sujets iconographiques que notre corpus de miniatures nous offrait, il était le mieux documentés, tant du point de vue du nombre de réalisations plastiques réalisées à la fin du Moyen Âge, que du nombre de textes exégétiques et du nombre de textes d'histoire de l'art qui le concernaient. Ce qui voulait dire que sa très longue analyse était réalisable et pertinente, grâce aux nombreux documents dont nous disposions. C'est donc l'investigation de cette œuvre, L'Annonciation du Livre d'heures d'Étienne Chevalier qui prend place immédiatement après les chapitres de l'état de la question, et qui forme la première grande partie de notre analyse de la couleur de notre corpus.

Celle-ci procède très simplement par l'étude minutieuse, méthodique et successive de chacune de ses couleurs, qui a servi à ce que chacune dise, d'abord, si, oui ou non, elle a une fonction sémantique particulière dans l'image et comment elle opère. Et ensuite – pour autant que chaque couleur a bien une fonction sémantique particulière dans l'image – si elles participent, toutes ensemble, à une organisation chromatique de la miniature, qui est générale et qui a été agencée pour qu'un sens uni et cohérent en émerge. Ce que nous pensons avoir pu prouver pour L'Annonciation, et ce qui a justifié que nous poursuivions notre « thèse » cherchant à établir qu'un fonctionnement systématique de la couleur comme « langage sensé » est bel et bien possible, en abordant les sept autres miniatures du Livre d'heures d'Étienne Chevalier qui constituent notre corpus.

Nous avons donc cherché à confirmer le fonctionnement sémantique de L'Annonciation, par une deuxième grande partie consacrée à un procédé chromatique particulier, dont nous avons relevé l'importance dans L'Annonciation, et que nous avons aussi retrouvé dans les sept autres miniatures du manuscrit que nous avons sélectionnées. Un procédé chromatique que les peintres connaissent très bien, mais dont, à ma connaissance, les historiens de l'art parlent très peu – voire jamais – il s'agit du continuum chromatique, mieux connu sous le terme de « dégradé », qui s'oppose à la juxtaposition contrastée des couleurs uniformes – ce contraste entre ces deux modes de la couleur étant justement très visible dans les miniatures du Livre d'heures d'Étienne Chevalier. Ainsi, cette seconde partie, bien qu'elle suive des voies aussi diverses que l'aspect des différents dégradés qui s'y illustrent, est également fondée sur la relation signifiante qui lie les couleurs et les objets, c'est-à-dire sur la même relation que celle sur laquelle l'étude de L'Annonciation est elle-même bâtie. Ce faisant, ces deux parties centrales de notre recherche sont conçues pour se confirmer l'une l'autre. Chacune étant destinée à faire, à sa manière, la même démonstration, à savoir qu'une fonction sémantique de

la couleur existe bel et bien et que son analyse n'est pas seulement absolument digne d'intérêt pour l'historien d'art mais qu'il est capital qu'il l'accomplisse.

Car notre recherche n'a pas été sans résultats – et sans résultats qui ont, en réalité dépassé notre espérance. Notre premier travail, celui sur *L'Annonciation*, a, en effet, été décisif, étant donné que c'est lui qui a fait la preuve de ce que nous avançons. À savoir, d'une part, qu'un sens spécifique de chaque couleur – dû à la nature spécifique des objets qu'elle réunissait – émergeait bien de chacune de celles de la miniature. Et, d'autre part, que ce sens, s'articulait aussi de manière cohérente avec celui de toutes les autres couleurs, également déterminées par leurs objets particuliers. L'agencement de toutes tissant un nombre considérable de rapports justifiés, clairement lisibles et parfaitement unifiés, dont nous avons pu constater qu'ils faisaient littéralement exploser le carcan de l'iconographie formelle « réaliste », dont les limites spatio-temporelles et la pauvreté, qui découle de ces limites, sont inévitables et évidentes. Ce qui a démontré, du même coup, la validité d'une conception de la couleur « intelligente ». Laquelle, si elle était systématiquement valable et systématiquement agissante au sein de *L'Annonciation*, était aussi valable et agissante au sein des autres peintures de notre corpus. Puisqu'en ce qui concerne l'ensemble d'entre elles, nous avons aussi pu prouver que le fait que certaines couleurs se « dégradent », changent et se déplacent imperceptiblement, tandis que la grande majorité de leurs voisines sont au contraire uniformes et leur immobiles, est également très lourd de sens.

Ainsi, en ce qui concerne l'ensemble des huit miniatures, qui ont été prises en compte, sous l'angle de cette opposition entre couleurs dégradées et celles qui ne le sont pas, avons-nous pu distinguer que, lorsqu'il s'agissait de muer et de déplacer les couleurs, le peintre le faisait de deux manières très différentes. Avec, d'une part, des dégradés « accomplis » : ceux qui constituent une « vraie » progression, ordonnée et régulière et, d'autre part, des dégradés « inaccomplis » : le fait de couleurs qui tendent à progresser régulièrement, mais qui n'y parviennent que de manière imparfaite ou pas du tout. Dans cette seconde catégorie, celle des dégradés « inaccomplis » – arrêtées à divers stades de leur développement – ce sont ainsi aussi trouvés, des couleurs qui progressaient de manière très régulière, mais dont les différentes occurrences étaient disposées en désordre dans l'image. De sorte que le dégradé existe bien, mais seulement à condition de le recomposer ou bien mentalement ou bien en dehors de l'image. Et se sont aussi trouvés, dans un second sous-groupe, des « camaïeux », une configuration encore plus problématique que les dégradés en désordre, puisqu'ils forment des conglomerats de couleurs ressemblantes, qui, au lieu de progresser régulièrement comme un vrai dégradé, « piétinent », dans la mesure où, malgré la proximité de leurs nuances,

caractéristique d'un *continuum* chromatique, ces nuances n'adoptent aucune détermination précise, n'allant ni vers le clair ou le sombre, ni vers une autre couleur.

Ainsi, tel que nous l'avons appréhendé, l'ensemble de ces dégradés et de tentatives de dégradés, ne manque-t-il pas de former une sorte d'échelle des modes de progression chromatique qui est tout à fait cohérente. Avec, en haut de cette échelle, toujours la même gamme de couleur, celle des blancs, parfaitement unis et mobiles du fait de leur continuité impeccable, qui décrivent le Christ incarné, qui est forcément à la fois mobilisateur unificateur. Et, en bas de cette échelle, les « camaïeux » cahoteux et stagnants, de couleurs ternes et rompues, qui représentent l'humanité incertaine et pécheresse, mais une humanité dont le peintre montre qu'elle est néanmoins constitutivement « rachetable », dans la mesure où la proximité de ses couleurs la dispose à être ordonnée et mue par ce mouvement « à sens unique » qui lui était transmis par l'ordonnance des autres couleurs. Cette échelle du salut, qui se construit symboliquement à partir des différentes catégories de mouvements chromatiques que nous avons décrits, constituant ainsi le « vrai dégradé », des miniatures du *Livre d'heures d'Étienne Chevalier*, au sein desquelles c'est toujours le Christ qui confère sa motion créative vitale aux parties « en cours de mobilité ». Comme nous l'a encore confirmé le fait que les deux œuvres de ce petit corpus, dans lesquelles nous nous n'avons pas trouvé de dégradé, *Saint Étienne présentant Étienne Chevalier à la Vierge* et *L'Ascension*, Jean Fouquet avait représenté, *en revanche*, l'opération par laquelle le dégradé se réalise, à savoir, le « mélange » des couleurs, un mélange qu'il fait dans les deux cas, dériver de la lumière.

## Résultat scientifique

Notre lecture des couleurs de *L'Annonciation* et du devenir des couleurs dans l'ensemble de notre corpus nous a ainsi permis d'établir le « vrai » bilan de notre recherche. À savoir la liste des compétences de la couleur telles que nous avons pu les déduire des miniatures de Jean Fouquet que nous avons étudiées, compétences qui sont, à nos yeux les savoirs certains que notre recherche a apportés et qui sont directement utilisables pour l'historien de l'art.

Le fait primordial est que la couleur établissant des relations entre des iconographies très diverses créer du sens en étant capable d'**informer**.

Ce qu'elle fait, premièrement, en signalant la **similitude** de deux objets en leur attribuant la même couleur. Ce qui constitue la première des procédures dont Jean Fouquet se sert pour créer du sens puisque celle-ci peut lier entre eux deux objets qui, *a priori*, n'ont rien à voir l'un avec l'autre. *L'Annonciation* donne de très nombreux exemples dans ce sens, puisque c'est justement selon ce découpage que nous l'avons étudiée. Ainsi pouvons-nous signaler que ce procédé, non

seulement identifie deux objets l'un à l'autre, mais qu'il le fait en nuancant aussi subtilement ce rapport. Ainsi Jean Fouquet a-t-il par exemple instauré un type de rapport d'identité par la couleur, qui est pour nous d'un raffinement exceptionnel. Il s'agit là d'une relation chromatique qui joue sur le seuil de perception du spectateur qui ne peut savoir si la couleur « semblable » de deux objets l'est vraiment – ou non – leurs deux couleurs sont identiques ou non. De sorte leur relation est constitutivement troublante, à la fois simple et insaisissable, cruciale et attractive, qui focalise dans tous les cas l'attention du spectateur sur elle et sur la réalité qu'elle représente. Mais ces nuances peuvent aussi prendre d'autres formes, être prise en charge par deux couleurs ou davantage qui vont, soit confirmer et préciser une similitude – avec, par exemple, le couple bleu et blanc qui apparie Marie et les anges dans *L'Ascension* – soit multiplier les relations d'objet. En conséquence de quoi ces relations de similitude se placent sur une échelle extrêmement fine, une échelle qui va de l'identité totale à une relation marquée par la différence, en passant par toutes sortes de procédures qui gèrent les petites différences.

Créant ainsi des rapports de similitude, la couleur informe aussi en formant des regroupements qui constituent autant de **catégories d'objets**. Et c'est au sein de cette procédure de catégorisation que les différents dégradés se sont montrés spécialement pertinents. Puisque les différents groupes « modaux », les couleurs uniformes et les dégradés, dont les « camaïeux », les dégradés « désordonnés » et « accomplis » permettent de configurer des « blocs » iconographiques nettement délimités qui se juxtaposent. Ainsi, par exemple, le camaïeu, qui découpe une iconographie ou un jeu iconographique particulier dans l'image, tend à neutraliser les divisions iconographiques internes, et sert manifestement à établir une collectivité indifférenciée, une classe d'objets, qui se distingue en tant que telle de tous les autres regroupements. Des regroupements par catégorie qui constituent bien sûr aussi une échelle hiérarchique de l'ordre des réalités.

Mais, à ces procédures de relation d'objet par la couleur que nous venons de passer en revue : d'abord des procédures qui permettent d'identifier un objet à l'autre, puis de constituer des classes d'objet et, pour finir, de distinguer ces objets dans leur gradualité, s'en ajoute une dernière, une procédure d'**opposition totale** dont Jean Fouquet s'est servi avec son intelligence picturale habituelle. La « couleur qui oppose », est une couleur qui diffère de toutes les autres, et dont il n'existe qu'une seule occurrence dans une œuvre. De ce fait, ce *hapax* chromatique ne différencie pas seulement son objet des autres, mais il le signifie aussi pour être opposé à l'ensemble des autres objets et de leur monde relationnel. Autrement dit, cette couleur signale le statut radicalement différent de l'objet iconographique qui la porte, que le statut de cet objet soit absolument supérieur ou, au contraire, inférieur et, de ce fait, « déplacé ». Ce « hapax »

peut ainsi désigner une couleur qui est unique pour sa haute valeur comme, par exemple, le rouge-sang-du-Christ extraordinairement agissant de *L'Arrestation du Christ*, ou la couleur également unique et hors-norme du manteau-Église de saint Pierre dans *L'Ascension* qui est celle d'une muraille vivante. Et, il peut désigner un objet exclu, ce qui est le cas de la couleur noire. D'une part, celle du chaperon d'Étienne Chevalier dans *Saint Étienne présentant Étienne Chevalier à la Vierge*, qui marque, plus sûrement que tous les autres signes chromatiques allant dans ce sens, sa non-coïncidence avec le monde saint qui l'environne. Et, d'autre part, celle, beaucoup plus discrète, qui se trouve, dans *La Nativité*, où elle constitue le vêtement de trois ou quatre personnages qui apparaissent derrière les bergers et les marque du sceau de leur extériorité.

Or, ce dernier exemple, la couleur noire des personnages de *La Nativité* qui est très peu visible en raison de son environnement également très sombre, et qui peut même parfaitement passer inaperçue, montre que le peintre se sert aussi délibérément de la couleur pour installer un ordre de visibilité entre les différentes iconographies d'une même peinture. Ainsi ne configure-t-il pas seulement des blocs iconographiques différents et hiérarchisés, mais les gère-t-il, selon un **gradient de visibilité** qui va de l'évidence à la dissimulation, et fait-il agir les éléments qu'il enfouit au sein d'une couleur très proche, « à retardement », comme une découverte tardive et d'autant plus frappante dans l'image. La réalité de ce moyen pictural, par lequel une rétention volontaire des contrastes crée un retard perceptif qui occasionne un sentiment de révélation, est ainsi attestée, par d'autres éléments iconographiques que les trois personnages noirs de *La Nativité*. Aussi, par exemple par la fumée de l'encens qui se confond avec une tache de marbre dans *Saint Étienne présentant Étienne Chevalier à la Vierge* et, d'une manière tout à fait remarquable par la porte ouverte du bâtiment de *La Visitation*. Une porte ouverte dans le cadre de laquelle les personnages qui y trouvent mettent au moins autant de temps avant d'être discernés que les personnages qui suivent les bergers de *La Nativité*, et que l'encens des anges du diptyque. Configurant ainsi trois iconographies qui donnent, chacune, sa vraie perspective à l'œuvre dont elle fait partie. Ce procédé chromatique simple, mais très subtil de mise à distance temporelle nous semble d'autant plus important que sa fonctionnalité est celle du « secret », un secret qui fonctionne comme la clé qui ouvre et fait accéder au sens ultime ou au vrai sens de l'image. Celui qui gît dans le sens littéral de la scène et qui constitue la vérité qu'elle implique. Laquelle suppose, voire exige toute l'attention, le temps du spectateur, puisqu'elle n'apparaît qu'au terme de cette temporalité que le peintre a organisé par la capacité de la couleur à créer des différences infimes.

Mais nous avons aussi vu que la couleur, qui module la présence visuelle de certaines iconographies en minimisant sa capacité de contraste, peut aussi constituer une puissance créatrice et aller jusqu'à **devenir abstraite**, comme l'est, par exemple, la couleur blanche dans

*L'Annonciation*, dans *La Nativité*, dans *L'Ascension* et dans *La Visitation*. Son abstraction étant corrélative à son autonomie par rapport aux objets qu'elle colore, qui se manifeste par le fait qu'elle ne tienne pas compte de la perspective et les déplace. Ce qui fait d'elle une vraie puissance, qui est aussi logiquement apte à créer de nouvelles formes ; de pures formes géométriques qu'elle impose, plus spécialement, dans *L'Annonciation* et dans *La Nativité*.

Dans *L'Annonciation*, où elle forme un cercle blanc, tout à fait imaginaire et parfait, qui communique avec la lumière « interdite » et les blancs rabattus des vitraux de l'église. Et aussi dans *La Nativité*, où elle forme une diagonale – tout aussi parfaite et tout aussi imaginaire que le cercle de *L'Annonciation* – qui relie le ciel à la terre, mais aussi la terre au ciel, pour être prise en charge ensuite, plus discrètement par les anges-moines et par l'or. Le rôle de ces deux configurations « suspendues », élémentaires de pureté et de simplicité géométrique, qui émanent de la qualité de la couleur blanche et de sa disposition, étant de manifester la totalité cyclique infinie et absolument parfaite du Verbe incarné.

Or, cette puissance créatrice du blanc qui se fonde indéniablement sur leur capacité symbolique, puisque le blanc est une abstraction qui crée des figures symboliques nous fait maintenant tout naturellement déboucher sur la dernière des leçons que la couleur des miniatures du *Livre d'heures d'Étienne Chevalier* nous a donnée. À savoir celle qui concerne tout spécialement le « symbolisme » des couleurs, puisque toute notre recherche a montré que celui-ci y fonctionne bel et bien, mais qu'il ne recoupe pas du tout forcément le sens qui est habituellement donné à cette expression.

Ainsi, est-ce bien notre liste des « compétences » sémantiques que Jean Fouquet a conférées à son chromatisme, qui – en dépit du caractère incomplet et approximatif de cette liste – montre que « ses » couleurs ont été pensées pour être symboliques. Mais d'un symbolisme, dont nous avons vu, de manière tout aussi incontestable, qu'il ne fonctionnait jamais qu'« en vase clos ». Autrement dit, que, si la couleur donne à nos peintures cette capacité exceptionnelle et exponentielle à signifier – à renvoyer toujours à d'autres réalités – ce n'est pas du tout parce qu'un sens lui serait assigné d'avance, mais, au contraire, parce que sa capacité « à dire », ne dérive que de ses dispositions, de la manière dont elle est agencée au sein de chaque œuvre. L'existence même de procédures chromatiques cohérentes, telles que celles que nous avons décrites, montrant en effet que les couleurs n'ont **pas de sens a priori** sous le pinceau de Jean Fouquet – lequel cas ses procédures subtiles seraient bien inutiles – mais qu'il se sert des couleurs pour ce qu'elles sont « objectivement », c'est-à-dire, comme d'un ensemble de traits de différenciation visuelle, capables – de lier ou de séparer les surfaces peintes – et de créer, entre ces deux pôles, de multiples relations entre les surfaces iconographiques. Ce qui implique que la couleur est nécessairement d'abord, vide de sens, faute de quoi elle serait incapable d'en créer à partir des diverses relations internes que le peintre lui fait entretenir.



Or, cette labilité ou cette instabilité du sens des couleurs, que ce particularisme détermine, n'est pas du tout synonyme d'un manque de fiabilité qui infirmerait sa capacité signifiante. Bien au contraire ! Puisque ces sens « régionaux », possiblement divergents, que les couleurs produisent et transmettent au spectateur qui y est attentif, sont justement, tous, de « vrais » sens, des propositions conceptuelles qui sont fondées, justifiées et lisibles dans, et par, le chromatisme réel et clairement donné de la scène où ils apparaissent... Ce qui nous a donc permis de les retrouver.