

IRIS

ISSN : 2779-2005

Publisher : UGA Éditions

44 | 2024

Vers un neuro-imaginaire

La perception des couleurs dans les traités de recettes de fausses pierres précieuses (1520-1689)

The Perception of Colors in Treatises on Recipes for Fake Precious Stones (1520-1689)

Véronique Adam

 <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=3743>

DOI : 10.35562/iris.3743

Electronic reference

Véronique Adam, « La perception des couleurs dans les traités de recettes de fausses pierres précieuses (1520-1689) », *IRIS* [Online], 44 | 2024, Online since 09 février 2024, connection on 14 février 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=3743>

Copyright

CC BY-SA 4.0

La perception des couleurs dans les traités de recettes de fausses pierres précieuses (1520-1689)

The Perception of Colors in Treatises on Recipes for Fake Precious Stones (1520-1689)

Véronique Adam

OUTLINE

La couleur, une substance visible et odoriférante
La dénomination de la couleur : un arbitraire du signe
La couleur, un procédé taxinomique ?

TEXT

- 1 L'histoire des couleurs, telle qu'elle a été présentée par Michel Pastoureau (Pastoureau, 2000-2016), suggère que la nature de la couleur est tout autant visuelle que socio-culturelle si bien que le sens, l'importance ou l'usage qu'on lui confère, varie selon les époques, les vocables et le contexte. Le chimiste Philip Ball confirme cette lecture en rappelant que la couleur est un « langage que les mots ont des difficultés à traduire » (Ball, 2010, p. 5). Une telle variabilité du sens et des mots des couleurs a pu déjà être explorée dans les travaux des médiévistes sur les pratiques médiévales des pigments ou des peintures (Angelini, 2002). La contribution de Zoriana Lotut (Lotut, 2022) démontre ainsi que le lecteur contemporain se trompe en tentant de considérer la couleur selon son spectre ou en confondant teinte et couleur alors que les textes médiévaux perçoivent la couleur dans sa matérialité, son apparence brillante ou mate, ou son intensité si bien que des objets également sombres et polis seront qualifiés de « bruns », même s'ils sont de teinte différente et qu'un objet vert paraît jaune, selon l'éclat qu'il reflète. Pour une même couleur, la dénomination change. Dès lors, si aujourd'hui, notre perception de la couleur dépend bien de notre approche psychologique, physiologique et physique de la couleur (Merlin, 2002), selon qu'elle nous émeuve, éblouisse ou que nous nous en tenions à ses

propriétés optiques, si nous savons que même aveugles, contrairement à ce que pensait Diderot (Diderot, 1749), nous pouvons voir la couleur dans son éclat, le fonctionnement de la couleur telle qu'elle est perçue est bien différent à la fin du Moyen Âge, ce moment où Pastoureau voit justement apparaître un nouveau goût et un nouveau sens pour certaines couleurs (le bleu et le vert en particulier ; Pastoureau, 2007). Pour observer la couleur comme une substance, plusieurs travaux s'intéressent aujourd'hui aux recettes proposées par les chimistes, artisans ou orfèvres, notamment dans la littérature germanique ou italienne (Baker et coll., 2015 ; Oltrogge, 2015 ; Pugliano, 2015 ; Cannella, 2006). Toutefois, les perceptions qu'elles suggèrent entre le début de la Renaissance et la fin du ^{xvii}^e siècle sont encore peu abordées dans le domaine français et européen de cette période en général. Nous proposons pour les comprendre de considérer un corpus¹ bien particulier dont on connaît les sources (Cannella, 2006) : les traités destinés à fabriquer des pierres précieuses, vraies et fausses. Ils ne sont pas composés que de techniques pour fabriquer ou colorer des pierres : ils décrivent d'autres procédés de fabrication de pigments, destinés à des objets métalliques ou verriers, des tissus, voire proposent des solutions cosmétiques pour la peau ou des remèdes. Dédiés principalement à des orfèvres ou des artisans verriers, ils ont l'intérêt de privilégier la description factuelle, matérielle et sensible de la couleur aux théories esthétiques sur la couleur, empruntées à l'Antiquité et destinées aux peintres. S'ils présentent une vision technique de la couleur, ils reflètent néanmoins l'enjeu de sa dénomination et sa perception pour cette période (1520-1689) dans une pratique donnée. Soucieux comme leurs contemporains de classer les recettes et les couleurs selon des critères rationnels plutôt que dans une perspective analogique (Foucault, 1984), ils opèrent une classification des couleurs, à mesure que le verre et les teintures gagnent en pureté et transparence. La fausse pierre précieuse de ces traités retient notre attention car elle expose la nature ambivalente de la couleur, perçue comme une surface artificielle et une matière en partie naturelle si bien qu'on hésite entre une vision uniforme de la couleur et une perception plus contradictoire et mêlée. Notre propos sera donc d'observer la perception de la couleur sous trois angles : la vision souvent synesthésique de la couleur dans cette pratique matérielle et élémentaire fait d'elle d'abord un principe d'unité pour une diversité de maté-

riaux ; la dénomination polymorphe de la couleur trahit une relation contradictoire entre signifiant et signifié, révélant la multiplicité des signes et des sens de la couleur. Enfin le principe de classification, qu'elle sous-tend, suggère qu'elle n'est pas un principe si cohérent et que le système des couleurs est hiérarchisé.

La couleur, une substance visible et odoriférante

- 2 Selon J.-C. Merlin (Merlin, 2002), quand un spectateur observe un objet, la perception de la couleur se fait en trois stades : le premier physique, à partir des propriétés optiques de l'objet, le second physiologique met en œuvre le fonctionnement de l'œil et le troisième psychologique au niveau du centre de la vision dans le cerveau. De telles perspectives déforment souvent le nom des couleurs (Dubois, 1999). Cette tripartition est possible puisque l'on sait depuis la fin du ^{xvi}^e siècle que l'œil ne projette pas de lumière pour voir comme on le pensait depuis l'antiquité. Au contraire la lumière de l'objet vient se refléter et nous permet de voir. Les textes qui nous intéressent sont écrits à un moment où cette théorie n'est pas encore répandue, acceptée ou comprise. Si la couleur est souvent considérée pour son éclat et ce que nous appellerions aujourd'hui sa luminosité, elle est surtout présentée par sa capacité à refléter la lumière sans pour autant qu'on ne souligne sa visibilité. Elle est ici décrite dans sa clarté, son caractère « reluisant », mais ces caractérisants sont d'abord destinés à dire sa transparence : une couleur claire est d'abord une marque de transparence, l'idéal étant moins de regarder la couleur des substances que leur capacité à être traversées par le regard.
- 3 Dès lors, la couleur marque souvent les étapes de la métamorphose de la matière vers cette transparence, tout en offrant sa vertu aux parties du corps qu'elle touche quand elle est destinée aux soins ou aux fards². Elle est le signe visible de la modification que le feu opère sur l'eau, l'indice de l'effet produit par la matière sur le corps et aussi la révélation d'une analogie entre le remède et le mal. La couleur sert ainsi à saisir les étapes éphémères de la transformation, la trace des effets des mélanges et le signal de l'aboutissement. La perception de la couleur guide l'artisan dans l'exercice de sa technique. Les recettes

proposées par Alexis le Piémontais (1557), traduite d'un recueil italien (Ruscelli, 1555) compilant des recettes médiévales et modernes de fabrication d'onguents, de pierres ou de remèdes, sont exemplaires de ce travail. Elles ont l'intérêt d'avoir été largement diffusées en plusieurs langues et témoignent d'une pratique récurrente et connue par un public large, pour un usage domestique ou artisanal. L'artisan, après avoir mélangé des épices (clous de girofle, gingembre...), propose de fabriquer une eau « céleste » dont les propriétés changent au fur et à mesure de la distillation et de la cuisson, dans le passage d'une eau blanche ou claire en une eau rouge :

On sortira une eau claire et précieuse, continue ainsi le feu tant que l'eau commence à changer couleur et sorte blanche ; change de récipient et reçois ladite eau blanche à part car elle n'est bonne sinon pour blanchir la face, et il n'y tache ni lentilles au visage lesquelles lavées de cette eau par l'espace de quinze jours ne s'en aillent, laissant la face et peau blanche, reluisante et odoriférante. (Piémontais, 1557, p. 27-28)

L'eau blanche transfère sa qualité sur la peau du visage dont elle fait disparaître les taches et qu'elle blanchit à son tour. Une fois obtenue la couleur blanche, celle-ci semble durable et transposable en dehors de toute opération de cuisson. Elle transporte aussi la trace des épices distillées ; « odoriférante », la couleur fonctionne comme un élément synesthésique gardant la mémoire des matières qui ont permis sa création. La plupart des recettes de blanchiment partent d'un objet blanc : vin, melon, etc.

- 4 Cette eau est toutefois éliminée au profit d'une eau rouge capable de soigner treize maladies au moins :

Tu mêleras la première eau qui est très claire avec autant d'eau de vie. Mets les distiller à petit feu [...], tu en verras sortir la troisième qui sera de couleur sanguine, laquelle tu verseras dans une fiole, puis la boucheras bien [...], elle est de plusieurs excellentes vertus, dont les plus nobles : la première est que, si tu en mets un peu sur une plaie nouvelle, il n'y faudra point d'autre médecine. La seconde est qu'elle est bonne à toute vieille plaie [...], la quatrième est qu'elle est bonne contre le mal d'yeux, pourvu qu'il ne soit crevé ni perdu. (*Ibid.*)

Les treize usages possibles recouvrent des maladies très variées (du mal de Saint-Antoine à la colique) et ont surtout l'intérêt de parcourir une à une les parties internes et externes du corps : si l'eau blanche soigne les taches du visage, l'eau rouge guérit d'abord les plaies sur la peau, soigne les yeux puis guérit les reins, nerfs, viscères ou autres organes internes. La même couleur rouge crée l'occasion d'énumérer des maladies diverses, dans une exploration anatomique du corps humain. À la pluralité des maux et des métonymies du corps répond l'unicité de cette eau rouge capable de guérir « toute maladie qui est hors du corps, se peut laver de ladite eau ou la boire ». De même que la substance utilisée voit sa couleur transposée sur ce qu'elle touche (la peau blanchie par une eau blanche), la couleur de l'eau rougie correspond à la nature du mal identifié : des plaies rougies par le sang. Les écrouelles peuvent par exemple être soignées par cette eau rouge, et dans la recette précédente, par un mélange d'huile et de céruse « devenu bien noir » (Piémontais, 1557, p. 26-27), là aussi ressemblant aux écrouelles. La couleur dès lors renouvelle une théorie médicale dont Paracelse démontrera le bien fondé et qui donnera naissance à certains vaccins : en soignant le mal par le mal, à dose homéopathique, la propriété accidentelle de l'eau rougie la transforme en remède capable de soigner les plaies du corps blessé auxquelles elle ressemble par sa teinte. Si le feu métamorphose l'eau en la cuisant ou la distillant, l'eau rouge en résultant apaise à son tour le feu des maladies du corps. Cette logique est présente dans d'autres recettes de l'ouvrage du Piémontais dans lesquelles on applique à chaque fois soit différentes matières rougies pour guérir des plaies, soit une substance blanche pour éclaircir. Si le rouge n'est pas toujours associé à un élément liquide, le blanc lui émane toujours d'une combinaison de liquides blancs, majoritairement du vin blanc, du lait ou du jus de fruits blancs (*ibid.*, p. 17, 61, 64 et suiv.). La couleur sert finalement à donner au remède la même apparence visible du mal observé. Qu'importe les autres indices (chaleur, douleur, tumeur) à peine évoqués, c'est avant tout la rougeur qui guide les recettes.

- 5 C'est pourquoi la couleur suggère une correspondance entre ce que l'on voit et ce qu'on voudrait voir sur le corps (des plaies soignées, un teint blanchi), la nature récurrente de la couleur (blanc ou rouge le plus souvent) et la matière qui diffuse les propriétés accidentelles de la couleur (liquide ou végétaux). De là transparaît une forme d'univer-

salité de la couleur, capable de tout guérir. Si le blanc ou le rouge sont unifiés et peu variés, on est toutefois frappé par la diversité des matériaux et formes qu'ils empruntent (bois, cuir, tissu, minerais...). Quoique la couleur ait de nombreux avatars, elle reste très limitée comme perception : certes visibles dans ces deux teintes, alors même que cette eau doit être bue ou appliquée sur la peau, rien dans la recette n'évoque ni son goût ni le contact de cette eau avec les plaies. Elle est « claire » « odoriférante », mais elle n'est « aucunement piquante ». Ceci est d'autant plus étonnant quand le remède est à base de vinaigre :

Pour faire un rouget pour le visage

Prends du santal rouge étampé bien menu et du fort vinaigre [...], le fais bouillir bellement [...] et auras un rouget très parfait. Si tu le veux faire odoriférant, mets un peu de musc. (Piémontais, 1557, p. 64)

La synesthésie de cette eau balsamique limite en conséquence la couleur à une perception olfactive et visuelle, apaisant la douleur du mal, sans que cette douleur ne soit sensible autrement que par ces deux sens. Le soin du corps est finalement limité à deux couleurs, le blanc, le rouge. On ne trouve que plus ponctuellement deux autres couleurs, le jaune ou le noir lors du soin de la bouche ou des cheveux (*ibid.*, p. 67 et 74), plus ambivalentes mais toujours portées par les deux sens, puisque le jaune est tantôt le signe d'une mauvaise haleine ou d'un éclat des cheveux et le noir embellit, parfume la chevelure ou enlaidit la peau du visage. Un contraste certain s'opère entre d'une part la perception des maux du corps et des couleurs, assez limitées quant à elles, et d'autre part le travail sur les matériaux destinés aux artisans d'une extrême variété de formes et de couleurs : teinture du bois, cuir, os, pierres, verre. Le corps, regardé comme un corps pragmatique, doit rester sain (blanc, doré, sans rougeurs sinon artificielles) alors que les matériaux donnent une plus large place à des effets variés, à des couleurs matérielles et immatérielles, empruntées à plusieurs univers, imaginaires (sang-dragon), exotiques (bois du brésil), minéraux (agate) ou picturaux (variétés d'azur).

- 6 La couleur signale en définitive dans les soins du corps une forme d'unité de la beauté, de la santé et de l'éclat du corps vivant, qui n'est d'ailleurs pas genré, tout en reposant sur un principe de variété. En effet les recettes de soin ou de création artisanale sont toutes

construites sur la même idée : transformer un même matériau initial en en changeant la couleur si bien que chaque couleur modifie la nature même de ce matériau à l'image de l'eau céleste passant du blanc cosmétique au rouge médicinal. La couleur quoique limitée à deux sens, sert à rendre sensible et possible la fonction des matières puisqu'elle dispose aussi de la capacité de se métamorphoser au gré des mélanges. Si l'on n'exprime pas, quand elle est présente dans un remède ou un onguent, son rôle de dissimulation — elle ne donne pas seulement bonne mine, elle guérit la mauvaise santé —, elle dispose dans les autres recettes d'une forme d'illusion. Ainsi lorsqu'il s'agit de manipuler une pâte de verre, elle fait passer au gré des mélanges, cette pâte du saphir (blanc), à l'émeraude (verte) ou au rubis (rouge) (*ibid.*, p. 104). La couleur sert à donner un nom à une matière quelconque qu'elle transforme en objet « précieux », ce dernier adjectif étant fréquemment employé pour la désigner qu'elle forge ou non des pierres.

- 7 Toutefois la couleur du remède comme de la pâte de verre ne désigne pas l'essence d'une chose, mais seulement son apparence : le visage est plus blanc, clair, moins pâle ; la pâte de verre n'est pas pour autant un rubis. C'est bien là tout le paradoxe de ces recettes : soucieuses de montrer une capacité à transformer des matières en biens utiles ou précieux, elles ne peuvent pour autant modifier la nature qu'elles ne font qu'imiter. Le remède est d'autant plus éphémère que si l'on énumère des médicaments colorés, le traité ne nous dit rien ni du devenir du patient, ni de son identité. Ce paradoxe est d'autant plus frappant lorsqu'on s'interroge sur la définition et le nom de la couleur. En effet, le nom de la couleur agit sur la couleur comme la couleur sur la matière : il change de référent au fur et à mesure de sa transformation linguistique, marquant une étape de la couleur, une vision possible de la couleur, sans pour autant rendre compte de toutes les perceptions possibles : le nom de la couleur ne désigne pas toujours la même teinte, rendant complexe la lecture et la compréhension des recettes puisqu'on ne sait plus si la substance désignée par exemple comme rouge doit bien apparaître effectivement rouge.

La dénomination de la couleur : un arbitraire du signe

- 8 Pour comprendre la difficulté de visualiser la teinte de la couleur alors que son signifiant ne désigne pas un signifié stable, on peut se reporter à la définition que donnent de la couleur les traités de couleur dédiés aux blasons ou aux fausses pierres. La plupart intitulés *De Coloribus* compilant et enrichissant le *De Anima* et les *Météorologiques* d'Aristote, semblent bien diffusés dès le Moyen Âge d'abord en latin puis en plusieurs langues européennes (Pastoureau, 2007, note 6). Dans l'édition proposée en français par Marc Vulson (1664), nous pouvons comprendre la complexité de la couleur : selon lui, il y a

plus de différentes couleurs que les paroles n'en peuvent exprimer, ce qui est fait que la nature des couleurs est d'une difficile connaissance [...]. Pythagore affirmait que la couleur est une quantité, une superficie qui éclaire un corps borné, pour ce que les choses ne paraissent à nos yeux que par le dessus et la superficie. Quelques autres disent que les couleurs sont les vêtements des substances desquelles la nature les a voulu parer pour les rendre plus agréables. (Vulson, 1664, p. 3-4)

Ce traité s'interroge sur la nature de la couleur pour laquelle il hésite entre une dimension visible, zone et surface de lumière et une dimension indicible faisant de la couleur, un élément consubstantiel des matières. Le « vêtement » montre bien que la couleur est perçue comme une forme apparente et plaisante qui embellit la matière comme elle embellissait plus haut le corps. Pour autant, on ne prête pas explicitement une dimension esthétique à cette couleur : elle reste dans une dimension visuelle (éclairer, paraître, parer). Un autre traité propose d'aller plus loin dans l'imaginaire en offrant à la couleur des pierres précieuses une dimension élémentaire originelle et non une simple surface :

Comme elles sont conçues par diverses exhalaisons, ainsi elles reçoivent leur couleur : en sorte que les pierres brunettes sont engendrées au ventre de la terre d'humeur terrestre [...] brûlante.

Les blanches et claires d'humeur pure, participante de l'air et de l'eau ; les vertes d'humeur abondante, les rouges de chaleur véhémente — la matière non humide. (La Taille, 1574, p. 18)

Il existe une différence majeure entre Vulson et La Taille quand ils désignent la couleur : pour Vulson, la couleur en surface est surtout ce que nous appellerions un colorant si bien qu'elle peut teindre la matière qu'elle recouvre, alors que pour Jean de La Taille, la couleur des pierres est naturellement intégrée dans les pierres, un vêtement et une propriété. Toutefois si cette intégration est originelle, elle repose comme dans les recettes vues plus haut sur un mélange entre le matériau à transformer (la pierre), un élément toutefois plus diversifié (le feu et l'eau, mais aussi l'air et la terre) et enfin une humeur. On joue volontairement sur la frontière fine entre l'objet coloré et la couleur, si bien que la couleur peut apparaître comme une couche superficielle ou comme une véritable substance. Ce faisant, la couleur fonctionne comme le microcosme du corps en variant selon l'équilibre des humeurs et des éléments, et en disposant d'une forme d'animation qui la rapproche du vivant (exhalaisons, engendrement). On note d'ailleurs que bon nombre de recettes joue d'associations entre des matières animées ou physiologiques (urine, végétaux, animaux, cuir) et inanimées (pierres, pigments).

- 9 Cette hésitation sur la nature de la couleur, apparemment unifiée, essentiellement polymorphe, transparaît justement dans les noms de la couleur : en effet, il existe une extrême variété de ces vocables. Elle peut soit correspondre à la terminologie mise en place — on ajoute aux deux couleurs usuelles depuis l'antiquité, le blanc et le noir, le rouge, le bleu, le jaune et le vert (Pastoureau, 2007) — soit on lui adjoint un matériau naturellement ou artificiellement coloré, souvent capable à son tour de devenir un colorant-cinabre, agathe, ivoire, bois du Brésil, etc. Le nom de la couleur recouvre alors le nom de la substance, mais pour autant la substance n'a pas nécessairement la couleur qu'on voudrait lui associer dans notre monde contemporain. La variété linguistique contribue en effet à une diversité des signifiants de la couleur et de ses signifiés si bien que comme pour la matière, il suffit que la couleur soit reliée à un objet ou une pierre pour qu'elle change elle aussi d'apparence.

- 10 La diversité, qui fait qu'une couleur renvoie en réalité à plusieurs teintes, a d'abord une cause technique : le verre jusqu'au début de la Renaissance n'est pas transparent et il paraît plutôt ambré ou verdâtre (Cannella, 2006, p. 142) puisqu'il reste souvent impur faute d'avoir été chauffé suffisamment. Le verre blanc ne l'est donc pas et l'observateur peut tantôt prétendre qu'il est transparent, tantôt admettre son impureté tandis que l'artisan du traité adopte les deux perspectives, l'objectif idéal de transparence, la réalité matérielle moins pure. Les noms se modifient à mesure que la couleur change selon l'observateur, sa connaissance des possibilités techniques et l'usage admis pour ce matériau qu'on qualifie de clair même s'il présente des défauts. En particulier, les traités destinés à l'art de la verrerie insistent sur la palette possible que peut prendre le verre selon le respect de certaines étapes ou les échecs si l'on va trop vite ou tarde trop dans la distillation ou la cuisson : ils donnent le nom de la couleur telle qu'elle se présente (du vert au jaune en passant par le gris) alors que les observateurs plus profanes évoquent simplement son aspect « clair » énoncé comme objectif idéal. S'opère dès lors un contraste entre la recette évoquant l'objet en verre avec plusieurs nuances possibles et *l'incipit*, annonçant davantage l'éclat et la clarté de sa blancheur. La nuance est manifeste dans plusieurs langues : le traité de l'art du verre publié par Haudicquer de Blancourt (1697) est une compilation et une reprise d'un ouvrage publié par Neri (1612) en latin, traduit et développé par Merret en français et en anglais, tous ajoutant des extraits de réceptaires médiévaux. Ces traités décrivent la variété de ses couleurs à la fois par son aspect naturel (bleu), sa ressemblance avec la nature (bleu comme le ciel) ou les techniques à l'œuvre (jaune, vert, etc.). Son nom lui-même suggère une transparence qui n'existe pas toujours dans les faits : on imagine un lien entre signifié et signifiant capable de justifier la nature de la couleur. Pour fonder ce lien, on remplace la couleur blanche et transparente par du bleu, puisque celui-ci fonctionne mieux dans cette perception imaginaire du ciel et de la glace, transformés en signifiés du verre comme du bleu :

Le verre est un métal transparent alors que les autres métaux sont opaques. Le nom « glace » (*glass*) que le français, allemand et anglais lui a donné est cause qu'il contient en lui une couleur tirant sur le bleu céleste : le verre fait en glace (*ice*) ressemble à celle que la

rigueur de l'hiver congèle sur les eaux. (Merret, 1662, version française p. 8, version anglaise p. 5)

- 11 La polyvalence des couleurs du verre est souvent d'autant plus utile qu'elle est un élément décisif de la fabrication des pierres précieuses ou des pâtes, dont la technique s'améliore depuis le début de la Renaissance : soit il suffit de polir une pierre déjà précieuse à l'état naturel (agate), soit on pourra aboutir au même aspect en travaillant une pierre plus brute ou une pâte de verre. Que la pierre soit une agathe ou de la pâte importe peu puisque son aspect sera le même pour le regard. La couleur met sur le même plan des objets artificiels et des minerais naturels, assurant à l'artisan-verrier un bénéfice certain laissant supposer que c'est davantage l'éclat qui compte que la sensation tactile de la véritable pierre. L'illusion de la couleur est par conséquent double : la « blancheur » d'un saphir ou d'un diamant sert à signifier son éclat ou sa transparence mais elle désigne tout autant un caillou poli capable d'imiter le diamant. Les recettes considèrent le résultat final non moins « précieux » et « clair » même artificiel que l'objet authentique.
- 12 Il est alors difficile de savoir comment l'auteur de la recette perçoit la couleur notamment dans son choix du signifié d'une couleur correspondant dans les faits à une autre teinte. Erreur de copiste ou illusion volontaire. Entre les noms de la couleur donnés par l'auteur et la couleur effectivement perçue par le lecteur reproduisant la recette, l'écart est parfois significatif incitant le lecteur contemporain à regarder la couleur comme une perception illusoire, un mensonge là où l'artisan souhaite exposer ses artifices. Jean d'Outremeuse en est une illustration : son *Trésorier* fait partie des ouvrages repris par Neri et les autres auteurs des *Arts du verre*. Il y propose une recette pour fabriquer des « pierres bleues comme le bleu hyacinthe » : après avoir mélangé du soufre et du mercure, fait apparaître une fumée bleue, il propose d'ajouter de l'azur de cuivre. Or le soufre et le mercure sont habituellement utilisés dans d'autres recettes pour fabriquer du vermillon et non du bleu. Une hypothèse avancée par Cannella (p. 166) serait que les termes arabes pour le vermillon sont « *açifur* » et « *azenar* ». Hypothèse que l'on peut suivre puisqu'Avicenne utilise ces termes pour ses recettes alchimiques : en empruntant sa recette à des sources multiples, le copiste aurait mal compris la nuance

remplaçant le rouge par le bleu. Mais l'on peut aussi croire que cet artisan observe les mots tout autant que les choses si bien que pour lui l'azur peut donner du bleu autant que du rouge, justement à cause d'un vocable oriental qui le confirme, l'*azenzar* désignant en arabe un rayon de soleil : est-il bleu comme le ciel ou rouge comme le couchant ? L'étymologie elle-même autorise l'hésitation. Cette autre hypothèse, selon laquelle l'auteur confond sciemment l'azur et le rouge, est d'ailleurs possible puisque dans une recette ultérieure, il montre qu'il sait parfaitement que le mélange de soufre et de mercure donne du vermillon et non du bleu. Il prend justement soin de décomposer la couleur qu'il fait passer du bleu au rouge : « D'abord, il en sortira une fumée d'une couleur bleuâtre, et après jaune et la troisième sera rouge, et quand vous verrez cette dernière, ôtez l'ampoule et vous aurez un très bon vermillon. » (La Taille, XIII^e, chap. LXVII) L'erreur visuelle fait de la perception de la couleur soit la trace ou la preuve d'une métamorphose passée (le vermillon est né de la fumée bleue ou de l'azur originel), soit elle donne à une même couleur deux apparences possibles pour le lecteur (l'azur de cuivre est tantôt bleu, tantôt vermillon).

- 13 La pratique technique et chimique rend la perception de la couleur variable en fonction du nom la désignant et du moment où on la saisit, à l'image de cette fumée d'azur changeant progressivement de couleur pour devenir rouge. Le nom même de ce bleu n'est d'ailleurs pas davantage fixé si bien que les signifiants sont aussi multiples que les signifiés : pour La Taille, ce bleu hyacinthe désigne le bleu-vermillon emprunté à l'azur, tandis que, pour Neri, il s'agit d'un bleu d'Allemagne (du cobalt). Au contraire des herbiers ou des observations naturalistes, la dénomination des couleurs semble peu unifiée, ni dans sa matière, ni dans sa surface, si bien que la langue déforme et modifie au gré des écrits l'aspect de la couleur.
- 14 Cette déformation est bien sûr amplifiée par la multiplicité des relais qui transmettent les recettes initialement manuscrites, en particulier pour le verre : certains copistes se trompent en pensant reproduire des techniques de coloration du verre alors que parfois il s'agit du « vair », cette fourrure blanche et grise que Cendrillon portera, ou du « vert de gris » : Pastoureau l'évoque plusieurs fois (2007, 2016). D'infimes variations de la graphie peuvent dès lors conduire à la modification de la recette d'un traité à l'autre en particulier quand le

mineral n'est pas disponible. Là encore l'artisan, à défaut de pouvoir modifier la couleur à percevoir, modifie le matériau sans le dire si bien que si l'on suit sa recette, on aboutit parfois à une tout autre couleur. Ainsi, si le signifiant « cinabre » désigne tantôt un composé de sulfure de mercure, tantôt du « sang-dragon », une gomme destinée à colorer en rouge, le terme « sinope » est parfois confondu avec lui. Faute de dragon ou de cinabre, on peut aussi voir le sang d'un animal devenir sang-dragon, même s'il s'agit d'un éléphant. Plus étonnant est la découverte faite dans l'usage du sinope dans les blasons : Cannella (2006, p. 213) signale que le sinope devenant rare est remplacé par une terre verte pour fabriquer la même teinte. Or en héraldique, le sinope désigne à la Renaissance un élément vert du blason et non un fragment rouge. Le signifiant de la couleur change donc (rouge puis vert), tandis que le signifié ne correspond plus à ce qu'elle désigne, le mineral se transformant en végétal, sang animal mythologique ou bien réel. Pastoureau suggère que le sinope en héraldique a désigné le vert pour éviter qu'on ne le confonde avec le « vair » de la fourrure (Pastoureau, 2013, p. 723), mais la précision de la recette héraldique est contredite par la pratique chimique destinée à fabriquer non du vert mais bien du rouge. La couleur fait que tantôt le mot ne désigne pas la chose (le vert est un rouge, le bleu est un vermillon), tantôt il crée entre le mot et la chose un lien originel (l'azur).

- 15 Les recettes conçoivent des objets de couleur mais pour les percevoir, le lecteur a plus intérêt à dépasser la nature des signifiants et s'en tenir à la nature des matériaux pour comprendre que derrière le bleu ou le vert, se cache en réalité du vermillon. Certaines recettes poussent à l'extrême ce jeu du signifié et du signifiant si bien que le signifié lui-même semble aussi divers que sa couleur. Pour exemple, Blancourt évoque le cas du « Zaphere » en compilant plusieurs sources moins médiévales que modernes :

Le Zaphere est pris par quelqu'un pour une terre préparée pour teindre le verre en bleu, par d'autres pour une pierre, et par lui (Merret) pour un secret caché. Coesalpin après Cardan dit qu'il y a une autre pierre qui teint le verre de couleur bleue, et que si on y ajoute un peu plus qu'il n'en faut, il le rend noir. Ils l'appellent Zaphere, sa cendre tire sur la couleur de pourpre. Ferrandus Impe-

ratus dit que cette pierre a beaucoup de rapport avec la mine de plomb et de magnésie [...]. (Blancourt, 1697, chap. XVII, p. 98-99)

La couleur du safre, une variété de cobalt, hésite ici entre le bleu, le rouge, le noir selon qu'on considère le produit brut ou transformé, de la terre à ses cendres. Sa composition même varie entre de la terre, du verre ou même du plomb. La multiplicité des perceptions de la couleur et sa matière fragmentée font mieux comprendre pourquoi le verre semble aussi primordial pour saisir et fabriquer la couleur : il est justement une matière échappant à la modification des sensations. À ce sujet, Blancourt rappelle justement que :

Dans la chimie, il est impossible de se passer des vaisseaux de verre, [...] ils sont nécessaires pour plusieurs raisons, dont l'une est que l'on voit ce que font les matières qu'ils contiennent quand ils sont sur le feu ; et l'autre que ces matières ne peuvent s'imprimer dedans ni transpirer au dehors, ni en tirer aucune odeur ni mauvais goût qui puisse nuire à la santé. (*Ibid.*, p. 6-7)

Les instruments en verre, sans goût, sans odeur et sans trace, sont décisifs grâce à leur transparence puisqu'ils rendent visibles les évolutions de la couleur et n'altèrent pas l'efficacité des remèdes qu'ils concoctent. À l'extrême diversité de la couleur s'opposent la permanence et l'unité du verre. Le verre assure la pureté des sensations, des odeurs et des couleurs sans pour autant nous révéler ni la forme de la couleur qu'il n'imprime pas, ni son apparence que « l'on voit » sans qu'on ne nous la décrive nettement.

La couleur, un procédé taxinomique ?

- 16 La couleur ne fonctionne toutefois pas tout à fait comme une forme ou un type d'objet d'autant que comme procédé taxinomique, elle révèle des distinctions inattendues. Dans les receptaires sur le modèle de celui de Jean de la Taille ou de Blancourt, on ne rassemble pas les couleurs de la même manière (Cannella, 2006, p. 180) : si les nouvelles couleurs désormais plébiscitées à la Renaissance (Pastoureau, 2007), le bleu, le jaune, le vert sont présentées chacune dans un chapitre différent, le *Trésorier* classe le rouge différemment : trois

chapitres différents sont rédigés sur les pierres rouges contrefaites selon leur intensité, le premier sur le rouge vif, le troisième sur le rouge pâle, et le second sur le hyacinthe (qui de bleu là encore devient rouge) et le rubis. Alors qu'ailleurs il associe les techniques mêmes différentes sur une même couleur, pour le rouge, il distingue la coloration des pierres de celle de l'émail.

- 17 On observe par ailleurs dans la table des matières du Piémontais, de Blancourt ou de Merret, que la répartition des chapitres fait de la couleur un élément de classification variable : tantôt on passe d'une recette à l'autre car elles utilisent le même colorant (le rouge pour les joues) mais on peut aussi voir succéder des couleurs contraires pour le même support (les cheveux blonds, puis noirs) ou enfin des recettes se succèdent sans lien apparent si ce n'est qu'elles comportent dans leurs ingrédients, un élément commun, tel du cinabre.
- 18 La ligne de partage que l'on a soulignée entre les recettes de médicaments du Piémontais et ces mélanges pour teindre les cuirs, bois ou autres pierres, expose-t-elle aussi une classification particulière : la limite des uns à quatre couleurs (blanc, rouge, jaune, noir) contraste avec la diversité des teintes des matériaux travaillés, comme si la nature se voyait contrainte là où l'humain pouvait multiplier les artifices. Comme principe de classification, elle montre un déséquilibre et une hiérarchie des couleurs conférant au rouge dans l'organisation des chapitres, comme aux soins du corps une place déterminante, si bien que la transformation de l'azur en vermillon pourrait ici être réinterprétée : le rouge apparaissant finalement comme la couleur ultime, qu'importe la couleur initiale.
- 19 La perception de la couleur au travers de ces taxinomies passe bien par un contraste systématique entre des teintes, des supports ou des pratiques toutefois unifiés par l'idée que la couleur, quelle qu'elle soit, leur donne un éclat, de la clarté, qu'ils soient polis, teints ou recouverts de couleurs. Si la couleur résiste à la fois à une classification visuelle (le bleu est vermillon), matérielle (elle signale une différence entre couleurs similaires ou non), technique (elle se comporte différemment ou non selon les matériaux) ou linguistique (un mot, des choses, une chose, des mots), la couleur joue avec les sens : blanche ou rouge, elle reste unifiante capable de relier la diversité des

matières, paraît surtout visuelle, olfactive mais non tactile ; inscrite dans des noms plus variés, azur ou vermillon, la relation de ses signifiés et de son signifiant est éphémère voire contradictoire si bien que désignant plusieurs signifiés possibles, elle est elle-même capable de passer pour une autre couleur que celle que l'on nous décrit. La distinction qu'elle apporte aux recettes n'est pas une direction claire puisqu'elle sépare les recettes de teintes différentes ou similaires, offrant des degrés de granularité divers dans son paysage chromatique. Si elle réfléchit la lumière, elle reste ainsi empreinte d'une forme d'obscurité : les recettes livrent bien les étapes et les matériaux de la fabrication de la couleur, mais le lecteur ne peut connaître et percevoir la couleur qu'une fois qu'il aura réalisé la recette puisque celle-ci par son nom, sa forme ou l'échec d'une opération peut se transformer en une tout autre teinte. La couleur métamorphose la matière, son apparence et le langage.

BIBLIOGRAPHY

Corpus primaire

DE LA TAILLE DE BONDAROV Jean, 1574, *La Géomancie abrégée [...] ensemble le blason des pierres précieuses, contenant leurs vertus et propriétés*, Paris, Lucas Breyer.

HAUDIQUET DE BLANCOURT Jean, 1697, *L'Art de la verrerie [...] la méthode de peindre sur le verre et en émail, de tirer les couleurs des métaux, minéraux, herbes, fleurs*, Nouvelle édition augmentée d'un traité de pierres précieuses, Paris, Claude Jombert.

MERRET Christopher, 1662, *The Art of glass wherein are shown the wayes to make and colour glass, pastes, enamels, lakes, and other curiosities*, Londres, Gresham College.

NERI Antonio, MERRET Christopher, KUNCKEL Johannes, ORSCHALL Johann Christian, BRUMMET Chirstoph & HENCKEL Jean-Frédéric, 1752, *Art de la verrerie [...]*, trad. de l'allemand par M. D., Paris, Durand & Pissot.

LE PIÉMONTAIS Alexis, 1557, *Les secrets du seigneur Alexis le Piémontais auxquels on a adjoint d'autres secrets de nouveaux ajoutés par icelui, qu'aucuns ont appelé le second volume et les recettes de divers auteurs toutes bien expérimentées et approuvées*, Anvers, Christophe Plantin.

RUSCELLI Girolamo, 1555, *Secreti del reverando donno Alessio piemontese*, Venise.

VULSON DE LA COLOMBIÈRE Marc, 1664, *Traité curieux et récréatif des couleurs*,

& de leurs blasons & symboles mystérieux [...], La Haye, Adrian Vlac.

Corpus secondaire

ADAM Véronique, 2023, « Composition et représentations de la couleur noire dans les textes littéraires partiellement alchimiques (1515-1618) », *Le Verger*, n° 26 (*Une débauche de noir : la couleur noire à la Renaissance*). Disponible sur <https://cornucopia16.com/blog/2023/11/05/bouquet-xxvi-une-debauche-de-noir-la-couleur-noire-a-la-rennaissance/>.

ANGELINI Emma (dir.), 2002, *Pigments et colorants de l'antiquité et du Moyen Âge*, Paris, CNRS Éditions.

BAKER Tawrin, DUPRÉ Sven, KUSUKAWA Sachiko & LEONHARD Karin, 2015, « Early modern color worlds », *Early Science and Medicine*, vol. 20, n° 4-6.

BALL Philip, 2010, *Histoire vivante des couleurs*, Paris, Hazan.

BERRETA Mario, 2009, *The Alchemy of Glass: Counterfeit, Imitation, and Transmutation in Ancient Glassmaking*, Sagamore Beach, Massachusetts, Science History Publications.

BYCROFT Michaël & DUPRÉ Sven, 2018, *Gems in the Early Modern World. Materials, Knowledge and Global Trade, 1450-1800*, Londres, Palgrave Macmillan.

CANNELLA Anne-Françoise, 2006, *Gemmes, verre coloré, fausses pierres précieuses au Moyen Âge : Le quatrième livre du « Trésorier de philosophie naturelle des pierres précieuses » de Jean d'Outremeuse*, Genève, Droz.

CHERRY John, 2001, « Healing through faith: the constitution of medieval atti-

tudes to jewellery into Renaissance », *Renaissance Studies*, vol. 15, n° 2, juin, p. 154-171.

DIDEROT Denis, 1749, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Londres.

DUBOIS Danièle, 1999, « Pratiques de la couleur et dénominations », *Faits de langues*, n° 14, p. 11-25.

GAGE John, 1978, « Colour in History: Relative and Absolute », *Art History*, vol. 1, p. 104-130.

GAGE John, 2008, *Couleur et culture. Usages et signification de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction* [1993], Paris, Thames & Hudson.

GAGE John, 2009, *La Couleur dans l'art* [2006], Paris, Thames & Hudson.

LEONHARD Karin, 2015, « Painted Gems. The Color Worlds of Portrait Miniature Painting in Sixteenth- and Seventeenth-Century Britain », *Early Science and Medicine*, vol. 20, n° 4-6, p. 428-457.

LOTUT Zoriana, 2022, « Reading medieval colour: The case of blue in The Canterbury Tales », *Journal of the International Colour Association*, vol. 29, p. 28-34.

MERLIN Jean-Claude, 2002, « Interaction rayonnement-matière et couleur. Application aux pigments polyéniques naturels », dans E. Angelini, *Pigments et colorants de l'antiquité et du Moyen Âge*, Paris, CNRS Éditions.

OLTROGGE Doris, 2015, « Writing on Pigments in Natural History and Art Technology in Sixteenth-Century Germany and Switzerland », *Early Science and Medicine*, vol. 20, n° 4-6, p. 335-357.

PASTOUREAU Michel, 2007, « Une couleur en mutation : le vert à la fin du Moyen Âge », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 151, n° 2, p. 705-731.

PASTOUREAU Michel, 2008, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil.

PASTOUREAU Michel, 2013, *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil.

PASTOUREAU Michel, 2014, *Bleu. Histoire d'une couleur* [2000], Paris, Seuil, coll. « Points ».

PASTOUREAU Michel, 2016, *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil.

PUGLIANO Valentina, 2015, « Ulisse Aldrovandi's Color Sensibility: Natural History, Language and the Lay Color

Practices of Renaissance "Virtuosi" », *Early Science and Medicine*, vol. 20, n° 4-6, p. 358-396.

SAMMERN Romana, 2015, « Red, White and Black: Colors of Beauty, Tints of Health and Cosmetic Materials in Early Modern English Art Writing », *Early Science and Medicine*, vol. 20, n° 4-6, p. 397-427.

SMITH Pamela, « Vermilion, Mercury, Blood, and Lizards: Matter and Meaning in Metalworking », dans U. Klein et E. C. Spary (éds), 2010, *Materials and Expertise in Early Modern Europe: Between Market and Laboratory*, Chicago, University of Chicago Press, p. 29-49.

NOTES

1 Pour cet article, ce corpus a été limité à quatre ouvrages exemplaires. La bibliographie complète de ces ouvrages a fait l'objet d'un inventaire notamment par Anne-Françoise Cannella (2006) et dans la base de données disponible ici, plutôt liée au domaine allemand et anglais : <https://www.th-koeln.de/kulturwissenschaften/kunsttechnologische-rezeptsammlung_25065.php>.

2 Les pierres ou les fausses gemmes ont des usages divers si bien qu'avant de donner des recettes de pierres précieuses, on propose d'abord souvent des usages thérapeutiques ou cosmétiques des mixtures colorées.

ABSTRACTS

Français

L'étude de la perception de la couleur (représentations, synesthésie, dénominations, usages et classification) dans des traités de recettes rédigés entre 1520 et 1689, portant sur la fabrication et les étapes de la couleur dans des objets divers (remèdes, fards et majoritairement pierres précieuses) montre que la couleur n'est pas qu'une surface apparente mais aussi une

substance sensible en particulier, le blanc et le rouge. Principe d'unité de matières diverses, lorsqu'elle est associée à des signifiés variables et des signifiants, elle devient parfois contradictoire, si bien que la couleur offre aussi un jeu sur la dénomination qui fait d'elle un signe dont le sens est parfois clair, parfois obscur, et en tout cas mobile (azur, vermillon). Le lecteur contemporain ne perçoit donc pas la couleur comme l'artisan de la Renaissance. Enfin comme principe de classification, elle montre un déséquilibre et une hiérarchie des couleurs qui, tout en offrant une structure aux recettes, confère au rouge et à ses nuances une place de choix.

English

This paper aims to study the perception of color (representations, synesthesia, denominations, uses and classification) in specific writings such as recipe treatises written from 1520 to 1689. These treatises deal with the manufacture and stages of color in various objects (remedies, blushes and mainly gems). They reveals that color is not only an apparent surface but also a sensitive substance, in particular white and red colors. Although color is a principle of unity for diverse materials, it sometimes becomes contradictory when it is associated with variable signified and signifiers, so that color also offers a play on naming: meaning is sometimes clear, sometimes obscure, and in any case mobile (azure, vermilion). The contemporary reader does not perceive color in the same way as the Renaissance craftsman. Finally, as a principle of classification, it shows an imbalance and hierarchy of colors which, while providing structure to recipes: it gives mainly a place of choice to red and its shades.

INDEX

Mots-clés

recettes, couleur, perception, pierres précieuses, verres, bleu, vert, blanc, renaissance, orfèvrerie, gemmes

Keywords

recipes, color, perception, gemstones, glass, blue, green, white, early modern science, goldsmith, gems

AUTHOR

Véronique Adam

Univ. Grenoble Alpes, CNRS, Litt&Arts, 38000 Grenoble, France
veronique.adam@univ-grenoble-alpes.fr