

Romain Thomas

## Couleur, lumière, matière : une contribution à l'étude de la couleur dans l'œuvre de Grünewald

Colour, light, matter: a contribution to the study  
of colour in Grünewald's œuvre

**Résumé.** *Le Retable d'Issenheim donne, depuis sa création, une véritable émotion chromatique à ses spectateurs. Les développements, dans les dernières décennies, des recherches à la fois sur l'histoire des couleurs et sur les techniques picturales permettent aujourd'hui d'aller au-delà de cette émotion, à la recherche des « systèmes chromatiques » de l'auteur. L'étude met en relation, dans un premier temps, la technique picturale du peintre, notamment ses effets de clair-obscur, avec la « théologie de la lumière » de son contemporain, l'humaniste Charles de Bovelles, qui établit une hiérarchie entre Dieu, les anges, les hommes et les bêtes, en fonction de leur rapport à la lumière. Dans un deuxième temps, l'étude, centrée sur la couleur, montre que Grünewald semble tributaire d'une conception de la couleur typique de son époque, qui ordonne les teintes selon une échelle de clarté (par opposition au spectre de la lumière, qui fait autorité depuis Newton, mais qui exclut le blanc et le noir).*

**Mots-clés.** *Grünewald, couleur, peinture, histoire de la lumière, histoire des couleurs.*

**Abstract.** *Since its creation, the Isenheim Altarpiece has drawn a veritable chromatic emotion from its spectators. Developments made over the last few decades in research into both the history of colour and painting techniques enable us to go beyond this emotion today and to seek out the artist's "chromatic systems" in this work. The first part of this study links the artist's painting technique, his chiaroscuro effects in particular, to the "theology of light" expounded by Charles de Bovelles, a contemporary humanist, who established a hierarchy between God, angels, mankind and animals, according to their relationship with light. The second part of the study, to which colour is central, shows how Grünewald seems to have relied on a concept of colour typical of his era that arranged hues in a light scale (unlike the light spectrum that has held sway since Newton, but which excludes black and white).*

**Keywords.** *Grünewald, colour, painting, history of light, history of colour.*

La couleur chez Grünewald : voilà un thème qui semble avoir été maintes fois évoqué. Nombreux en effet sont les historiens de l'art à avoir loué le peintre pour l'extraordinaire richesse de ses teintes, plus particulièrement dans le *Retable d'Issenheim*. Ils n'ont pas été les seuls, déjà Grünewald avait servi de référence pour le mouvement expressionniste au début du XX<sup>e</sup> siècle. Le mystère entourant l'identité du peintre a contribué à multiplier les spéculations sur l'interprétation de son œuvre, les moindres éléments de sa biographie étant exploités : on sait notamment que le peintre est mentionné comme ingénieur hydraulicien pratiquant aussi la métallurgie à la fin de sa vie, dans les années 1520<sup>1</sup>. Cela a incité le grand spécialiste de l'histoire culturelle des couleurs, John Gage, à voir dans le halo de la *Résurrection* (première ouverture du *Retable d'Issenheim*) une image de la flamme du four du métallurgiste, la frange bleue s'expliquant comme une représentation de l'effet de contraste simultané. Quant à la couleur rouge du linceul du Christ, le même historien l'a rapprochée de la dernière étape de la recherche de la pierre philosophale menée par l'alchimiste qu'était Grünewald<sup>2</sup>.

Il semble pourtant plus prudent de chercher à expliquer l'utilisation de la couleur par le peintre allemand par le biais de l'étude complète du *Retable d'Issenheim*, voire de l'ensemble de son œuvre, pour tenter de comprendre son « système ». Or, aucune étude historique n'a encore été faite pour tenter de cerner la manière dont Grünewald concevait et utilisait la couleur. S'il faut naturellement citer les travaux de Lorenz Dittmann, ceux-ci se placent dans une perspective d'abord formelle et essentiellement anhistorique : l'auteur lui-même déplore l'absence d'étude historique générale de la couleur dans la peinture au moment où il écrit, dans les années 1950<sup>3</sup>. La situation a considérablement évolué depuis. Les trente dernières années ont vu l'apparition de l'histoire sociale et anthropologique de la couleur avec Michel Pastoureau<sup>4</sup>, de son histoire culturelle avec John Gage ou encore d'une approche fondée sur la sémiotique avec les travaux de Georges Roque<sup>5</sup>. En outre, la connaissance technique de la peinture des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles s'est étendue grâce au développement et à l'utilisation de plus en plus fréquente d'analyses physiques et chimiques sur les œuvres, qui peuvent et

Figure 1. Panneau de Saint Sébastien (retable fermé), Retable d'Issenheim, Grünewald, 1513-1516, détail.  
© C2RMF, photo E. Lambert.



doivent être prises en considération par les historiens, afin d'aller au-delà de la simple exploration de la genèse de l'œuvre à partir des analyses par réflectographie infrarouge. Les analyses des couches de pigments, la photographie par rayons X, qui révèlent notamment la présence des surfaces de blanc de plomb, semblent particulièrement appropriées pour étudier la couleur<sup>6</sup>.

Ces nouveaux acquis à l'appui, il paraît donc justifié de vouloir reprendre une étude mieux documentée – à partir de la campagne de recherches menées récemment par le LRMF<sup>7</sup> – mais surtout historicisée et recontextualisée de l'œuvre de Grünewald, dont la présente contribution ne se veut qu'une première approche, partielle de surcroît. Je me propose ici de mettre en rapport la conception que l'on se faisait de la lumière à l'époque de la Renaissance avec l'utilisation par Grünewald de la couleur dans le *Retable d'Issenheim*, pour tenter de cerner le « système » ou plutôt « les systèmes » de la couleur chez ce peintre.

Il semble pour cela intéressant de mettre en parallèle l'utilisation du clair-obscur et des effets lumineux en général, chez Grünewald, avec la hiérarchisation des êtres, fondée sur la lumière, proposée par l'humaniste Charles de Bovelles, dans les années où le peintre réalise le *Retable d'Issenheim*.

Il s'agira ensuite de déceler le ou les « systèmes chromatiques » de Grünewald, en se replaçant dans le contexte culturel et scientifique du XVI<sup>e</sup> siècle sur la lumière et la couleur : on cherchera alors à montrer qu'il était tributaire d'une vision des couleurs selon une échelle de clarté, mais aussi qu'il employait dans sa technique chromatique un certain nombre de jeux d'oppositions pour appuyer le contenu iconographique.

### Une ontologie de la lumière : Grünewald et Bovelles

La méticulosité du peintre dans le rendu du clair-obscur et des effets lumineux en général est manifeste. Dans le *Retable d'Issenheim*, l'éclairage vient de la droite, comme il est naturel pour cette œuvre placée au fond du chœur de l'église du couvent des Antonins à Issenheim, dont les vitraux laissent pénétrer la lumière par le sud. Ainsi du système d'ombres et de lumières dans la quasi-totalité des panneaux, pour les personnages du premier plan. Toutefois, plusieurs exceptions à la règle donnent des clés d'interprétation à l'œuvre. En effet, l'aile gauche du retable fermé, représentant saint Sébastien, présente un éclairage venant de la gauche : l'artiste a, justement, inclus une fenêtre derrière le martyr et a voulu respecter la cohérence interne de l'éclairage du panneau. Une telle cohérence manque dans la *Tentation de saint Antoine*, panneau de droite de la deuxième ouverture : si le clair-obscur est bien respecté pour le saint au premier plan, les monstres, eux, présentent des jeux d'ombre et de lumière non seulement très affaiblis par rapport à ceux du saint, mais en outre incohérents, certaines parties étant éclairées par la gauche.

Autre singularité du peintre, la figure de l'ange, généralement représenté comme un être diaphane, sans couleurs : si les bergers de la *Vierge et l'enfant*, écoutant les anges, adoptent des tons bleutés qui semblent correspondre à la perspective atmosphérique, on ne peut expliquer ainsi l'apparence des anges au-dessus de saint Sébastien, puisqu'ils sont mis sur le même plan qu'un objet coloré – un anneau doré (figure 1).

Or, il semble particulièrement approprié d'expliquer ces particularités en les mettant en parallèle avec l'ontologie que développe Charles de Bovelles dans son *Livre du sage* (première décennie du XVI<sup>e</sup> siècle)<sup>8</sup>. Cet humaniste, disciple de Lefèvre d'Étaples, a voyagé quelques années auparavant aux Pays-Bas et a été sensible à la mystique rhénane, née aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles<sup>9</sup> et qui s'est largement diffusée depuis. Certains théologiens de ce courant ont élaboré une véritable « théologie de la lumière » : c'est le cas notamment d'Ulrich de Strasbourg au XIII<sup>e</sup> siècle, qui explique que le parcours intellectuel de l'homme, pour aboutir à sa divinisation, suppose « une longue suite d'illuminations qui s'emparent graduellement des créatures en les gagnant progressivement à Dieu »<sup>10</sup>. De la même manière, Bovelles fait un parallèle

entre les facultés contemplatives de l'homme sous l'Intelligence-Lumière qu'est Dieu, et le monde physique :

« Nous partageons donc en quatre l'espace qui va du soleil et du ciel au centre de la terre : région de la lumière, de la clarté, de la pénombre et des ténèbres. Nous décidons qu'en ces quatre régions est contenue toute vision, connaissance et science de Dieu et qu'elles sont les demeures et séjours naturels de toute réalité.

Dieu est donc dans la région de la lumière, l'ange dans celle de la clarté, l'homme dans celle de la pénombre et la bête brute dans celle des ténèbres.

[...] Dieu est la source de toute lumière, il en est l'immense soleil. L'ange est comparable à un petit nuage blanc, lumineux et diaphane. »<sup>11</sup>

### Dieu-Lumière

Le parallèle entre Dieu et la lumière revient souvent chez les peintres de la fin du Moyen Âge. Plus exactement, on voit couramment des représentations de Dieu en gloire : Dieu le Père ou le Christ apparaissent nimbés, sur un fond clair, étincelant, une lumière enveloppant leur corps. C'est la manière symbolique traditionnelle de faire apparaître la divinité à cette époque<sup>12</sup>. Les artistes de la Renaissance du Nord intègrent cette iconographie pour représenter le Père en « Ancien des Jours » à travers une ceinture de nuages. Ainsi, entre autres, Gérard David, en 1510, dans le *Triptyque de saint Michel* (Vienne, Kunsthistorisches Museum), peint-il Dieu sur un fond lumineux, sorte de gloire intégrée dans la perspective<sup>13</sup>. Cependant, rares sont les peintres qui, à l'instar de Grünewald, représentent non pas Dieu le Père entouré de lumière, mais comme la lumière : Grünewald le fait au moins à trois reprises, dont deux dans le seul *Retable d'Issenheim* (voir la réalisation la plus magistrale, figure 2, *Nativité*, détail). Cependant, comme il est visible dans sa *Madone de Stuppach* (qui daterait d'environ deux ans après la fin de la réalisation du *Retable d'Issenheim*, soit 1517), Dieu pour Grünewald serait assimilable à la lumière mais pas au soleil : ce tableau comporte à la fois la représentation de Dieu le Père en lumière et du soleil derrière la tête de la Vierge. Cela peut notamment expliquer la prise en compte, dans le panneau de la *Tentation* du *Retable d'Issenheim*, d'une source lumineuse autre que le Dieu-Lumière pour éclairer le manteau de saint Antoine et qui correspondrait à l'éclairage « réel », donc au soleil extérieur.

Cette ontologie est aussi valable pour le Christ, qui apparaît comme la lumière dans le panneau de la *Résurrection* (figure 3). Si les représentations de l'Enfant Jésus comme « lumière » sont fréquentes dans la peinture de l'époque<sup>14</sup>, elles ressemblent, comme celles du Christ adulte, plus à une « gloire » qu'à une tentative de visualiser directement l'expérience lumineuse. On peut en voir dans les représentations de la *Transfiguration*, de la *Résurrection* ou de l'Ascension<sup>15</sup> – trois iconographies auxquelles on a comparé le Christ ressuscitant de Grünewald. Encore une fois cepen-

dant, le peintre semble avoir voulu représenter celui-ci comme une flamme. John Gage fait d'ailleurs un parallélisme net entre son apparence et un objet incandescent, en voyant dans la frange bleu-vert du halo la représentation par l'artiste de l'effet de contraste simultané (le bleu étant la couleur complémentaire de l'orangé).

Sur le plan de la technique picturale, il est intéressant de noter que cette apparence de lumière est rendue par l'artiste de diverses manières. D'abord, le halo est un dégradé répondant à une échelle linéaire de couleur, allant du blanc au bleu en passant par le jaune et le rouge. De plus, Grünewald utilise un clair-obscur pour modeler les volumes, clair-obscur qui reprend la même échelle linéaire de couleur. Ainsi, les parties les plus claires du visage du Christ ressuscitant sont-elles obtenues par des rehauts de blanc de plomb bien visibles à la radiographie. La réflectographie infrarouge, elle, révèle la présence d'un dessin sous-jacent, visible

Figure 2. Panneau de la Nativité (première ouverture du retable), Retable d'Issenheim, Grünewald, 1513-1516.  
© C2RMF, photo E. Lambert.

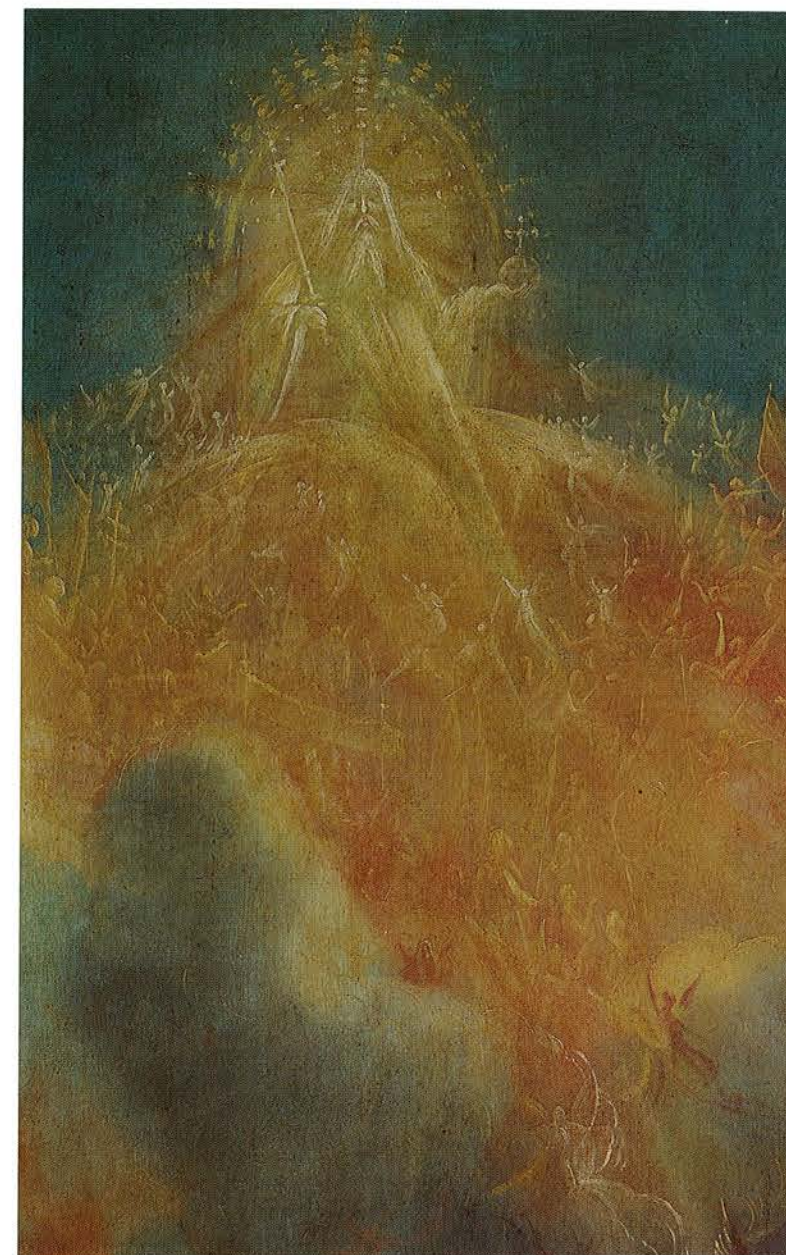


Figure 3. *Panneau de la Résurrection (première ouverture du retable)*, Retable d'Issenheim, Grünewald, 1513-1516. © C2RMF, photo E. Lambert.



au niveau des mains (présence d'un repentir à droite) ; mais ce dessin sous-jacent est très léger au niveau du visage, le peintre n'ayant sans doute pas voulu prendre le risque qu'un tel dessin se voie à travers les couches picturales (figure 4, *Résurrection*, détail). Il n'y a pas non plus de trait de contour, si fréquent dans le rendu de certains personnages, notamment autour des doigts. Le peintre a donc, pour arriver à représenter l'immatériel, réduit au minimum ce qui pouvait matériellement et iconographiquement y ramener, autant

dans la genèse de son panneau (pour Grünewald lui-même) que dans son état final (pour le spectateur).

Ces remarques s'appliquent dans une certaine mesure pour la représentation des anges.

### L'ange diaphane

Tous les anges du *Requete* ne sont pas représentés comme incorporels. L'ange Gabriel, conformément au texte biblique, prend l'apparence humaine pour annoncer la volonté divine à Marie. Cependant, excepté dans les panneaux du *Concert* et de l'*Annonciation*, les anges apparaissent diaphanes, transparents et sont dans la proximité des nuages : derrière saint Sébastien, mais aussi dans les deuxième et dernier plans de la *Nativité* et de la *Tentation*, ils apparaissent dans des teintes blanches ou bleutées, exactement comme s'ils étaient de verre – rappelons que les peintres du Nord sont particulièrement habiles à reproduire ce matériau – ou de couleur orangée ou rouge, comme des nuages à l'aurore. On le verra, une telle manière de représenter ces êtres peut s'expliquer conjointement à l'aspect multicolore des anges du *Concert*. Insistons à présent d'abord sur la technique du peintre pour les anges du *Concert*, sans trait de contour, pour rendre l'aspect diaphane plus marqué (figure 5, *Concert*, détail).

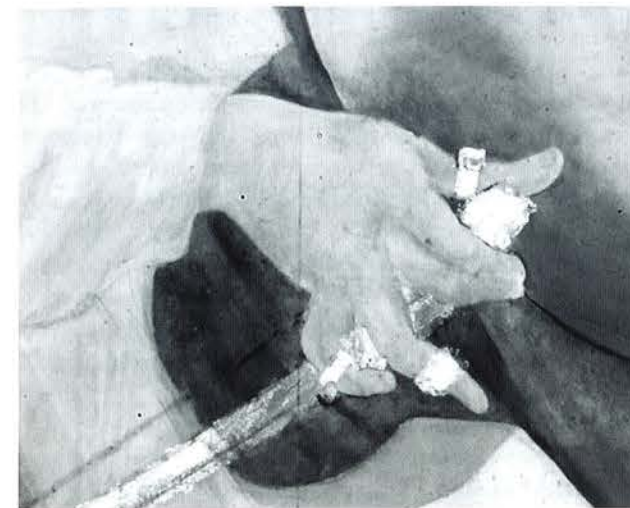
### L'homme : ombre et lumière

Si Charles de Bovelles place l'homme dans un monde soumis aux ombres, l'humain est incontestablement, chez Grünewald, l'objet de la plus grande attention dans l'expression du clair-obscur. Il existe à la Renaissance plusieurs techniques de clair-obscur, décrites par Cennini, Alberti ou

Figure 4. *Panneau de la Résurrection (première ouverture du retable)*, Retable d'Issenheim, Grünewald, 1513-1516, détail, réflectographie infrarouge. © C2RMF, photo E. Lambert.



Figure 5. *Panneau du Concert des anges (première ouverture du retable)*, Retable d'Issenheim, Grünewald, 1513-1516, détail, réflectographie infrarouge. © C2RMF, photo E. Lambert.



Léonard de Vinci, consistant à mélanger les pigments pour obtenir un dégradé de couleur, par exemple saturé-lumineux ou foncé-lumineux (mais coloré). Cependant, les artistes du Nord emploient plus volontiers le système des glacis, que permet la peinture à l'huile et qui consiste à faire varier l'épaisseur de la couche translucide, de la même couleur ou non, pour obtenir une couleur très claire par transparence, très saturée pour une épaisseur donnée, enfin absorbante et donc foncée si l'épaisseur est plus importante<sup>16</sup>. Les analyses du *Requete d'Issenheim* montrent que c'est bien la technique employée par Grünewald, même si le peintre s'autorise des mélanges de pigments colorés et blancs. Le nombre de couches important qu'il emploie, quelquefois de couleurs très variées, montre le souci qu'il accorde aux variations du rendu des surfaces.

Globalement, le traitement de la lumière semble correspondre aux conventions classiques lorsqu'il s'agit de décrire l'essence de l'humanité.

### Le monstre: la lumière impossible

Un certain nombre de démons sont noirs ou couleur terre. C'est le cas de celui qui brise le vitrail au-dessus du saint Antoine de la *Crucifixion* et qui s'oppose donc, par symétrie, aux anges diaphanes derrière saint Sébastien (figure 6, *Saint Antoine*, détail). Les radiographies X montrent d'ailleurs que ce monstre est peint par contraste avec le ciel, obtenu par une couche de blanc de plomb, alors que toute la surface du monstre est noire. C'est aussi le cas des monstres du deuxième plan dans la *Tentation*.

Mieux, une observation attentive des monstres du premier plan, dans la *Tentation*, montre que le système de clair-obscur auquel ils sont soumis est non seulement très affaibli par rapport à celui du manteau de saint Antoine

qu'ils agrippent, mais qu'il est en outre incohérent. Alors que saint Antoine est éclairé par la droite – c'est-à-dire de fait par le sud –, ses tentateurs présentent des zones ombrées à droite, à gauche, dessus, dessous, visibles parfois par la présence d'un trait de contour alternativement noir ou blanc (figure 7, *Tentation de saint Antoine*, détail). C'est notamment le cas des cornes du loucheur qui agrippe le manteau du saint avec les deux seuls crocs de sa gueule. Là, pas de cohérence dans l'emploi du trait de contour, puisque les zones dirigées vers le haut apparaissent tantôt en noir, tantôt en blanc. L'oiseau quadrupède de droite semble se jouer lui aussi de la lumière, puisque son système de clair-obscur se fait de la gauche vers la droite, là où le manteau du saint, exactement derrière, est éclairé par la droite (c'est très visible notamment dans la partie basse du corps du saint). Cette fois, il est plus difficile de relier cette description avec celle de Bovelles. En revanche, il convient de citer un passage de Cennino Cennini, dans son *Libro dell'arte*:

« Comment on peint une étendue d'eau, une rivière ou n'importe quelle sorte d'eau, avec ou sans poissons, sur mur et sur panneau.

Figure 6. *Panneau de Saint Antoine (retable fermé)*, Retable d'Issenheim, Grünewald, 1513-1516, détail. © C2RMF, photo E. Lambert.



Figure 7. Panneau de la Tentation de saint Antoine (deuxième ouverture du retable), Retable d'Issenheim, Grünewald, 1513-1516, détail. © C2RMF, photo E. Lambert.



Si tu veux faire une étendue d'eau, avec ou sans poissons, sur mur ou sur panneau, prends, si c'est sur mur, ce même *verdaccio* dont tu ombres les visages sur le mortier; fais tes poissons, en ombrant avec ce *verdaccio*, les ombres étant toujours sur le dos; n'oublie pas que les poissons et, en général, tous les êtres vivants non doués de raison doivent avoir les ombres par-dessus et les lumières par-dessous. Puis, quand tu as ombré avec le *verdaccio*, rehausse, par-dessous, avec du blanc de Saint-Jean, sur mur; et sur panneau avec du blanc de plomb.»<sup>17</sup>

Il s'agit de la seule mention de tout le livre relative à la représentation des animaux: l'assurance naturelle avec laquelle il mentionne cette idée laisse penser que, chez les peintres, des distinctions entre les êtres sublunaires, comme celle que fait Bovelles, étaient certainement très répandues. Malheureusement, aucune des sources techniques allemandes que j'ai pu consulter ne fait une allusion comparable<sup>18</sup>. Mais la comparaison avec une *Tentation de saint Antoine* de Jérôme Bosch prouve que les artistes du Nord étaient sensibles, vers

1500, à ce genre d'idées. Le tableau – tout petit – présente une iconographie aux antipodes de celle adoptée par Grünewald, où l'on voit le saint en train de méditer, dans un paysage nocturne. Par contre, les quelques démons qui apparaissent de-ci de-là autour de l'ermite sont noirs, mais chacun a un abdomen blanchâtre, presque lumineux, dans une correspondance étroite avec les injonctions de Cennini.

Dernière remarque, à propos des monstres du second plan qui mettent le feu à la maison du saint: ils sont sensibles à la lumière rouge du feu, venant d'en bas, alors que les anges sont sensibles à la lumière divine, jaune, venant du haut (figure 8, *Tentation*, détail). Le peintre a donc cherché, ici encore, à introduire un écart par rapport à ce qu'une ontologie classique exigerait, c'est-à-dire un traitement univoque du clair-obscur, quel que soit le personnage auquel il s'applique.

On peut, quoi qu'il en soit, légitimement penser que les écarts dans le rendu du clair-obscur, chez un peintre qui y semble si attaché, ne sont pas le fruit du pur hasard.

#### De la lumière aux couleurs: les systèmes chromatiques de Grünewald

Le parallélisme entre la théologie bovellienne de la lumière et la représentation du monde selon Grünewald peut être prolongé et dépassé dans l'analyse de l'utilisation de la couleur chez ce peintre. En effet, à la fin du Moyen Âge, parmi les philosophes qui abordent le problème de la lumière, le lien est toujours fait entre lumière et couleur. On se fonde à la fois sur des idées néoplatoniciennes et sur la théorie aristotélicienne. Les idées d'Aristote sur la couleur, telles qu'on les trouve dans ses divers traités, sont parfois contradictoires, mais on peut constater qu'il parle de la couleur uniquement en termes de lumière. De sa théorie, la Renaissance retient essentiellement son échelle chromatique de clarté<sup>19</sup>. Les idées néoplatoniciennes, elles, ne rejettent pas la réalité physique de la lumière, mais s'attachent d'abord à son aspect théologique. Elles s'accordent bien avec la conception aristotélicienne d'une échelle de clarté: grâce à l'association, dont j'ai déjà parlé, de la lumière avec l'influence divine, l'idée d'une hiérarchie des couleurs leur est naturelle.

En outre, un certain nombre de phénomènes, parmi lesquels l'iris (c'est-à-dire l'arc-en-ciel), le halo de lumière, le cou du pigeon ou les plumes du paon permettent aux philosophes de faire une distinction entre «couleurs naturelles» et «couleurs artificielles» (ainsi les couleurs que donnent ces phénomènes seraient «artificielles», car dépendantes de la position de l'observateur)<sup>20</sup>. Or, précisément, Grünewald représente ou fait allusion à certains de ces phénomènes dans sa peinture, qu'il faut donc chercher à décrypter à partir de l'histoire culturelle des couleurs.

Certaines études ont cherché à interpréter les couleurs présentes dans telle ou telle partie du tableau comme le

reflet, par exemple, de l'activité d'alchimiste de Grünewald<sup>21</sup>. Mais une étude sur la couleur ne peut pas s'arrêter à la recherche d'un symbolisme qui viserait simplement à identifier telle couleur avec telle qualité – à moins d'être certain non seulement que le peintre a sciemment voulu peindre avec un code chromatique symbolique, mais aussi de la validité du système symbolique qu'on suppose être le sien; rien n'est moins simple pour un peintre de la Renaissance, puisque les contemporains eux-mêmes disent que les systèmes symboliques varient selon l'endroit où l'on se trouve. Ainsi, pour Mario Equicola dans son *Libro de natura de amor* (1525), «les significations des couleurs sont quelque peu différentes chez les Italiens, les Espagnols, les Français»<sup>22</sup>. En effet, les variables utilisées par le peintre (teinte, luminosité, saturation d'une couleur) peuvent dépendre aussi bien d'un système de pensée conscient (par exemple d'un symbolisme, qui peut être hérité ou idiosyncrasique) que de systèmes de représentations analysables uniquement d'un point de vue anthropologique. Si une analyse de type symbolique peut s'avérer parfois utile, je tenterai avant tout de chercher ce qui fait système dans la peinture de Grünewald, ce qui est récurrent et peut donc être analysé grâce aux apports de l'histoire culturelle ou de l'anthropologie historique des couleurs.

#### Divinité et humanité: la couleur de la lumière

Lorsqu'on examine les représentations de sources lumineuses dans les tableaux de Grünewald, on est frappé par la récurrence avec laquelle apparaît la suite chromatique blanc/jaune/rouge/bleu/vert. Celle-ci intervient, dans sa totalité ou tronquée à l'une ou l'autre des extrémités, et de manière plus ou moins saturée, dans la *Résurrection* (halo du Christ et linceul), dans le *Concert des anges* (couleurs du petit être féminin; de l'habit de l'ange musicien au milieu; succession des couleurs dominantes des nimbes des anges) et enfin dans les représentations de Dieu le Père - lumière. Comme elle s'applique à l'iconographie de la lumière – au moins du blanc au bleu –, elle nous semble évoquer une échelle de clarté. De fait, les hommes de la Renaissance conçoivent les couleurs dans des échelles linéaires de clarté. Ainsi, et selon la conception aristotélicienne, la plupart considèrent que toutes les couleurs sont obtenues à partir d'une proportion variable de blanc et de noir. Rappelons que l'échelle linéaire des couleurs allant du rouge au violet, qui exclut blanc et noir, et qui correspond au spectre de la lumière, n'apparaît qu'à partir de Newton<sup>23</sup>. Cette échelle de clarté dont les hommes de la Renaissance sont tributaires ne résulte bien sûr pas d'un simple mélange quantitatif de pigments blancs et noirs, mais d'un mélange entre les *species* – c'est-à-dire les essences – du blanc et du noir, qui donne alors d'autres

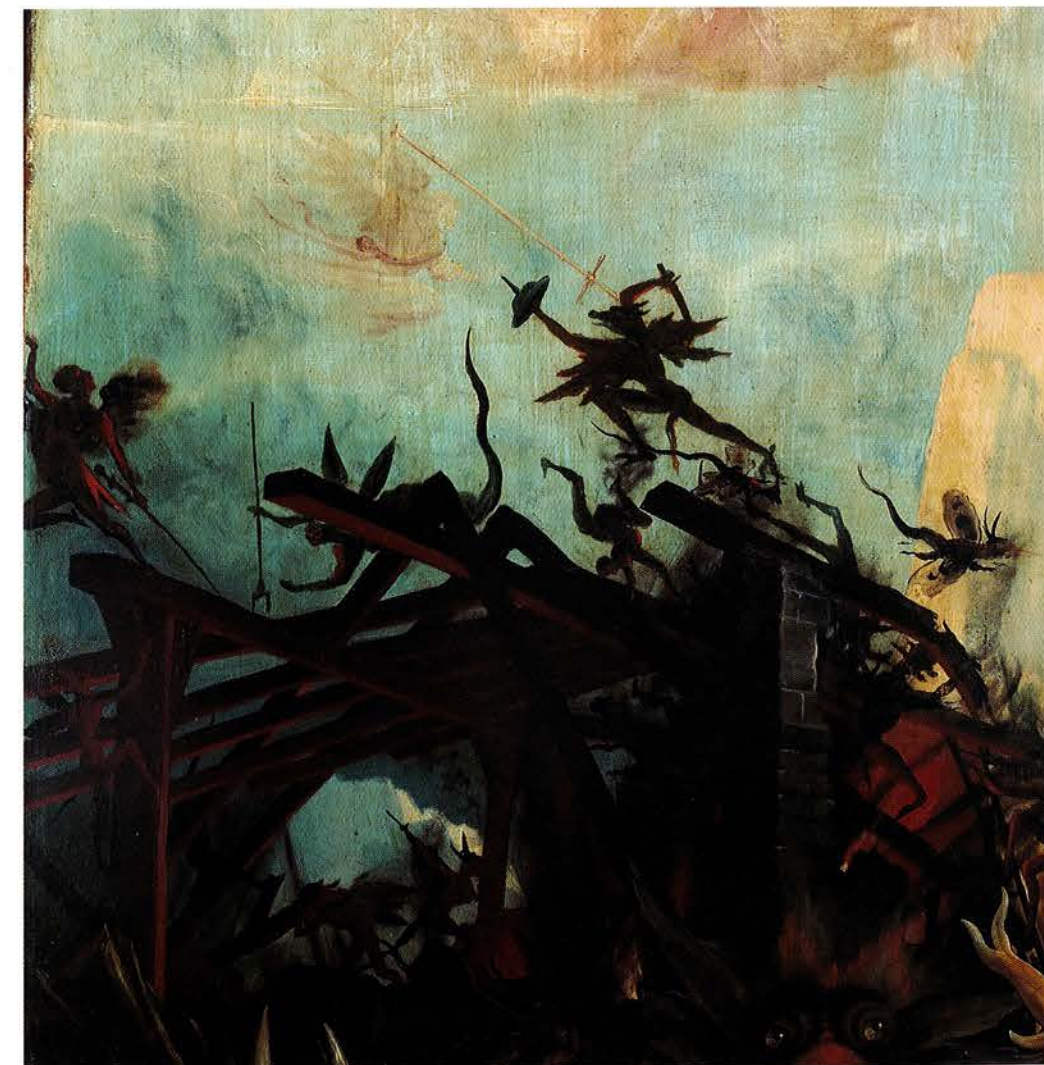


Figure 8. Panneau de la Tentation de saint Antoine (deuxième ouverture du retable), Retable d'Issenheim, Grünewald, 1513-1516, détail. © C2RMF, photo E. Lambert.

14 *species* correspondant aux couleurs. On considère que le jaune est, naturellement, la couleur la plus claire, donc la plus proche du blanc, et le bleu la couleur la plus foncée, donc la plus proche du noir. Ainsi, lorsque la lumière s'affaiblit, la quantité de blanc diminue et celle-ci devient plus « foncée » : c'est notamment comme cela que sont expliquées à l'époque les couleurs de l'arc-en-ciel<sup>24</sup>. En fait, l'ordre dans lequel apparaissent ces couleurs varie, les échelles de clarté étant multiples et les couleurs de l'arc-en-ciel ayant d'ailleurs été décrites de manière également très diverse selon les époques<sup>25</sup>. C'est également de cette façon que Léonard de Vinci explique le bleu du ciel et la perspective atmosphérique : pour lui, ces phénomènes ne sont rien d'autre qu'un affaiblissement de la lumière à travers l'atmosphère, une lumière vue sur le fond noir de l'univers (couleur du ciel la nuit) ; il propose même de réaliser la couleur bleue de la perspective en plaçant un glacis blanc sur un fond noir (sans toutefois, semble-t-il, mettre cette idée en pratique dans ses propres peintures)<sup>26</sup>.

On peut donc retenir l'idée d'une échelle de clarté qui place le jaune et le rouge plus près de la lumière, le vert et le bleu étant plus proches de l'obscurité. Dans ces conditions, et justement parce que Grünewald « représente » la lumière, il nous semble possible de faire un rapprochement entre ce contexte de la pensée scientifique et la série chromatique utilisée par le peintre. On va donc analyser dans les deux paragraphes suivants la manière dont Grünewald dépeint le phénomène lumineux en tant que tel et voir alors dans quelle mesure il se conforme à une échelle de clarté (Dieu le Père ; halo du Christ de la *Résurrection*) : cette approche permet d'expliquer la couleur chez Grünewald de manière plus simple qu'en faisant appel à une éventuelle symbolique ; on verra en même temps qu'il utilise une série chromatique qui semble correspondre à une échelle de clarté pour représenter la coloration des surfaces, matérielles (linceul du Christ de la *Résurrection*) ou immatérielles (anges dans la *Nativité* ; succession des nimbes des anges dans le *Concert*) par une source lumineuse, ce qui renforce notre comparaison avec l'ontologie de Bovelles.

### Le Père de lumière, le Christ de lumière

Revenons à Bovelles<sup>11</sup> et à la relation qu'il établit entre Dieu, les anges et la lumière :

« Puisque celle-ci (la substance de l'ange) est spirituelle, simple, incorporelle, transparente, diaphane, comme un nuage, elle transmet le rayon reçu de lumière divine à la créature venant après dans l'ordre descendant, l'homme, après l'avoir réfracté à l'obstacle d'un milieu étranger, l'avoir dispersé, détourné, dévié, mis de biais, obombré. Le petit nuage angélique est en effet ce milieu étranger qui, survenant entre Dieu et l'homme, réfracte (*frangitur*) le rayonnement de la lumière divine, écarte de l'homme les ardeurs et les feux haut placés du soleil divin, et obombré pour l'homme l'éclat divin. »

À l'époque, le phénomène de la réfraction de la lumière, dans son aspect géométrique, est connu. Cependant, la relation qu'on fait entre la réfraction et le changement de couleur est erronée, mais elle existe. Or, si l'on observe la représentation par Grünewald de Dieu le Père et de sa cour céleste, on remarque que la lumière semble exactement subir cette altération chromatique. Le Dieu que nous offre Grünewald dans la *Vierge et l'Enfant* est comme un soleil jaune dont les zones les plus claires sont peintes avec des rehauts de blanc. Tous les anges qui l'entourent sont dans des teintes orangées, voire rouges, et ils ont l'air, de fait, de capter les rayons (traces jaunes qui descendent vers la Vierge) en en changeant la couleur lorsqu'elle les traverse (figure 2). On passe ainsi du blanc au jaune puis au rouge, en « traversant » les anges/nuages.

La même idée permet de donner une interprétation de la scène de la *Résurrection*. On y voit le Christ entouré d'un halo de lumière, un phénomène que n'arrivent pas à expliquer les philosophes médiévaux dans le sens où, d'après leurs observations, un halo lumineux fait apparaître plusieurs couleurs. Selon John Gage, la frange bleue serait la représentation de l'effet de contraste simultané ou « post-image » (*negative after-image*) : lorsqu'on fixe une surface jaune pendant longtemps, ou si cette surface est suffisamment vive, l'œil « produit » du bleu au même endroit. Cette idée renforce alors l'assimilation du Christ à une lumière extrêmement vive, qui provoque automatiquement cet effet de post-image. On peut aussi expliquer la frange bleue par la conception, similaire à celle de Léonard de Vinci quand il cherche à comprendre la perspective atmosphérique, selon laquelle la lumière « mélangée » aux ténèbres de la nuit, par derrière, se dégrade vers le bleu.

C'est encore une fois la même idée, relative à la lumière, que l'on peut proposer pour décrire l'apparence du linceul du Christ. Pour John Gage, celui-ci est rouge, le rouge qui est la dernière couleur de la transmutation alchimique, et qui assimilerait le Christ à la pierre philosophale<sup>27</sup>. On peut, pour aller plus loin, constater que son linceul, loin d'être uniformément rouge, prend successivement les couleurs jaune, rouge et bleue, pour la partie qui se trouve dans le halo, et qu'il (re)devient blanc au-delà. On peut donc imaginer que l'artiste a voulu représenter l'effet de la lumière sur ce tissu, lorsqu'il se trouve dans la source lumineuse (la *lux*, c'est-à-dire la lumière pure, par opposition au *lumen*, qui est la lumière qui se propage, dans la conception médiévale de la lumière, expliquée notamment dans la *Margarita philosophica*<sup>28</sup>), en en dégradant la couleur selon son échelle de clarté. Au-delà, le linceul retrouve son apparence naturelle, c'est-à-dire blanche. Une analyse de type iconographique vient conforter l'hypothèse d'une césure entre le haut et le bas de l'image. La composition se divise en effet en deux registres, comme dans les scènes de Jugement dernier fréquentes à l'époque<sup>29</sup>.

Comme l'explique William Whitney<sup>30</sup>, ces scènes expriment, par leur couleur, une distinction entre l'éternité, intemporelle, symbolisée par le fond rouge derrière la figure

de la Trinité (registre du haut), et le monde « temporel », terrestre, sur fond de ciel (registre du bas). De même, le Christ de la *Résurrection*, chez Grünewald, exprime l'éternité de Dieu, par son aspect statique, intemporel, lumineux ; alors qu'en bas, les soldats, dépendants de la lumière, sont en suspension, en train de tomber, et expriment donc l'idée du temps – le temps suspendu, certes, mais le temps quand même. Pour conclure, la scène de Grünewald semble présenter une opposition entre le Christ-Dieu-Lumière, dans le registre supérieur, et le Christ-homme-matière (avec le linceul blanc) dans le registre inférieur.

### Anges et lumière

On retrouve dans le panneau du *Concert* la même série chromatique, appliquée cette fois à l'ensemble des nimbes des anges. Il est délicat de faire correspondre cette succession de couleurs à la hiérarchie angélique – hiérarchie fréquemment utilisée par les artistes du Moyen Âge. Certes, les séraphins, anges considérés les plus proches de Dieu, ont pour attribut la couleur rouge, comme c'est le cas des anges les

15 plus à droite dans cette scène. Cependant, ces hiérarchies angéliques sont variables au Moyen Âge, comme l'explique B. Bruderer Eichberg<sup>31</sup>, et par conséquent aussi la succession des couleurs. Par ailleurs, l'iconographie adoptée par le peintre est assez éloignée de la représentation – classique cette fois – des séraphins, qui leur accorde trois paires d'ailes : ce qui n'est l'attribut d'aucun des anges de Grünewald. L'idée d'une volonté possible du peintre de montrer la hiérarchie angélique par la couleur n'est en fait pas contradictoire avec celle de montrer l'interaction entre les anges et la lumière. En effet, dans cette scène, la lumière est émise par le personnage féminin et les anges autour semblent la diffuser progressivement par leurs nimbes et leurs corps, en en changeant à chaque fois un peu plus la couleur, comme si celle-ci s'affaiblissait.

Cette assimilation de la série chromatique à la lumière permet aussi d'interpréter le vêtement aux effets changeants (*cangianti*) du premier ange musicien, dont les reflets déroulent l'ensemble de la série chromatique énoncée précédemment (figure 9, *Concert*, détail, voir l'ange au centre). À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, le théoricien italien de la peinture Lomazzo reconnaît que l'on peut utiliser cette technique coloristique

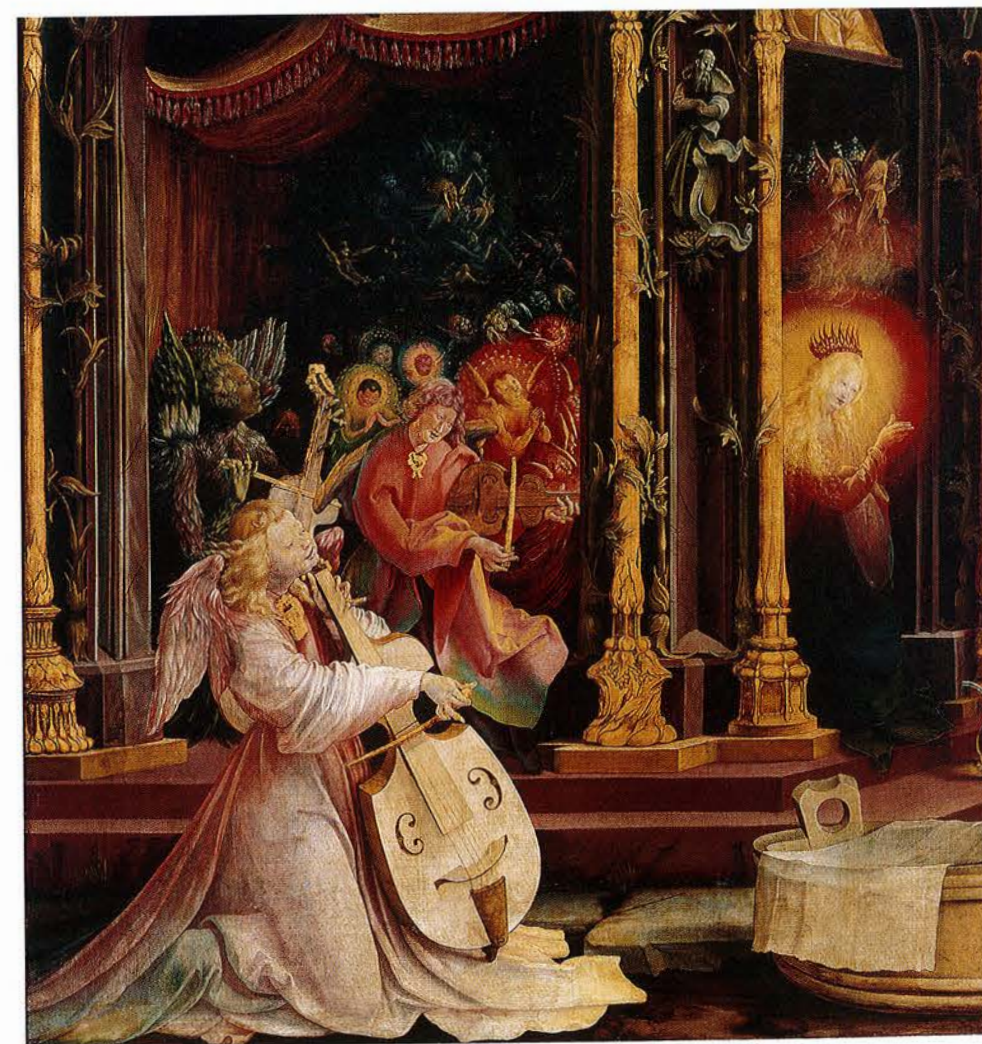


Figure 9. Panneau du Concert des anges (première ouverture du retable), Retable d'Issenheim, Grünewald, 1513-1516, détail. © C2RMF, photo E. Lambert.

pour imiter la texture de la soie, mais préconise avant tout son usage symbolique, pour les personnages «secondaires» comme les anges ou les nymphes: la Vierge, pour sa part, ne devrait pas être peinte de cette manière<sup>32</sup>. C'est là encore un moyen, peut-on penser, de mettre en relation l'essence surnaturelle d'un personnage avec la manière donc on le représente en peinture. Un siècle et demi avant, cette idée est encore plus nette chez Cennini, qui ne parle, lui, des *cangiante* qu'à propos des anges et paraît ainsi leur en assurer l'exclusivité. Il explique cette technique dans une série de courts chapitres. Le premier d'entre eux est le seul à mentionner les personnages auxquels on doit/peut appliquer cette technique: les anges. Ainsi:

Chapitre LXXVII «Pour peindre à fresque un vêtement avec des chatoyements verts».

«Si tu veux faire un vêtement d'ange, chatoyant (*cangiante, in fresco*), à fresque, couvre-le de deux teintes couleur chair, l'une plus sombre, l'autre plus claire; fonds-les bien dans la partie centrale de la figure. Puis, dans la zone la plus sombre, fais les ombres avec du bleu d'outremer et la couleur chair la plus claire, ombre-la avec de la terre verte et retouche ensuite à sec.»<sup>33</sup>

Les couleurs à employer sont variables selon les chapitres mais, de manière générale, la technique des *cangiante* est une technique de clair-obscur qui consiste à éclaircir avec une couleur autre mais «plus claire» et à assombrir avec une couleur autre mais «plus sombre», et non pas seulement avec du blanc ou du noir – une conception que sous-tend encore une fois l'échelle de clarté classique. Grünewald était donc tributaire d'une ontologie qui distinguait les anges des autres créatures, dans leur rapport avec la lumière, selon des conceptions très proches de celles développées par son contemporain Bovelles; et d'une technique artistique qui permettait justement de caractériser les êtres surnaturels par un clair-obscur spécifique: les deux s'accordent de manière remarquable dans sa peinture.

### L'opposition des démons

À côté de cette échelle chromatique linéaire qui apparaît de manière récurrente dans les panneaux du retable, on peut revenir à une analyse plus classique du jeu d'oppositions chromatiques que met en œuvre le peintre pour renforcer la distinction entre les démons et les autres êtres, et ce notamment dans la *Tentation de saint Antoine*. Pour rendre la présentation plus claire, on peut mettre en œuvre l'analyse sémiotique des couleurs proposée par Georges Roque à partir de la triade de Charles Morris. Ce dernier catalogue les signes en fonction de leur sémantique, de leur syntaxique et de leur pragmatique.

### La couleur de l'impur

Il est en fait difficile, dans ce cas précis, de définir une sémantique des couleurs des monstres, car ces derniers se caractérisent plutôt par le côté indéfinissable de leur apparence. Seul celui du centre, à la mâchoire imposante, est couvert d'une peau dans les tons jaunes. Or, l'anthropologie historique des couleurs nous apprend qu'il existe deux types de jaune: le bon jaune, surtout l'or, est la métaphore de la lumière; le mauvais (jaune-rouge, c'est-à-dire roux, et jaune-vert) étant synonyme de fausseté et trahison<sup>34</sup>. Ainsi, dans les villes du Rhin moyen et particulièrement au XIV<sup>e</sup> siècle, impose-t-on aux non-chrétiens, juifs et musulmans, de porter des vêtements jaunes et aux chrétiens se livrant à une activité infâmante, de porter des vêtements rouges. Cette symbolique de la couleur semble parfaitement s'appliquer ici, puisque le monstre s'oppose non seulement à la lumière jaune – le «bon jaune» – située juste au-dessus dans la figure de Dieu le Père, mais, plus directement, au bleu et au rouge du manteau de saint Antoine, qui sont les deux couleurs employées pour habiller la Vierge ou les rois (depuis le XIII<sup>e</sup> siècle pour le bleu): la Vierge de l'*Annonciation* est d'ailleurs habillée en bleu par Grünewald. Si l'on peut tenter, par conséquent, une analyse symbolique, il faut surtout remarquer que la plupart des monstres, s'ils ont des couleurs, n'ont pas de couleur bien identifiable...

### Des couleurs indéfinissables

Si l'on suit toujours la classification de Georges Roque, on peut dire que la syntaxique des couleurs de Grünewald se marque par un jeu d'oppositions dans le traitement de saint Antoine et des monstres. Sur le plan simplement iconographique, une distinction doit être faite entre l'habit uni du saint et les apparences bourrelées, grêlées, rugueuses ou à plumes, mais aussi boutonneuses et bubonesques des auxiliaires de Satan. Les analyses de Michel Pastoureau sont là encore d'une aide précieuse pour replacer dans un contexte anthropologique cette opposition d'aspect. L'historien montre que tout ce qui n'est pas régulier, notamment les surfaces tachetées par rapport aux surfaces «semées» (c'est-à-dire régulières), évoque le malsain, la maladie<sup>35</sup>. Il faut ici comprendre cela au sens premier, puisque, comme le rappelle Jean-Michel Massing, les monstres ont souvent pour rôle, dans l'iconographie, d'évoquer la contamination: il interprète ainsi la morsure du basilic au premier plan, qui inocule la maladie à saint Antoine<sup>36</sup>. Rappelons en effet que le retable était situé dans le chœur d'un ordre qui avait pour tâche principale de soigner les malades du feu saint-Antoine. Cette méticulosité dans l'iconographie de la souffrance, que l'on peut relier au contexte de la *Devotio moderna*, s'exprime particulièrement dans les *Crucifixions* de Grünewald – non seulement celle d'Issenheim, mais aussi celle de Bâle.

Si l'on s'attache maintenant à la technique chromatique de Grünewald pour marquer l'opposition entre le saint et les

monstres, on remarque que celle-ci vient au secours de l'iconographie et la renforce. Saint Antoine est revêtu d'un manteau dont le bleu est réalisé à partir d'azurite ou bleu d'Allemagne, le pigment bleu le plus cher en Allemagne (où le lapis-lazuli n'est pas du tout utilisé). Surtout, il s'agit d'une surface qui se veut très travaillée, dont les variations de teinte sont sans doute fondées sur l'étude et l'observation méticuleuse de draperies bien réelles; le peintre s'est d'ailleurs complu à étendre le plus possible la surface du manteau que se disputent les monstres et dont le rendu du clair-obscur est par conséquent d'autant plus recherché. À l'opposé, l'apparence des monstres est tout sauf facilement définissable. Le démon du premier plan a une peau qui passe du rouge au bleu, mais – c'est important de le remarquer – qui s'inscrit en faux contre le système de succession des couleurs du lumineux vers le sombre qu'on a décrit. Surtout, l'oiseau quadrupède à droite semble revêtir la palette de Grünewald toute entière, sans qu'on soit pour autant capable de décider quelle est la couleur «réelle» de ses pattes de devant ou des plumes de sa tête.

L'opposition entre saint Antoine et les monstres s'affine encore si l'on considère dans le détail les effets de lumière. Ainsi, le clair-obscur du manteau bleu est-il rendu par un système de glacis, renforcé par des rehauts de blanc de plomb. Des analyses plus nombreuses sur le retable permettraient de savoir si les couleurs des monstres sont obtenues d'abord par superposition et juxtaposition de touches pigmentaires, ou par mélange de pigments: ce mélange exprimerait alors l'idée de l'impur. En tout cas, on a mis en évidence, dans deux panneaux, l'utilisation de la stibnite, un pigment aux reflets métalliques: pour les gardes du panneau de la *Résurrection* et pour le plumage du quadrupède de la *Tentation*. Dans ce dernier cas, et même si c'est sans doute aller trop loin, on pourrait imaginer que le peintre a cherché à laisser hors de contrôle la relation du monstre avec la lumière, puisque les reflets sont aléatoires, alors que c'est l'inverse qui se produit pour le manteau de saint Antoine: là, le nombre des couches de glacis mais aussi la disposition des rehauts de blanc scellent l'apparence des effets de lumière. Cette idée concorderait avec le côté aléatoire des ombres qu'on a souligné au début.

### Des systèmes variés d'oppositions

Le principe des oppositions de couleurs, que nous venons de mettre en évidence, se retrouve dans les autres panneaux du retable et, cette fois encore, pour venir renforcer le sens de l'iconographie. Les variables, elles, peuvent changer. Si l'on a vu que, dans la *Tentation*, c'est surtout le couple uni/varié qui forme l'opposition, d'autres variables interviennent ailleurs. Comme le prévoit la classification de Georges Roque, les signes chromatiques sont tributaires d'une pragmatique et doivent être analysés panneau par panneau. Dans le *Concert* apparaît en effet le nouveau couple d'opposés saturé/désaturé, qui domine et fait apparaître l'ange musi-

17  
cien vert comme une anomalie. C'est ainsi que les couleurs de ses plumes<sup>37</sup> sont «éteintes», dans un vert désaturé, par rapport à la luminosité des couleurs des autres anges (figure 9). Cette remarque vient appuyer l'interprétation iconologique de Ruth Mellinkoff, qui identifie cet ange musicien avec Lucifer. Le *Concert* est un des panneaux ayant suscité le plus d'interprétations divergentes ou contradictoires: y voit-on la Vierge en train de grandir dans le Temple et recevant la visite des anges<sup>38</sup>? Ou bien ce panneau représente-t-il l'Ecclesia, accompagnée d'anges et de Lucifer (reconnaissable alors par la crête de paon qu'il a sur la tête, symbole de son orgueil)<sup>39</sup>? Cette opposition est renforcée par un contraste propre à ce personnage: il est peint avec des touches de rouge vif juxtaposées au vert terne. C'est la différence entre ce qu'on appelle, à la Renaissance, un «contraste unisson» – ici celui que forment entre elles les couleurs des anges, toutes saturées – et un «contraste polaire», entre une couleur saturée – comme le rouge de la bouche et de la crête – et le vert désaturé des plumes<sup>40</sup>. L'opposition est marquée une troisième fois par la présence d'un trait de contour pour Lucifer, alors qu'il est totalement absent pour les autres anges, notamment l'ange musicien aux *cangiante*. Ces trois types de contrastes, liés aux couleurs, permettent donc au spectateur, avant même de saisir l'iconologie, de repérer les oppositions entre les personnages.

### Couleurs naturelles et couleurs artificielles: anges et démons

Il est un autre type d'opposition – cette fois sur le plan du signifié, et qui met en œuvre aussi bien la plastique que l'iconographie. Il a trait à ce qu'on appelle à l'époque les couleurs artificielles et les couleurs naturelles. Ces dernières sont les couleurs des objets, de la surface des choses. Les couleurs artificielles, au contraire, varient en fonction de la position de l'observateur: ce sont, comme on l'a vu, les reflets multicolores du cou du pigeon ou de la queue du paon, ou encore les couleurs de l'arc-en-ciel – car issues de la réflexion de la lumière, entre autres – sur lesquels les philosophes s'interrogent. Les artistes, eux aussi, expriment un intérêt certain pour la représentation de ces phénomènes, comme le prouve le fait que le célèbre *Traité* de Théophile (XII<sup>e</sup> siècle) consacre un chapitre entier à l'arc-en-ciel<sup>41</sup>. Le moine y décrit un «iris» à base de rouge et de vert, deux couleurs qu'il faut mélanger à d'autres pour obtenir les diverses nuances.

On peut tenter, à titre d'hypothèse, de déceler chez Grünewald des traces de ces idées, même s'il faudrait pousser l'investigation beaucoup plus loin. Dans le *Retable d'Issenheim*, les couleurs artificielles apparaissent à plusieurs reprises et de deux manières: sous forme métaphorique, par la crête de paon que porte Lucifer sur sa tête (figure 10, *Concert*, détail) et par l'œil de paon dessiné sur le dos du monstre-oiseau de la *Tentation* (figure 11, *Tentation*, détail); sous forme picturale ensuite, par les *cangiante* de l'ange musicien que l'on a décrits plus haut. Les artistes médiévaux

Figure 10. *Panneau du Concert des anges (première ouverture du retable), Retable d'Issenheim, Grünewald, 1513-1516, détail.* © C2RMF, photo E. Lambert.



Figure 11. *Panneau de la Tentation de saint Antoine (deuxième ouverture du retable), Retable d'Issenheim, Grünewald, 1513-1516, détail.* © C2RMF, photo E. Lambert.



avaient en effet l'habitude de doter les anges d'ailes multicolores, aux «couleurs de l'arc-en-ciel», rappelant ainsi leur rôle de lien entre Dieu et les hommes, puisque l'arche d'alliance était représentée comme un arc-en-ciel<sup>42</sup>. Grünewald, lui, transfère cette symbolique à l'habit même de l'ange. Or, justement, beaucoup d'artistes de la fin du Moyen Âge hésitent à représenter les couleurs de l'arc-en-ciel parce qu'il s'agit de couleurs nobles –nobles car artificielles, immatérielles– donc selon eux impossibles à transcrire par des pigments matériels. Grünewald, semble-t-il, décide de représenter les couleurs de la lumière lorsqu'elles s'appliquent à des êtres divins ou angéliques, et refuse justement de le faire lorsqu'il s'agit de créatures sataniques, se contentant d'une allusion métaphorique au même phénomène, comme pour renforcer le caractère artificiel de la couleur du Démon, et montrer que sa tentative pour tromper l'œil est vaine.

### Conclusion : pour une étude de la couleur en peinture

Les quelques idées évoquées ici ne prétendent pas épuiser la réflexion sur la couleur chez Grünewald. Elles visent d'abord à ouvrir des pistes pour l'étude historique de la couleur dans une œuvre particulière. Si la réflexion sur la couleur à partir du contexte culturel et scientifique d'une époque a été déve-

loppée à diverses reprises pour la période post-dix-huitième siècle, les études sur les œuvres de la Renaissance restent rares, lorsqu'elles prétendent dépasser une lecture purement formelle. Or, grâce à une syntaxique des signes que sont les couleurs, élaborée par l'artiste, en jouant non seulement sur les trois variables que sont la teinte, la luminosité et la saturation, mais aussi sur l'iconographie, le peintre est capable de renforcer le message iconographique voire simplement d'en faciliter la lecture.

En fait, l'historien moderniste qui cherche à se livrer à ce type d'étude peut difficilement faire appel aux méthodes classiques de l'histoire de l'art : l'iconographie contemporaine de l'œuvre ne permet pas de faire des hypothèses sur les couleurs, autres qu'à propos de la symbolique – le risque étant alors grand de coller un code inadapté sur une œuvre et d'en biaiser la lecture. Mais les méthodes classiques de l'histoire sont elles aussi difficiles à mettre en œuvre : une peinture ne «parlant» pas (et les peintres de l'époque moderne ayant laissé – surtout Grünewald ! – fort peu d'indications sur leurs œuvres), il reste spéculatif de relier des idées du contexte historique à une œuvre donnée, puisque la possibilité de travailler sur des séries, comme le fait Michel Pastoureau, est très réduite. C'est pourquoi nous n'avons cherché à retenir, parmi les éléments de la technique chromatique de Grünewald, que ceux qui nous paraissent faire système, et que l'on pouvait d'une manière ou d'une autre relier à l'iconographie – ainsi le dégradé récurrent clair/sombre ou les jeux d'oppositions.

Il faut en tout cas souligner l'importance pour l'histoire de l'art des analyses physico-chimiques des peintures, d'une part, de l'histoire des sciences, d'autre part. Leurs apports, ajoutés à ceux de l'histoire culturelle et de l'anthropologie historique, permettent, on l'a vu, de mettre en évidence l'originalité de l'entreprise de Grünewald, sa radicalité et sa lucidité, et de montrer que la technique peut aussi avoir une vertu intellectuelle.

**Remerciements.** Je tiens à remercier vivement monsieur Olivier Christin et mesdames Nadeije Laneyrie-Dagen et Estelle Leutrat pour leurs relectures critiques de cet article.

### Notes

1. Saran B., 1972, «Der Technologe und Farchemiker 'Matthias Grünewald'», *Maltechnik - Restaura*, 4, p. 235-244.
2. Gage J., 1993, *Colour and Culture*, Thames and Hudson, p. 144.
3. Dittmann L., 1955, *Die Farbe bei Grünewald*, Munich, p. 102. L'auteur fonde son étude notamment sur le jeu des trois couleurs primaires ; si elle est fondamentale pour permettre de saisir la perception de l'œuvre de Grünewald par l'œil moderne, notre étude se place dans une perspective

différente, recontextualisée ; l'on sait depuis que la notion d'une triade de couleurs primaires rouge, jaune et bleu (par opposition aux couleurs secondaires orange, vert et violet) n'avait pas de sens à la Renaissance. Lorenz Dittmann a aussi publié *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt, 1987, qui évoque brièvement le cas de Grünewald dans une perspective historique, mais avec la même méthodologie essentiellement formelle (p. 120-123).

4. Pastoureau M., 1989, «Vers une histoire sociale des couleurs», in *Couleurs,*

*images, symboles*, Le Léopard d'or, Paris, p. 9-68 ; ainsi que le reste des études de Michel Pastoureau.

5. Voir notamment Roque G., 1999, «Quelques préalables à l'analyse des couleurs en peinture», *Techne*, 9-10, p. 40-51 ; et Roque G., 1997, *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Chambon, Nîmes.

6. L'histoire de la technique picturale dans la peinture des pays du Nord a fait l'objet d'une synthèse : Campbell L. et al., 1997, «The Methods and Materials of Northern European Painting 1400-1500»,

*National Gallery Technical Bulletin*, 18, wp. 6-55.

7. Je tiens à remercier très vivement Michel Menu, chef du département recherche du C2RMF, qui m'a proposé de travailler sur ce sujet et dont la collaboration scientifique non seulement sûre, mais en outre enthousiasmante et amicale, a été la clé de l'aboutissement de cette étude.

8. Bovelles C. de, 1982, *Le livre du sage*, préf. par Pierre Magnard, Vrin, Paris, édition et préface sur lesquelles je m'appuie. Je remercie vivement madame Nadeije Laneyrie-Dagen de m'avoir fait connaître cette source.

9. Voir Libera A. de, 1994, *La mystique rhénane*, Seuil, Paris.

10. *Id.* p. 141-145.

11. Bovelles, 1982, *op. cit.*, p. 243-253.

12. Voir Barbier de Montault X., 1890, *Traité d'iconographie chrétienne*, Paris, et Didron M., 1843, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, Imprimerie royale, Paris : la gloire est, comme l'auréole et le nimbe, dans son essence, de la lumière ; à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, les représentations montrent plutôt Dieu entouré de lumière plus diffuse que les auréoles et gloires classiques, bien délimitées.

13. Hans Memling, dans plusieurs de ses tableaux (*Saint Étienne et saint Christophe, Les Sept Joies de la Vierge, La décapitation de saint Jean Baptiste*, etc.) introduit le Père au milieu du ciel. Cependant, chez lui Dieu préside à un monde de lumière plutôt qu'il n'est la lumière lui-même : on le voit en effet sous les traits d'un vieillard, avec des couleurs traditionnelles, sur fond lumineux qui transparait à travers un tunnel dans les nuées. C'est en fait le monde céleste qui est un monde de lumière ; sa représentation peut être rapprochée de celle qu'adopte Jérôme Bosch dans l'autel du cardinal Grimani (Venise, Palais ducal) : le troisième panneau, *L'ascension au paradis céleste*, représente un tunnel lumineux à travers lequel les âmes sauvées, accompagnées d'un ange, se meuvent pour atteindre le monde de l'éternité.

14. Voir le tableau de la *Nativité* de Gérard de Saint Jean (Londres, National Gallery) ; cette iconographie est fondée sur les *Révélation*s de sainte Brigitte.

15. Voir la *Transfiguration* de Raphaël (1517-1520, Vatican), où le Christ est en lévitation, dans une posture semblable à celle du Christ de Grünewald ; et aussi l'*Assomption* de Titien (1516-1518, Venise) : la lumière provient de Dieu le Père, en fait de derrière lui.

16. Lafait J. et al. (dir.), *Lumière. Couleur. Dialogue entre art et sciences*, cat. exp., C2RMF, Paris, 2005.

17. Cennini C., 1991, *Le livre de l'art (Il libro dell'arte)*, traduction critique, commentaires et notes par Colette Déroche, Berger-Levrault, Paris, chapitre CL, p. 262-263 (c'est moi qui souligne).

18. L'un des plus célèbres est le manuscrit de Strasbourg : Borradaile V. & R. (éd.), 1966, *The Strasbourg Manuscript. A medieval Painter's Handbook*, Alec Tiranti, Londres.

19. Gavel J., 1979, *Colour. A study of its Position in the Art Theory of the Quattro- & Cinquecento*, Almqvist & Wiskell International, Stockholm, p. 13-20 ; Gage, 1993, *op. cit.*, p. 264 et suiv.

20. Voir Ronchi V., 1956, *Histoire de la lumière*, Armand Colin, coll. «Bibliothèque générale de l'École pratique des hautes études», Paris.

21. Voir Saran, 1972, *op. cit.*, p. 235-244 ; et Gage, 1993, *op. cit.*, p. 144.

22. Cité par Gage, 1993, *op. cit.*, p. 120.

23. Voir Kemp M., 1990, *The science of art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University Press, New Haven et Londres, p. 264-274 ; Gavel, 1979, *op. cit.*, p. 44-55 ; Gage, 1993, *op. cit.* p. 165-168.

24. Voir Lorcin A.-M., «L'arc-en-ciel au XIII<sup>e</sup> siècle», «Les couleurs au Moyen Âge», *Senefiance*, 1988, 24, p. 231-251 ; Blay M., 1995, *Les couleurs de l'arc-en-ciel*, éd. Carré, Paris : l'auteur montre que le mécanisme de l'arc-en-ciel a été parfaitement compris par Thierry de Freiberg au XIII<sup>e</sup> siècle, pour ce qui concerne la propagation géométrique des rayons lumineux (deux réfractions et une réflexion à travers les gouttes d'eau), mais que la genèse des couleurs qui en résulte n'est vue, jusqu'à Newton, qu'à partir des conceptions aristotéliennes : les rayons du haut (c'est-à-dire proches du rouge dans notre vision contemporaine du phénomène), subissant la réfraction la moins importante, conservent une grande quantité de lumière, donc de blanc ; ceux du bas (proches du bleu/violet), sont ceux qui ont conservé le moins de lumière.

25. Pour les échelles de couleur, voir Gage, 1993, *op. cit.*, p. 165-166, qui cite l'échelle de Roger Bacon, au XII<sup>e</sup> siècle, qui contient vingt couleurs ; voir aussi Ronchi, 1956, *op. cit.*, qui mentionne l'échelle de Gregor Reisch, au XV<sup>e</sup> siècle, sans bleu ; pour les couleurs de l'arc-en-ciel et leur diversité, voir Gage, 1993, *op. cit.*, p. 93 ; et Blay, 1995, *op. cit.*, qui décrit l'arc-en-ciel d'Aristote dans les *Météorologiques* : rouge, vert tirant sur le jaune, violet/pourpre. (Classification fondée sur des considérations mystiques, arithmétiques et expérimentales.)

26. Voir Kemp, 1990, *op. cit.*, p. 268.

27. Voir Gage, 1993, *op. cit.*, p. 144, l'auteur n'en dit pas plus.

28. Voir Ronchi, 1956, *op. cit.*, p. 47-49.

29. Voir notamment le *Jugement dernier* de Rogier van der Weyden (Beaune, Hôtel-Dieu).

30. Whitney W., 1995, *Van Eyck, la lumière et la couleur. La technologie et les techniques picturales à la cour de Bourgogne au XV<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat université Paris I, novembre 1995 : je tiens à remercier W. Whitney pour m'avoir prêté son mémoire.

31. Bruderer Eichberg B., 1998, *Les neuf chœurs angéliques. Origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge*, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, Poitiers, p. 7-12.

32. Voir Kemp, 1990, *op. cit.*, p. 265-266.

33. Voir Cennini, 1991, *op. cit.*, p. 169-171.

34. Voir Pastoureau M., 1986, «Les couleurs médiévales : systèmes de valeurs et modes de sensibilité», *Figures et couleurs*, Le Léopard d'or, Paris, p. 35-49 ; Pastoureau M., 1989, «Vers une histoire sociale des couleurs», *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Le Léopard d'or, Paris, p. 9-68 (particulièrement p. 48 sq.).

35. Pastoureau M., 1989, «Bestiaire du Christ, bestiaire du Diable», *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Le Léopard d'or, Paris, p. 85-110 (et notamment p. 92-95) ; et, plus récemment, Pastoureau M., 1991, *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Le Seuil, Paris, p. 37-47 (plus particulièrement p. 40).

36. Voir Massing J.-M., 1975, «Étude iconographique de l'agression de saint Antoine de Grünewald», in Châtelet A. (dir.), 1975, *Grünewald et son œuvre*, actes de la Table Ronde organisée par le CNRS à Strasbourg et Colmar du 18 au 21 octobre 1974, p. 105-125.

37. Ces couleurs sont encore variées, mais ce n'est plus l'opposition fondamentale.

38. Voir l'interprétation de Einem H. von, «Die Menschwerdung Christi des Isenheimer Altares», *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kaufmann*, Verlag Gebr. Mann, Berlin, 1956, p. 152-171, acceptée et reprise lors du colloque de Châtelet A., 1975, *op. cit.*, et qui s'appuie tant sur des sources écrites qu'iconographiques.

39. C'est l'interprétation, plus récente, de Mellinkoff R., 1988, *The Devil at Isenheim: Reflections of Popular Belief in Grünewald's Altarpiece*, University of California Press, Berkeley. Pour elle, le panneau du *Concert des anges* (qui lui est relié de façon claire sur le plan purement iconographique, puisque les deux scènes ne sont séparées que par un rideau et que les objets au premier plan font le lien entre les deux parties). Dans ce cas, selon Ruth Mellinkoff, ce panneau représenterait l'Ecclesia (petit personnage féminin auparavant identifié à la Vierge), assistant à la naissance de Jésus.

Derrière elle se tiendraient des anges, la symbolisation du monde païen avec les êtres jaunes et bleus du coin gauche en haut, et Lucifer.

40. Voir la théorie des contrastes unissons et polaires, fondée sur une analogie musicale, dans Gavel, 1979, *op. cit.*, p. 90-102 : les premiers sont des juxtapositions de couleurs proches l'une de l'autre, ou alors dont la saturation est soit très forte soit très faible ; les seconds sont l'opposé des contrastes unissons.

41. Théophile, prêtre et moine, *Essai sur divers arts*, L'Escalopier C. de (éd.), Librairie des Arts et Métiers-Éditions, Nogent-le-Roi, 2004 pour la réédition, p. 27-30. L'Escalopier, qui a édité le texte à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, considère qu'il s'agit d'un manuscrit du XII<sup>e</sup> siècle et que son auteur était peut-être allemand.

42. Voir Rosa G., 2003, *Anges et démons*, Hazan, Paris.