Actes des congrès de la Société française Shakespeare

13 | 1995

Le Monde vert : rites et renouveau

La couleur verte au XVI^e siècle : traditions et mutations

Michel Pastoureau

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1288>

DOI : 10.4000/shakespeare.1288

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1995

Pagination : 27-38

Référence électronique

Michel Pastoureau, « La couleur verte au XVI^e siècle : traditions et mutations », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 13 | 1995, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1288> ; DOI : 10.4000/shakespeare.1288

SHAKESPEARE

LE MONDE VERT : RITES ET RENOUVEAU

Société Française Shakespeare

Actes du Congrès 1994

sous la direction

de

M.T. JONES-DAVIES

Ouvrage publié avec le soutien de

PARIS

LES BELLES LETTRES

1995

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés
pour tous les pays.*

© 1995 Société d'édition Les Belles Lettres,
95 bd Raspail 75006 Paris

La couleur verte au XVI^e siècle : traditions et mutations

*"More I could tell, but more I dare not say
The text is old, the orator too green"*
Shakespeare, *Venus and Adonis*, v. 806

Shakespeare ne m'est guère familier, et je ne suis pas un vrai spécialiste du XVI^e siècle, mais le thème de notre colloque me donne l'occasion d'attirer brièvement l'attention sur un objet nouveau de la recherche historique : la couleur. Jusqu'à une date récente, en effet, seuls quelques philologues et quelques historiens de la peinture (bien moins nombreux qu'on pourrait le croire : la couleur a toujours été et reste la grande absente de l'histoire de l'art) se sont penchés sur une telle question. A cela différentes raisons dont les principales sont sans doute documentaires. Non seulement nous voyons les couleurs des objets, des images et des monuments que les siècles passés nous ont transmis, non pas dans leur état chromatique originel mais tels que le temps les a faits — c'est-à-dire le plus souvent décolorés, oxydés, encrassés, rebadigeonnés, etc. — mais nous les voyons aussi dans des conditions d'éclairage très différentes de celles qu'ont connues les générations qui nous ont précédés. La torche, le cierge, la lampe à huile et la chandelle ne sont pas la lumière électrique ; c'est une évidence. L'historien doit constamment s'en souvenir pour éviter tout anachronisme.

De même, il ne doit jamais oublier que les sociétés anciennes définissent, conçoivent, organisent et sans doute perçoivent les couleurs d'une façon qui n'est pas la nôtre. Avant la fin du XVII^e siècle, notamment, le spectre et la classification spectrale des couleurs n'existent pas. C'est Newton qui, par l'expérience du prisme et de la décomposition de la lumière blanche en sept rayons colorés (violet, indigo, bleu, vert, jaune, orangé, rouge) a projeté ce nouvel ordre des couleurs sur le devant de la scène, d'abord scientifique, puis, progressivement, technique, matérielle, quotidienne. Auparavant, tout cela est inconnu. Dès lors, où commence l'anachronisme ? Dans quelle mesure, par exemple, est-il légitime d'utiliser des appareils de mesure spectrométrique pour étudier la

peinture de la Renaissance ? Celle-ci est l'œuvre d'artistes qui pensent, classent, pratiquent et vivent la couleur selon des taxinomies tout à fait autres ?¹

Ces différences et ces difficultés se retrouvent du côté de la symbolique des couleurs. Rien n'est plus étroitement culturel. Même en se limitant à la société occidentale, il est impossible de projeter tels quels dans le passé nos systèmes de valeurs et nos modes de sensibilité. La couleur verte, par exemple, qui est pour nous prioritairement associée à la nature et à la végétation, ne l'est pas toujours au XVI^e siècle. J'y reviendrai un peu plus loin. En outre, il est difficile d'envisager une couleur isolément. Quel que soit le domaine étudié, une couleur ne vient jamais seule. Au contraire, elle n'existe, elle ne prend son sens, elle ne fonctionne pleinement que pour autant qu'elle est associée ou opposée à une ou plusieurs autres couleurs. La couleur verte ne fait pas exception à cette règle (même si, dans la culture occidentale, elle apparaît souvent comme "une couleur à part"). Parler du vert au XVI^e siècle conduit nécessairement à parler aussi des autres couleurs.

Teindre en vert

Malgré les grands voyages et les découvertes, malgré l'importation en Europe de matières colorantes nouvelles, parfois venues de fort loin (ainsi l'indigo des Antilles, qui remplace peu à peu celui des Indes orientales), la fabrication de la couleur verte ne connaît au XVI^e siècle ni transformation ni progrès remarquables. En teinture comme en peinture, les pratiques de l'époque médiévale dans la gamme des verts se prolongent fort avant dans l'époque moderne (pour les bleus, les noirs et les rouges, il en va autrement). Comme les hommes du Moyen Age, ceux du XVI^e siècle éprouvent encore et toujours de grandes difficultés pour fabriquer, opacifier, diversifier et stabiliser la couleur verte.

Sur l'étoffe et le vêtement, les tons verts sont souvent délavés, grisés, peu résistants à la lumière et aux lessives. Faire pénétrer profondément la couleur verte dans les fibres du tissu, la rendre franche et lumineuse, éviter qu'elle ne se décolore rapidement ont toujours été des exercices difficiles pour la teinturerie occidentale. Les raisons en sont à la fois chimiques, techniques et culturelles. Pour teindre en vert, en effet, on ne mélange pas dans le même bain un colorant bleu et un colorant jaune. Nous sommes, répétons-le, à une époque qui ne connaît pas le spectre et qui donc ne place pas comme nous le vert, sur une échelle linéaire, à mi-che-

min entre le bleu et le jaune. Le vert entretient certes des rapports étroits avec le bleu — et ce depuis l'Antiquité la plus reculée — mais pratiquement aucun avec le jaune. En outre, comme au Moyen Age, les mélanges de colorants ou de pigments sont encore considérés comme des pratiques dangereuses et malhonnêtes, voire plus ou moins diaboliques. Que l'on soit peintre ou teinturier, on n' imagine guère au XVI^e siècle qu'il faille mélanger du jaune avec du bleu pour obtenir du vert. On sait faire du vert, mais on procède en général autrement².

Pour la teinture la plus ordinaire, on utilise des produits végétaux : des herbes comme la fougère, l'ortie ou le cerfeuil, des fleurs comme celles de la digitale, des rameaux comme ceux du genêt, des feuilles comme celle du frêne ou du bouleau, des écorces comme celle de l'aulne. Mais aucune parmi ces matières colorantes ne donne un vert dense et stable. De plus, la nécessité de mordancer fortement avec du vinaigre, de l'urine, du tartre ou de l'alun a tendance à tuer la couleur³. Parfois on a recours à des matières colorantes minérales (terres vertes, verdet, vert-de-gris) mais elles sont corrosives et ne peuvent donner une teinture uniforme.

Ces difficultés techniques expliquent que dans le courant du XVI^e siècle certains teinturiers, notamment à Nuremberg et dans les villes de Thuringe, commencent à fabriquer des tons verts en trempant l'étoffe d'abord dans un bain de guède ou d'indigo (bleu), puis dans un bain de gaude ou de safran (jaune). Ce n'est pas encore le mélange du bleu et du jaune, mais c'est déjà une opération en deux temps qui se rapproche des pratiques modernes. Peu à peu elle va conduire à repenser la place de la couleur verte au sein de l'ordre des couleurs et finir par la situer à mi-chemin entre le bleu et le jaune. Pour cela, toutefois, il faudra attendre la fin du XVII^e siècle ou le début du XVIII^e. Dans les sociétés anciennes, le passage de la pratique (ici le mélange des matières colorantes) à la théorie (le voisinage de vert et du jaune dans l'organisation conceptuelle des couleurs) est toujours long parce que le poids des traditions, des "autorités", des habitudes de pensée et des systèmes de croyance est considérable.

A l'époque de Montaigne et de Shakespeare, les règlements professionnels entravent encore fortement la diffusion de cette pratique tinctoriale nouvelle (déjà décrite dans quelques manuels de teinturerie des années 1500). Dans toutes les villes d'Europe occidentale, les artisans teinturiers sont encore et toujours étroitement spécialisés dans une gamme de couleur, voire dans une matière co-

lorante donnée. Si l'on est teinturier de bleu, par exemple, on ne possède pas licence pour teindre en rouge, et inversement. Dans certaines villes italiennes, les teinturiers de bleu se répartissent même en teinturiers de pastel et teinturiers d'indigo (produit désormais importé du Nouveau Monde et dont l'emploi, pour protéger le pastel, n'est pas autorisé hors d'Italie). Certes, les fraudes et les infractions sont fréquentes — et les procès nombreux, d'où des archives pour les historiens — mais la règle universelle est celle de la spécialisation. Les règlements accordent en général la licence pour les tons verts aux teinturiers de bleu et celle pour les tons jaunes aux teinturiers de rouge. A l'intérieur de la même officine, il n'est donc guère possible, sinon frauduleusement ou de manière expérimentale, de tremper successivement une étoffe dans un bain bleu puis dans un bain jaune.

S'habiller de vert

Cette impuissance des teinturiers à fabriquer de beaux verts, des verts solides, francs et lumineux, explique le peu d'intérêt pour cette couleur dans l'ameublement et, surtout, dans le vêtement. Ou du moins dans le vêtement des couches supérieures de la société. Chez les paysans, où l'on pratique le "petit teint", c'est à dire une teinturerie artisanale à base de plantes indigènes (la fougère notamment) et de mordants de mauvaise qualité (tartre, urine), le vert est plus fréquent qu'à la cour et qu'à la ville. Il peut être clair (*vert gai*) ou foncé (*vert brun*) mais a toujours un aspect terne, pâle et délavé. En outre, la lumière des chandelles et des lampes à huile y ajoute une nuance grisée ou brunâtre, qui en fait une couleur peu recherchée.

A ces différences sociales s'ajoutent des différences géographiques. En Allemagne méridionale, par exemple, où, nous l'avons dit, les pratiques tinctoriales s'efforcent d'innover, le vert vestimentaire est plus fréquent qu'ailleurs. Ce faisant, il étonne moins. Ce que note justement Henri Estienne dans son *Apologie pour Hérodoté* : «Si on voyait en France un homme de qualité habillé de verd, on penseroit qu'il eust le cerveau un peu gaillard ; au lieu qu'en plusieurs lieux d'Allemagne cest habit semble sentir son bien»⁴. Pour le grand érudit calviniste, familier des foires de Francfort et des bibliothèques allemandes, le vert est une couleur deshonnête dont tout bon chrétien doit se dispenser dans son vêtement. Certes, le rouge et le jaune sont pires encore, mais au vert il faut préférer le noir, le gris, le bleu et le blanc. Autour de cette pa-

lette sobre et digne, déjà recommandée par les prélats moralistes du Moyen Age finissant, s'accordent tous les grands réformateurs protestants du XVI^e siècle. Dans de nombreux domaines, le vert fabriqué par l'homme est victime du "chromoclasme" de la Réforme : non seulement dans le vêtement, mais aussi dans l'art, dans le culte et dans la vie quotidienne. Pour Clavin, Zwingli, Melancthon et leur épigones, seul le vert de la nature est licite et admirable⁵.

De fait, le vert est peu fréquent dans la vie sociale et dans la civilisation matérielle. La Contre-Réforme catholique, qui en matière de vêtement reprend une partie des valeurs chromatiques protestantes (il en va tout autrement dans l'art et dans le culte), ne lui accorde guère de place. De plus, peindre les objets, les meubles et les bâtiments en vert reste un exercice malaisé en raison du faible pouvoir couvrant de cette couleur. Même pour l'héraldique et pour les terrains emblématiques qui s'y rattachent, le vert (que le blason français désigne par le mot *sinople*) est une couleur rare. Mais d'autant plus signifiant qu'il est rare.

Peindre en vert

Comme les teinturiers, les peintres rencontrent de grosses difficultés chimiques et techniques pour fabriquer la couleur verte mais ils parviennent mieux à les contourner. Ici les entraves professionnelles et réglementaires sont plus limitées, du moins pour ce qui concerne les seules couleurs. Ces dernières dépendent plus des secrets d'atelier, de l'ingéniosité des maîtres et des exigences des commanditaires que des textes législatifs. En outre, l'utilisation de produits minéraux au lieu des matières végétales offre des possibilités de luminosité, de tonalité et de saturation plus grande. Mais le principal problème reste le même : fixer, densifier et stabiliser la couleur verte.

Les pigments verts employés au XVI^e siècle ne diffèrent guère de ceux qu'employait la peinture du Moyen Age finissant. Les terres vertes naturelles, bon marché et faciles à travailler, sont peu couvrantes et ont un pouvoir opacifiant très faible ; elles servent surtout à peindre des couches préparatoires. La malachite, carbonate naturel de cuivre voisin de l'azurite, donne une fois pulvérisée de très belles nuances entre le vert et le bleu mais présente l'inconvénient de noircir en vieillissant. Quant aux verts artificiels, obtenus par différents procédés consistant à oxyder du cuivre ou du plomb à l'aide de sels et d'acides, ce sont des poisons extrêmement

dangereux (verts de gris) et des pigments instables et corrosifs. Beaucoup de peintres s'en méfient, non seulement parce qu'ils se désagrègent ou s'assombrissent au fil du temps, mais aussi parce qu'ils altèrent les pigments voisins et attaquent les supports sur lesquels ils sont posés. En revanche, ils peuvent fournir de très beaux tons verts, denses, francs et lumineux. Les recettes pour les fabriquer sont nombreuses ; toutes recommandent de les "calmer" en les broyant dans des matières adoucissantes (miel, jus de pomme, eau de rose). A Venise, plusieurs peintres (Giorgione, Véronèse) parviennent à leur donner une nuance claire et brillante sans trop diminuer leur saturation. Rappelons cependant que le fameux "vert Véronèse" ne fut nullement inventé par le grand peintre vénitien — l'un des plus admirables coloristes du XVI^e siècle — mais beaucoup plus tard, à l'âge de la chimie industrielle des pigments, et que cette appellation ne fut choisie qu'à des fins commerciales⁶.

Les verts végétaux ne sont pas totalement absents de la palette des peintres de la Renaissance. La fleur de l'iris, le jus de poireau, l'écorce d'aulne, les feuilles, les tiges ou les racines de nombreuses plantes sont utilisés selon des recettes variées. La difficulté est de densifier les matières colorantes ainsi obtenues, soit en les transformant en sirops, soit en les mélangeant à des pigments minéraux. Dans l'atelier du peintre, en effet, les tabous médiévaux sur les mélanges — en grande partie hérités de la Bible — commencent à s'estomper, et l'on associe parfois une matière végétale et une matière minérale pour obtenir une nuance de couleur déterminée (ce que l'on aurait hésité à faire au Moyen Age). Quelques peintres de la Renaissance commencent même à broyer ensemble des bleus et des jaunes (indigo et orpiment ; azurite et gaude) pour fabriquer des verts. Sur ces terrains, ils sont en avance sur les teinturiers.

Malgré ces audaces et ces nouveautés, peindre en vert reste un exercice difficile et le restera jusqu'au XVIII^e siècle. Il faut en effet attendre le siècle des Lumières pour que les progrès de la chimie, la multiplication des couleurs de synthèse, l'invention du bleu de Prusse, du vert anglais et enfin du vert de Schweinfurt puissent offrir aux peintres modernes une palette verte vraiment différente de celle qu'utilisaient les artisans et les enlumineurs du Moyen Age. Pour l'heure, les verts, même s'ils se sont diversifiés, continuent d'être instables, malaisés à travailler, difficiles à associer, dangereux pour l'artiste, pour le support et pour les autres

couleurs. Nous les voyons aujourd'hui tels que le temps les a faits et non pas tels que les peintres du XVI^e siècle les ont voulus : sales, assombris, modifiés, oxydés, désagregés, quand ce n'est pas disparus à tout jamais. A l'époque de Shakespeare, la couleur verte reste une couleur secrète, capricieuse, changeante, souvent rebelle, parfois pernicieuse.

Dire le vert

A cette grande instabilité chimique de la couleur verte s'oppose, dans toutes les langues, une remarquable stabilité lexicale. Qu'il s'agisse du latin ou des langues vernaculaires, le lexique des verts est partout restreint, fixe et homogène. Comme le sont pareillement celui des blancs et celui des noirs. Ce sont des lexiques forts. Le lexique des rouges, en revanche, s'il est tout aussi stable au fil du temps, est beaucoup plus riche et plus diversifié ; il autorise la nomination de toutes les nuances de la couleur. Quant à ceux des bleus et des jaunes, ils demeurent, comme au Moyen Age et comme dans l'Antiquité classique, instables, flottants, imprécis. Le lexique des bleus — couleur alors en pleine expansion — est nombreux mais ne parvient pas toujours à s'ancrer ni à s'articuler autour d'un terme fort ; et celui des jaunes, dans beaucoup de langues, notamment en français, reste à organiser, sinon à inventer, complètement.

La simplicité lexicale des verts (parler de "pauvreté" serait une erreur) rend difficile l'expression des nuances chromatiques de cette couleur sans avoir recours à des mots composés, à des périphrases ou à des comparaisons. Mais, inversement, elle fait de toute notation verte dans un texte ou dans un discours une notation très forte, allant souvent bien au delà de la pure notation chromatique. Des termes comme le latin *viridis*, l'allemand *grün*, l'anglais *green*, le français *vert* ont toujours un poids sémantique qui s'étend très au delà de la seule couleur verte. Ce que reflètent du reste pleinement, dans chacune des principales langues européennes, leurs très nombreux sens figurés. Nous retrouverons ces sens figurés un peu plus loin à propos de la symbolique de la couleur. Mais notons tout de suite que cette dernière peut également se décliner à partir des variantes orthographiques et des glissements homonymiques. En français, par exemple, la circulation formelle, sémantique et poétique est particulièrement fluide entre *vert* (la couleur), *vair* (la fourrure) et *verre* (le matériau). Les auteurs ne se privent

pas d'en jouer, accentuant ce faisant le caractère insaisissable et polymorphe de la couleur verte.

Ce qu'il faut mettre en valeur également c'est l'absence, dans toutes les langues, de termes qui désigneraient le passage du vert au jaune ou du jaune au vert. Nous nous trouvons alors, répétons-le, à une époque qui ignore le spectre, qui ne classe pas les couleurs dans l'ordre spectral et qui donc ne cherche ni à discerner ni à nommer la zone intermédiaire entre le vert et le jaune. Il est même possible que pour les hommes du XVI^e siècle, cette zone, que le lexique ne nomme pas, soit très difficile à percevoir. La perception est toujours culturelle, étroitement culturelle ; elle diffère d'une société à l'autre et d'une époque à l'autre, parce qu'elle sollicite toujours la mémoire, les connaissances, l'imagination et parce qu'elle se manifeste en grande partie par le biais du langage. Une couleur que l'on ne nomme pas est une couleur qui n'existe pas.

Entre le vert et le bleu, en revanche, les mots existent et les rapprochements (voire les confusions) sont fréquents dans certaines langues. Le vert et le bleu sont deux couleurs qui en Occident entretiennent depuis fort longtemps des rapports étroits et nuancés (parfois ambigus) que le lexique s'est toujours plu à exprimer⁷. La locution française "*vert et bleu !*", juron intraduisible en français moderne (quelque chose comme "mille tonnerres") mais très employé à l'époque des Valois, et encore sous le règne de Louis XIII, souligne bien ce rapport de sympathie entre les deux couleurs.

Signifier par le vert

La symbolique de la couleur verte au XVI^e siècle est le prolongement direct des pratiques tinctoriales et des faits de lexique. Si elle innove peu par rapport à la symbolique médiévale, elle annonce néanmoins déjà la grande mutation qui se produira au siècle des Lumières : l'association définitive du vert et de la nature.

Pour l'heure, la première fonction symbolique de la couleur verte est de signifier, de mettre en valeur ou d'emblématiser tout ce qui est instable, éphémère, mouvant, que ce soit en bonne ou en mauvaise part : la jeunesse, l'espérance, la chance, le hasard, le jeu, le destin. C'est là l'idée la plus forte et la plus récurrente. Tout ce qui bouge, tout ce qui se transforme, tout ce qui tourne comme la roue de la Fortune est associé à la couleur verte. Par là même, celle-ci peut être à la fois la couleur de la chance et de la malchance (l'émeraude porte déjà malheur), de l'espoir et du désespoir, de la sève et du poison, des jeunes pleins de vie et des vieillards encore

gaillards (sinon “galants” ...). Les couleurs sont comme les mots : hors contexte elles ne signifient rien, elles n'ont pas de sens mais seulement des emplois. Ce sont donc le contexte et l'association ou l'opposition à telle ou telle autre couleur qui diront si le vert est couleur de la fortune ou de l'infortune, de l'espérance ou de l'accablement. Associé au jaune, par exemple, il devient couleur de la folie — ce qui est déjà le cas au Moyen Age⁸ — ou bien — ce qui est plus nouveau — de la mélancolie. Shakespeare parle à plusieurs reprises de cette *green and yellow melancholy* ou, plus généralement, d'une tenace et jaunâtre *green sickness*⁹, qui perdurera jusque dans la poésie romantique et la peinture préraphaélite.

Pour l'historien, il y a là matière à réflexion sur les rapports que la chimie et la symbolique entretiennent dans les faits de société et de sensibilité. Le vert, couleur chimiquement instable, est dans le domaine symbolique, la couleur de tout ce qui est instable, depuis le vêtement des jeunes jusqu'aux tables de jeu (déjà vertes à la fin du XVI^e siècle et donnant naissance à la *langue verte*, qui est à l'origine la langue des joueurs de cartes). Entre le chimique et le symbolique, entre le technique et l'idéologique, la frontière est floue, les osmose, nombreuses, et les allers et retours, incessants.

La deuxième dimension symbolique de la couleur verte est étroitement liée à la première. Le vert est la couleur de ce qui pousse, de ce qui produit du fruit, de ce qui vit. En latin, les jeux de mots sont innombrables entre *viridis* (vert), *vir* (homme), *virere* (être vigoureux), *vivere* (vivre), *vis* (force), *ver* (printemps), etc.¹⁰. Le vert est spécifiquement la couleur de la sève, de la croissance et de la jeunesse. Ce n'est pas encore la couleur de la liberté — pour ce faire il faudra attendre la fin du XVIII^e siècle¹¹ — mais c'est pleinement celle de tout ce qui se rattache à la jeunesse : la fraîcheur, la vitalité, la nouveauté, l'amour naissant (et l'amour infidèle, par opposition au bleu qui est la couleur de l'amour fidèle), la jalousie, l'envie, l'acidité (et le poison — le XVI^e siècle est le grand siècle du poison), le manque de maturité et de sagesse, la fougue, l'agitation, le désordre, la transgression. Nous retrouvons ici la première caractéristique du vert : l'instabilité.

Enfin, une troisième dimension symbolique de la couleur verte se greffe étroitement sur la précédente : celle qui associe le vert et l'idée de nature. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, c'est une idée relativement récente au XVI^e siècle. Certes, la végétation et ses cycles s'inscrivaient depuis longtemps dans la

gamme emblématique et symbolique de cette couleur, mais le lien entre nature et végétation n'était ni obligé ni évident. Avant la fin du Moyen Age, la nature c'est l'air, le vent, le feu, la terre, la mer, la montagne, parfois la forêt mais rarement l'arbre ou la plante. La nature est noire, ou rouge, ou blanche ; jamais verte. Et puis les signes et les songes commencent à changer à partir du XVI^e siècle. Un peu partout en Europe — surtout au nord — on s'habille de vert pour célébrer le retour du printemps, tandis que les chasseurs se parent de vert et de rouge pour courir le gibier et que, un peu plus tard, les officiers des eaux et forêts reçoivent une livrée verte. Aux XVI^e et XVII^e siècles ce lien entre le monde végétal, la nature et la couleur verte se fait de plus en plus solide, préparant ainsi le terrain à la symbolique romantique, pour qui il y aura d'abord dans le vert l'idée de nature. Nous construisons encore aujourd'hui notre imaginaire et notre sensibilité autour de cette idée.

Ce qui, en revanche, se fait plus discret à l'époque de la Renaissance, c'est le vert attribut du Diable. Certes, par bien des aspects, le vert demeure une couleur étrange, une couleur inquiétante et dangereuse — l'alchimie en fait la vedette de sa palette — mais il n'est plus guère diabolique. Il est devenu trop vivant, trop enjoué ou trop irrespectueux pour continuer à emblématiser le prince des ténèbres. Désormais, comme le soulignent plusieurs expressions françaises du XVI^e siècle, on *porte le vert*, on *change le noir en vert*, on *laisse le noir pour le vert*. Le vert n'est plus une couleur sombre et triste ; il s'égayé, s'éclaircit et semble dire que l'on a désormais confiance en la jeunesse, en l'amour, en la vie.

Michel PASTOUREAU

NOTES

1. Sur les dangers de l'anachronisme et les problèmes que rencontre l'historien des couleurs, on me permettra de renvoyer à M. Pastoureau, "Une histoire des couleurs est-elle possible ?" dans *Ethnologie française*, tome 20, oct.-déc. 1990, p. 368-377 (numéro spécial de la revue intitulé *Paradoxes de la couleur*).

2. Rares sont avant le XVIII^e siècle les recueils de recettes destinés aux teinturiers qui proposent un véritable mélange de matières colorantes. En revanche, dans certaines villes et dans certaines officines, on semble pratiquer, dès le XIV^e siècle, la technique du "pied". Celle-ci consiste à plonger l'étoffe dans un premier bain de

couleur peu concentré, généralement sombre, qui lui donne comme une couleur de fond, c'est à dire une base prête à recevoir une autre coloration. Puis, après séchage, on la replonge dans un deuxième bain, plus dense, qui lui apporte par superposition sa couleur définitive. Il est possible que dans la gamme des verts — le plus souvent destinés à teindre des tissus ordinaires — on ait procédé de cette façon dès la fin du Moyen Age. En matière de teinturerie, l'une des grandes difficultés que rencontre l'historien, est d'apprécier l'écart qui existe entre les textes normatifs, didactiques ou réglementaires et les pratiques véritables. C'est sans doute pour les tons verts et les tons noirs que ces écarts sont les plus grands et les fraudes, les plus nombreuses. Sur ces questions : F. Brunello, *L'arte della tintura nella storia dell'umanita*, Vicenza, 1968, p. 179-194 ; E. E. Ploss, *Ein Buch von alten Farben. Technologie der Textilfarben im Mittelalter*, 6e éd., Munich, 1990, p. 54-70 ; M. Pastoureau, "Jésus teinturier. Histoire symbolique et sociale d'un métier réprouvé", dans *Médiévales*, vol. 29, printemps 1995, sous presse.

3. Le mordant est la substance qui sert d'intermédiaire entre les fibres textiles à teindre et le principe colorant des plantes. Son emploi dans un bain de teinture provoque une réaction chimique qui débarrasse le drap de ses impuretés, purifie l'eau, fait pénétrer la couleur dans les fibres et leur donne densité et solidité. Sans mordant la teinture végétale n'est pas possible. Les produits utilisés comme mordants aux XVI^e siècle diffèrent selon la nature des étoffes et des matières colorantes, ainsi que selon la qualité de teinture que l'on cherche à obtenir. L'alun (sulfate naturel d'aluminium et de potasse), qui fait l'objet d'un grand commerce, est le principal mordant "industriel" employé dans les villes drapières. Voir J. Delumeau, *L'alun de Rome (XVe-XIXe s.)*, Paris, 1962. Pour teindre en vert, il faut mordancer abondamment car la concentration de la matière colorante utilisée, quelle qu'elle soit, n'est jamais très forte. La teinturerie artisanale et villageoise remplace l'alun par le tartre, le vinaigre, l'écorce de noyer, la cendre de bois, la chaux vive, l'oseille ou l'urine (spécialement l'urine de personnes alcooliques). Mais elle ne sait produire que des verts peu solides, prenant rapidement un aspect délavé.

4. H. Estienne, *Apologie pour Hérodote* (Genève, 1566), nouv. édition par P. Ristelhuber, Paris, 1879, tome I, p. 26.

5. Sur l'attitude de la Réforme protestante à l'égard des couleurs : M. Pastoureau, "La Réforme et la couleur", dans *Bulletin de la société d'histoire du Protestantisme français*, tome 138, juillet-sept. 1992, p. 323-342.

6. Différents verts ont reçu, à partir de la fin du XVIII^e siècle, le qualificatif de "Véronèse". Il s'agit de couleurs claires, froides et brillantes, obtenues par précipitation en mélangeant un sel de cuivre et différents acides. Extrêmement vénéneuses, elles ne supportent aucun

mélange ni le voisinage de pigments à base de zinc ou de plomb. Au delà de leurs vertus picturales et esthétiques, elles ont contribué à prolonger fort avant dans l'époque contemporaine la vieille mythologie du vert couleur solitaire, instable et agressive.

7. Rappelons par exemple la confusion fréquente en grec ancien entre le vert et le bleu, dont les lexiques sont encore mal différenciés (ce qui ne sera plus le cas en latin). Cette confusion entre les deux couleurs se retrouve dans la plupart des langues celtiques, notamment en breton où le terme *glas* désigne tout ensemble le vert, le bleu et le gris. Pour le grec, voir les mises au point récentes de P. G. Maxwell-Stuart, *Studies in Greek Colour Terminology*, tome I, Leiden, 1981 (*Mnemosyne*, suppl. 65), ainsi que la thèse de H. Dürbeck, *Zur Charakteristik der griechischen Farbenbezeichnungen*, Bonn, 1977. Pour le breton : F. Falc'hun, *Histoire de la langue bretonne d'après la géographie linguistique*, Paris, 1963, 2 vol. ; J. Le Querrec, "Bilinguisme et spécificité culturelle : la dénomination des couleurs chez les Bretons du Trégor", dans S. Tornay, éd., *Voir et nommer les couleurs*, Nanterre, 1978, p. 313-327.

8. M. Pastoreau, "Formes et couleurs du désordre : le vert avec le jaune", dans *Médiévales*, vol. 4, mai 1983, p. 62-73. Au XVI^e siècle, en France, le port d'un chaperon, d'un bonnet ou d'une pièce de vêtement de couleur verte peut suffire pour être regardé comme fou : "Ces pauvres gens furent condamnés à estre desgradez et vestus d'accoustremens verds, à fin que le peuple les estimast fols et insensez" (B. de Palissy, *Recepte véritable ...*, Paris, 1563, p. 107).

9. Par exemple *Twelfth Night*, II, 4 ; *The Merchant of Venice*, III, 2, 110 ; *Othello*, III, 3, 166.

10. La même idée et des jeux de mots voisins se retrouvent dans les langues germaniques autour des racines *gr-* (par exemple, *angl.* : to grow / green / grass ; *all.* : gross / grün / Gras).

11. Le vert ne devient couleur de la permission et de la liberté que parceque, à partir de la fin du XVIII^e siècle ou du début du XIX^e, il est pensé comme un des contraires du rouge. C'est la théorie physico-chimique — inconnue au XVI^e siècle — des couleurs primaires et des couleurs complémentaires qui pousse à faire du rouge (primaire) et du vert (complémentaire) un couple de contraires. Le rouge étant, depuis une antiquité fort lointaine, la couleur de l'interdiction, le vert, son nouveau contraire, devient dorénavant couleur de la permission. Une telle symbolique est évidemment impensable avant le XVIII^e siècle. Il est cependant possible que le vert de la jeunesse, de la nature, du mouvement et de la transgression ait également contribué à greffer progressivement sur cette couleur l'idée de liberté.