



Des Couleurs

Conservation des antiquités et objets d'art
des Alpes-de-Haute-Provence
2016



Des Couleurs

Catalogue de l'exposition
présentée à la cathédrale Saint-Jérôme
à Digne-les-Bains
du 1^{er} juillet au 30 septembre 2016

Commissariat

Jean-Christophe Labadie, conservateur des antiquités et objets
d'art des Alpes-de-Haute-Provence, directeur des Archives
départementales

Laure Franek, directrice adjointe des Archives départementales

Marie-Christine Braillard, conservateur territorial en chef du patri-
moine honoraire

Claude Badet, conservateur délégué des antiquités et objets d'art des
Alpes-de-Haute-Provence

Prêt des œuvres

Communes de Barles, Beaujeu, La Condamine-Châtelard, Lurs,
Prads-Haute-Bléone, La Rochegiron, Valavoire ;
Chanoine Gérard Salnitro

Textes, choix des illustrations et notices

Marie-Christine Braillard, Laure Franek, Jean-Christophe Labadie,
Chanoine Gérard Salnitro

Préparation

Sandrine Restelli-Imbert, conservateur délégué des antiquités et
objets d'art

Transport des œuvres

Claude Badet, Pascal Boucard

Montage de l'exposition

Pascal Boucard, Pierre Chaland, Denis Élie, Jean-Claude Paglia
(Archives départementales des Alpes-de-Haute-Provence)

Conception graphique du catalogue

Jean-Marc Delaye (Archives départementales des Alpes-de-Haute-
Provence)

Crédits photographiques et numérisation

Jean-Marc Delaye (Archives départementales des Alpes-de-Haute-
Provence), Marina Weissman (tableau de Valavoire)

Relecture

Annie Massot, bibliothécaire, et Sophie Chouial, archiviste
(Archives départementales des Alpes-de-Haute-Provence)

Impression

Imprimerie de Haute-Provence
04700 La Brillanne

ISBN 978-2-86004-030-3

© Conseil départemental des Alpes-de-Haute-Provence

Dépôt légal : juillet 2016

Des Couleurs





Préface

La Conservation des antiquités et objets d'art des Alpes-de-Haute-Provence s'intéresse aux couleurs à l'occasion de sa nouvelle exposition estivale, la sixième du nom, à la cathédrale Saint-Jérôme de Digne-les-Bains. Le succès des expositions est grandissant puisque, en 2015, l'exposition dédiée à la Cène a attiré près de 8 500 visiteurs.

Cette année, seront présentés des objets du culte, des œuvres peintes et des habits liturgiques issus une fois encore des collections patrimoniales des communes des Alpes-de-Haute-Provence. Les visiteurs de l'exposition « Des Couleurs » découvriront un des bijoux de l'orfèvrerie médiévale que le département a la chance de compter parmi son patrimoine : la châsse de Beaujeu. Il s'agit d'un petit objet, en forme de maisonnette, fabriqué au cours du XIII^e siècle par les artisans de Limoges et qui propose un décor d'un bleu profond semé, sur les deux pignons, de rosettes et de losanges colorés.

Je remercie une fois encore les maires du département qui autorisent le prêt de leurs œuvres afin que les visiteurs de la cathédrale puissent porter un regard averti sur ces témoignages de l'histoire bas-alpine. Le Conseil départemental propose chaque année une aide scientifique aux communes et il soutient financièrement leurs projets de restauration du patrimoine.

Dans ce bel écrin que la cathédrale Saint-Jérôme offre, je vous laisse découvrir ces œuvres d'art, produits des savoir-faire artisanaux et artistiques, du 1^{er} juillet au 30 septembre.

Gilbert Sauvan
Député des Alpes de Haute-Provence
Président du Conseil départemental



Introduction

Rouge, blanc, noir, bleu, vert, jaune... des couleurs à prendre très au sérieux ! Dans la peinture, la lumière divine est représentée blanche ou dorée ; à Marie sont attribués le blanc et le bleu tandis que le traître Judas supporte un demi jaune ou demi rouge : le roux. À l'enfant né, le blanc là encore mais la mariée était... en rouge jusqu'au XVIII^e siècle. Quant au noir de l'enfer... Admiré dans les pays catholiques, l'or est certes une couleur, mais c'est aussi une matière et une lumière, à l'égal du blanc : Dieu est perçu comme une lumière divine, tout comme ses messagers, les anges. Et le blanc est la couleur de l'éternité, du paradis et du bonheur. Mais d'autres approches des couleurs sont envisageables : au XVIII^e siècle, les encyclopédistes abordent la couleur sous divers angles : la grammaire – un « beau couleur de feu » –, les « arts », au sens de l'industrie de l'homme, la peinture. Mais ils débutent en traitant de la couleur sous l'angle scientifique, en évoquant d'abord les propriétés physiques de la lumière ¹.

Étudier la couleur dans sa dimension historique présente bien des complications car, comme le souligne Michel Pastoureau, spécialiste, entre autres, de l'histoire des couleurs, « la couleur est d'abord un fait de société ² ». Comprendre donc les couleurs nécessite de surmonter plusieurs difficultés : documentaires, méthodologiques, épistémologiques. Ainsi, au Moyen Âge, le noir et le blanc étaient considérés comme des couleurs à part entière.

Au XIII^e siècle, l'église est un lieu où s'expriment les couleurs franches et lumineuses, celles des murs, des plafonds, des sols, des décors sculptés, des vitraux, des objets et des vêtements du culte, celles enfin des livres ou des décors éphémères lors des fêtes religieuses... Mais, au cours du XIV^e siècle, la polychromie, telle, à partir du XIII^e siècle, l'explosion de couleurs de la Sainte-Chapelle du Palais, tend à s'estomper.

Pour les hommes d'Église d'alors, la couleur représente un problème théologique. Si la couleur est lumière, elle se rapporte au divin ; si elle n'est qu'une enveloppe, elle est alors un artifice, inutile et immoral. C'est la conception de Suger, l'abbé de Saint-Denis, et des abbés de Cluny, pour lesquels la couleur a trait au divin, contre celle de saint Bernard, l'abbé de Clairvaux, qui demeura majoritaire.

La couleur offre encore une dimension liturgique. Empruntons encore aux écrits de Michel Pastoureau. Les officiants de l'Église primitive exerçaient avec leurs vêtements, généralement blancs ou non teints. Le blanc devient ensuite réservé aux fêtes les plus solennelles, et particulièrement à la fête de Pâques. Au IX^e siècle, l'or et les couleurs apparaissent. Parallèlement, des traités se penchent sur la valeur symbolique des couleurs, généralement au nombre de sept : blanc, noir, rouge, vert, jaune, brun et pourpre. Mais il n'est pas certain que ces traités – seulement spéculatifs – s'appuient sur les pratiques liturgiques réelles. En revanche, au XII^e siècle, l'association entre une couleur et une fête, ou un temps liturgique, demeure une pratique courante. Un siècle plus tard, le traité du cardinal Lothaire, *De sacrosancti altaris mysterio*, imposa au fil du temps une norme dans toute la chrétienté. Symbole de pureté, le blanc s'emploie pour les fêtes des anges, pour Noël, l'Épiphanie, le Jeudi saint, le dimanche de Pâques, l'Ascension et la Toussaint. Le rouge sert lors de la fête des apôtres, des martyrs, de la Croix et de la Pentecôte, car il rappelle le sang versé du Christ.

Le noir est la couleur du deuil et de la pénitence : il sert durant l'Avent, lors de la fête des saints Innocents. Couleur « intermédiaire » alors que les trois autres sont les couleurs de base de la culture occidentale, le vert sert dans les autres cas, les temps ordinaires. Enfin, Lothaire n'évoque ni le bleu, qui n'a jamais été une couleur liturgique, ni l'or, qui est matière et lumière. C'est cependant suite au concile de Trente, au XVI^e siècle, que les diocèses adoptèrent les cinq couleurs liturgiques de la chrétienté imposées par Rome : le blanc, le rouge, le noir, le vert et le violet, bien qu'au XIX^e siècle encore, cet usage ne fut pas totalement partagé.

¹ *L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. IX, 3^e édition, Genève, 1779, p. 653 et s.

² L'étude des couleurs dans l'histoire et le thème même de cette exposition doivent beaucoup aux travaux de Michel PASTOUREAU (voir ici *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 113).

La réforme protestante s'est manifestée par une véritable guerre aux couleurs, vives et saturées. Au XVI^e siècle, le protestantisme construit un « axe noir-gris-blanc » et rejette les autres couleurs, sauf le bleu, en particulier le rouge et le jaune. Mélanchton, auteur en 1527 d'un sermon *De vestitu* (Du vêtement), qui reprend certaines idées du réformateur suisse Zwingli, se fait le champion d'une éthique du noir et du sombre. Les protestants considèrent le rouge comme une couleur immorale. Ils se réfèrent en cela à un passage de l'*Apocalypse* où Jean raconte comment, sur une bête venue de la mer, chevauchait la grande prostituée de Babylone vêtue d'une robe rouge. Pour Luther, Babylone, c'est Rome !

À la veille du concile de Trente (1545-1563), les catholiques réservent le blanc au temps pascal, aux fêtes et messes votives du Christ, de la Vierge et des principaux saints ; le rouge à celles de l'Esprit, de la Croix, ou des martyrs ; le violet aux jours et temps de pénitence, en particulier l'Avent, en décembre, et le Carême entre le mercredi des Cendres et le dimanche de Pâques ; le noir au Vendredi saint et aux funérailles ; le vert aux jours ordinaires. Quant au rose, il remplace le violet le troisième dimanche de l'Avent et le quatrième dimanche de Carême. Le missel romain de 1570 – le livre liturgique nécessaire à la célébration de la messe – fixe la règle des cinq couleurs liturgiques, encore en vigueur aujourd'hui³.

Les lieux de culte conservent dans leurs sacristies – où le prêtre se prépare et où sont conservés les ornements d'église et les vases sacrés –, des vêtements liturgiques, rangés le plus souvent à plat dans un meuble en bois à tiroirs spécialement adapté au rangement : chasublier ou chapier. Un inventaire du mobilier de la cathédrale de Digne, datant de 1843 durant la Monarchie de Juillet, énumère les vêtements liturgiques qui sont utilisés lors des offices. On y dénombre deux chasubles « communes » en blanc, deux rouges, deux violettes, trois vertes, trois blanches « pour le dimanche », deux rouges, trois autres violettes, une d'un tissu « en or » et « donné par le gouvernement », plus quatre rouges pour les fêtes solennelles, trois noires dont une « donnée par Louis XVIII en 1818 », trois blanches « conservées de la Révolution », les plus luxueuses en soie, en damas ou en satin. À ces vêtements s'ajoutent les dalmatiques – des tuniques en forme de croix avec des manches courtes – et les chapes – des capes –, là aussi violettes, noires, rouges ou vertes, et une de « toutes les couleurs ».

Dans les paroisses rurales, plus modestes, les visites pastorales rapportent l'inventaire des vêtements à la disposition des prêtres. À Beaujeu, en 1619, le rôle (la liste) des ornements de l'église présente deux chasubles, l'une rouge et l'autre verte, deux aubes avec leurs amicts et cordons et une chasuble « usée de peu de valeur », de « deux voiles de crespes l'ung rouge l'autre noir »⁴. Quelques décennies plus tard, les ornements à disposition des prêtres de la paroisse sont bien plus abondants et, entre autres, l'on compte : « cinq chasubles avec leurs étoles et manipules, un rouge, un noir, un blanc, un violet et l'autre ligature, le tout bon », « trois aubes avec leurs cordons et huit amicis le tout bon »⁵. Déjà, en 1663, le prêtre avait présenté à l'évêque divers vêtements, dont une chasuble en voile doublée de noir, une autre rouge, une chasuble de satin bleue parsemée de fleurs de lys⁶.

Jean-Christophe Labadie

³ VIVIER (Sandrine), « Couleurs du temps liturgique », *Chroniques d'art sacré*, n° 79, automne 2004, p. 13.

⁴ Archives départementales des AHP, E-dépôt 24/12, commune de Beaujeu, extrait de la visite pastorale du 18 octobre 1619.

⁵ Archives départementales des AHP, 1 G 5, visites de 1683, 1684 à 1693, f° 16 ; l'évêque est alors François Letellier.

⁶ Archives départementales des AHP, 1 G 72, copie de verbal de visite de monseigneur de Forbin de novembre 1663 et de visite de monseigneur l'évêque de l'année 1656 pour messire l'archidiacre contre les consuls et communauté du lieu de Prads, du 3 novembre 1712.



Des Couleurs liturgiques

Cette année, le sujet de l'exposition s'empare des couleurs liturgiques. Pourquoi les couleurs ? Quand on est passé du noir à la couleur, soit au cinéma, soit à la télévision, l'engouement pour celle-ci s'expliquait par une plus grande proximité avec la réalité ordinaire de la vie. La couleur, le son, l'odeur éveillent nos sens et nous ramènent à la réalité naturelle qui devient la partie visible du mystère. Ainsi, la prière, la liturgie est par le fait même accessible et nous fait participer déjà à la liturgie céleste. Nos frères orientaux, moins cartésiens que nos civilisations européennes, nous donnent beaucoup à apprendre de leur expression liturgique, ce qui faisait dire au pape Jean-Paul II que l'Orient et l'Occident étaient les deux poumons de l'Église. Toutes les civilisations ont utilisé les couleurs dès que possible : l'Égypte, la Grèce, Rome, particulièrement pour les monuments religieux, leur donnant ainsi une richesse et un attrait plus important par rapport aux autres constructions. Les palais, sièges du pouvoir, ont fait de même. Au cours des siècles, on a perdu ce sens de la couleur. Les monuments historiques ont été nettoyés sous prétexte de retourner à une hypothétique antiquité, même à outrance, à grande eau et sablage... Aujourd'hui, on est revenu à plus de tempérance et on est attentif aux « traces de couleur » sur les monuments et les œuvres d'art en générale. Ces dernières années, combien de mises en couleur des cathédrales, de façon artificielle, par l'image projetée, grâce à la maîtrise de la lumière !

On retrouve dans les archives des pièces qui évoquent l'entretien des monuments et de leur couleur, pour Notre-Dame de Paris, par exemple, jusqu'à la veille de la Révolution. Cet entretien était le fait des chapitres et ou des collèges de chanoines qui assuraient la pérennité du monument.

On pourrait aussi faire l'histoire des couleurs dans le vêtement, comme par exemple, le mariage et la mort, dont la diversité montre la force et la visibilité de l'acte. Mariage par exemple, blanc ou rouge ; obsèques noir ou blanc.

Il en est ainsi pour l'expression visible et matérielle des couleurs liturgiques. En regardant le paréement de l'église ou de la cathédrale, la couleur dominante donne le ton de ce que l'on célèbre. Ces couleurs ont été choisies par le langage inscrit au cœur des cultures et aux sentiments qu'elles expriment.

Quatre couleurs essentielles nous donnent le ton par leurs fragrances et l'esprit que l'on veut éveiller : le blanc, le violet, le rouge et le vert. Le temps et les modes diverses ont ensuite agrandi cette palette pour signifier la richesse et la diversité de ce que l'on célèbre. Le blanc, pureté, joie, mystère : c'est la couleur des fêtes du Seigneur ou de sa sainte mère. Couleur des vierges : « elle s'avancit vêtue de lin blanc et de probité candide » ; antique vestale et vierge consacrée à Dieu. Mystère des dogmes, éblouissement, compréhension et adoration. Le vert reste la couleur du « temps courant ». En effet, la traduction du latin en français donne un ton péjoratif par cet adjectif : ordinaire. Le violet, aux fragrances diverses, entre le gris et le bleu. Par ce ton incertain, on conduit ainsi la pensée au repentir et à la pénitence. Le rouge, dans sa forme immémoriale, « l'écarlate », marque la puissance, l'amour, la force, l'emprise. Il marquera ainsi la Passion du Seigneur, la force de l'esprit, l'amour jusqu'au martyr, l'emprise d'un tourbillon de l'approche de Dieu dans sa majesté.

D'autres couleurs sont aussi employées pour leur richesse et leur délicatesse : ainsi, le rose, compromis entre le violet et le blanc, utilisé deux dimanches par an, durant l'Avent et le Carême, appelés dimanches de *gaudete* et de *laetare* et considérés comme une pause salutaire et pédagogique au cours de ces temps de pénitence et de macération. L'espoir est toujours attendu de la joie retrou-

vée qui éclate par la lumière du blanc. Ainsi le noir, pour les obsèques, abandonné aujourd'hui au profit du violet. Enfin le doré qui, dit-on, remplace toutes les autres couleurs et proclame l'éclat, la puissance, la prééminence, la richesse et l'exaltation du mystère célébré.

Quand on entre dans un sanctuaire, on est tout de suite dans l'atmosphère de la célébration et du temps évoqué. Voile du tabernacle (le conopée), rideau devant l'autel (*antependium*), voile du lutrin, couverture du siège du célébrant et du banc des clercs. Il ne faut pas oublier non plus les diverses traditions locales comme le « grand parement » des colonnes, des tapisseries, images catéchétiques du mystère évoqué : tapisseries d'Angers, d'Aix-en-Provence, de la Chaise-Dieu... Voir par exemple le grand parement de la basilique Saint-Michel de Menton, offert par la maison de Savoie. Certains sanctuaires ont aussi des dérogations pour une couleur spéciale comme par exemple le bleu dans des sanctuaires dédiés à la vierge Marie.

Cette diversité n'est pas une marque de dispersion mais au contraire une richesse exprimée par son foisonnement. Le temps liturgique sera donc désigné par ce qui, en soit, n'est pas le plus important, mais une pédagogie à la portée de tous : l'Avent : violet ; Noël : blanc ; le Carême : violet ; la Passion : rouge ; Pâques : blanc ; Pentecôte : rouge ; les fêtes du Seigneur : blanc ; le temps en son cours : vert. On n'oubliera pas on plus le sanctoral : blanc pour les vierges, les fondateurs et les évêques ; rouge pour les martyrs. Les grandes fêtes locales peuvent utiliser le rouge ou l'or.

J'ai survolé cette explication pour l'essentiel. Il y aurait encore beaucoup à dire sur ce sujet qui, par sa simplicité d'approche, nous fait rentrer, ou du moins esquisse, la liturgie céleste vers laquelle nous aspirons, celle de la « Cité du ciel [...] belle comme une épouse parée pour son époux » nous dit l'Apocalypse.

Chanoine Gérard Salnitro
Prévôt du chapitre de Digne





Bleu de Marie

Le bleu ne constitue pas une couleur liturgique et pourtant il est omniprésent dans les églises. Le bleu est d'abord une couleur associée à la Vierge depuis le XIII^e siècle, bien que sa couleur liturgique soit restée le blanc. Les enfants voués au culte de Marie sont habillés de bleu ou de gris bleu, à l'image des enfants placés sous sa protection. Jusqu'au XX^e siècle, cette pratique était fréquente dans les familles catholiques.

L'art baroque a imposé des Vierges d'or ou dorées, couleur de la lumière divine. Mais au XIX^e siècle, les représentations mariales deviennent plus sobres, après que le pape Pie IX a reconnu en 1854 le dogme de l'Immaculée Conception – Marie a été préservée de la souillure du péché originel dès sa conception. Marie est alors représentée en blanc, recouvrant ainsi sa couleur liturgique, dont les origines remontent au V^e siècle.

Enfin, le culte voué à Marie depuis le bas Moyen Âge n'est sans doute pas étranger au fait que le bleu soit devenu, au fil du temps, la couleur préférée des Européens, détrônant progressivement le rouge.

Jean-Christophe Labadie

La châsse de Beaujeu

Fabriquée sans doute au XIII^e siècle, la forme générale de la châsse de Beaujeu – du nom de la paroisse puis de la commune qui la détient – s'apparente à une sorte de « maisonnette » au toit en bâtière qui protègerait les reliques de saint Blaise. Cet objet précieux fut présenté à Paris au musée des Arts décoratifs lors de l'exposition des « Trésors des églises de France » en 1965⁷. Il provient de

la production des artisans des ateliers de Limoges au XIII^e siècle. La châsse de Beaujeu, dont les raisons pour lesquelles ce lieu modeste détient un tel trésor ne sont pas connues, est classée au titre des monuments historiques depuis 1934. La châsse est en bois recouvert de cuivre et d'émail champlevé et propose un décor constitué de pièces de verre de couleur jaune montées en cabochon.

⁷ *Les Trésors des églises de France, musée des Arts décoratifs, Paris, 1965*, Paris, Caisse nationale des Monuments historiques, 1965, p. 359.



À la fin du XIX^e siècle, Saint-Marcel Eysseric, un notable de Sisteron grand amateur de la pratique photographique, ne s'y était pas trompé. Dans sa quête le conduisant à photographier les plus beaux objets des Basses-Alpes, il s'était rendu à Beaujeu afin d'immortaliser, grâce à des clichés au gélatinobromure d'argent sur plaque de verre, la châsse, prise sous tous les angles.

Saint-Marcel Eysseric, la châsse de Beaujeu à la fin du XIX^e siècle
AD AHP, 31 Fi 1261 et collection particulière, photographie au gélatinobromure d'argent sur plaque de verre, années 1890





LA CHÂSSE DE BEAUJEU
Église paroissiale Notre-Dame-
de-l'Assomption

13^e siècle
Châsse reliquaire de saint Blaise
Cuivre et émail champlevé
H. 12,3, l. 13,5, la. 5,4 cm
Objet classé (2 mars 1934)



La chasse à travers l'histoire

La chasse apparaît dans les procès-verbaux des visites pastorales des évêques de Digne, dont dépendait la paroisse de Beaujeu, et dans divers textes liés à des contentieux au sujet des impôts payés au clergé par les paroissiens. Le 19 mai 1683, venant du Vernet, l'évêque François se présente devant l'église paroissiale de Beaujeu où il est attendu par le prier, Louis Codur accompagné de son « seconneur », ainsi que par le lieutenant du juge seigneurial et les deux consuls qui représentent la communauté des habitants⁸. Entrant dans l'église ayant pour titre Notre-Dame de Beauvezer, l'évêque et le groupe qui l'accompagne s'avancent vers le maître autel où :

« sur un gradin avons trouvé une boîte ou sepulcre de cuivre dans lequel ledit prier nous a déclaré y avoir des reliques de saint Blaise, laquelle avons ouverte et trouvée en icelle trois os dans du coton avec une attestation en parchemin d'un grand vicaire de nos predecesseurs portant que ses trois os sont des reliques dudit saint, ce qui nous a obligé pour prévenir les inconvenians quy pourroient arriver que lesdits ossements ne soient changés de leur faire attaches d'une soye rouge au bout de laquelle avons fait apozer le sceau de nos armes. Apres quoy avons fait mettre le tous dans ladite boîte avec un certifficat signé par moi. »
(L'orthographe originale a été conservée)

⁸ Archives départementales des AHP, 1 G 5, visites de 1683, 1684 à 1693, f° 16 ; l'évêque est alors François Letellier.



Le sceau de l'évêque de Digne

Au cours des guerres de Religion, deux édifices religieux ont été détruits par les protestants : le prieuré de Saint-Pierre et l'église de Beaujeu, qui est reconstruite en 1655, avec l'argent du prier, Pierre Pélissier de Bologne, un parent de l'évêque de Digne⁹.

⁹ ROZAND (Delphine), *Beaujeu au fil de ses archives, XI^e-XX^e siècle*, Beaujeu, L'édition à façon, 2013, p. 21 et 313.



Saint-Marcel Eysseric, le village de Beaujeu vers 1893
AD AHP, 31 Fi 601, photographie au gélatinobromure d'argent sur plaque de verre)

Le 18 octobre 1619, l'évêque de Digne, Louis, son vicaire général, Pierre Pellissier, son greffier, Antoine Baudemar, et sa suite quittent La Javie et se dirigent vers Beaujeu lors d'une tournée de visites pastorales¹⁰. L'évêque y est reçu par le prier et les consuls et tous se rendent à l'église de la paroisse, celle de Saint-Pierre « dans laquelle et au cimetière d'icelle avons fait les prières, oraisons et absolutions pour les vivants et les morts en tel cas requis », est-il écrit dans le procès-verbal. Puis l'on procède à l'inventaire des objets religieux. Après les fonts baptismaux :

« Avons trouvé ung petit coffret de cuivre paré où y a de reliques dedans quon nous a dict estre de Saint Blaise ».
(L'orthographe originale a été conservée)

¹⁰ Archives départementales des AHP, E-dépôt 24/12, commune de Beaujeu, extrait de la visite pastorale du 18 octobre 1619. L'évêque est alors Louis de Bologne

Une visite pastorale de l'évêque Raphaël de Bologne de 1656, dont le déroulement est connu grâce à une copie datant du début du XVIII^e siècle et réalisée dans le cadre d'un procès entre l'archidiacre de la ville de Digne et la communauté de Beaujeu, évoque une fois encore la châsse¹¹. Sur le tabernacle nouvellement construit aux frais du prieur Blaise Codur, qui est aussi curé de Mariaud :

« avons trouvé un petit coffre bien orné et émaillé fort ancien dans lequel on nous a déclaré tant ledit sieur prieur, baille et consuls et autres dudit lieu y avoir dedans de saintes reliques de Saint-Pierre ayant la clef d'yceluy estre perduee ». (L'orthographe originale a été conservée)

Le copiste a-t-il commis un lapsus, gêné par le prénom du prieur, Blaise ? Il est probable qu'il s'agisse d'une erreur et que le saint en question soit Blaise et non Pierre. Une autre copie, contemporaine de la précédente et exécutée pour les mêmes motifs, évoque cette fois une visite pastorale de l'évêque en 1662, qui est reçu par le même Blaise Codur¹². Or, dans la copie du procès verbal –

d'assez piètre qualité –, il n'est nulle part fait mention de l'existence de la châsse.

À la cathédrale Saint-Jérôme à Digne, lors de sa visite pastorale de mars 1685, l'évêque évoque l'existence d'une confrérie de saint Blaise, « dont les cardeurs et tisserands » en sont les administrateurs¹³. Il s'y trouvait aussi un reliquaire :

« qu'on apelle de st Blaise pesant six marcs une once après avoir osté les petites reliques qui se sont trouvées sans nom, nous les avons fait mettre dans le petit coffre des reliques comunes et avons mis dans ledit reliquaire un petit os de saint-Blaise... » (L'orthographe originale a été conservée)

Evêque de Sébaste en Arménie, mort en 316, Blaise est souvent montré avec les instruments de son martyre, des peignes à carder en fer avec lesquels il aurait été déchiré, ce qui l'a fait adopter comme saint patron des cardeurs de laine et, plus généralement, des métiers liés à la laine¹⁴. Blaise était aussi le « patron du lieu » de Thoard, où une confrérie dédiée là encore au saint siégeait dans l'église paroissiale¹⁵.

Une production des ateliers de Limoges

Les ateliers limougeauds ont produit des objets relativement peu coûteux, s'agissant dans le cas de la châsse de Beaujeu d'un modèle courant, d'une forme peu élaborée et utilisant des matières premières plutôt ordinaires : le cuivre et le verre¹⁶. Les artisans ont employé la technique du champlevé, connue sous le nom d'*opus lemovicense* (« œuvre de Limoges »). L'édifice, assez simple dans sa forme, porte un fond de couleur bleue : un côté – le revers – est décoré de motifs répétitifs en forme de rinceaux de feuilles rouges, bleues claires et vertes.



¹¹ Archives départementales des AHP, 1 G 72, copie de deux procès-verbaux de visites des seigneurs évêques, transaction, déclaration et de continuation de production de messire le prieur de Beaujeu, pour messire l'archidiacre contre les consuls et communauté du lieu de Prads, le tout communiqué le 3 décembre 1712. Le conflit porte sur les dîmes de Prads et Mariaud.

¹² Archives départementales des AHP, 1 G 72, copie de verbal de visite de monseigneur de Forbin de novembre 1663 et de visite de monseigneur l'évêque de l'année 1656 pour messire l'archidiacre contre les consuls et communauté du lieu de Prads, du 3 novembre 1712.

¹³ Archives départementales des AHP, 1 G 5, visites de 1683, 1684 à 1693, f° 91, 92 et 94.

¹⁴ RÉAU (Louis), *Iconographie de l'art chrétien*, t. III, *Iconographie des saints*, I, A-F, Paris, PUF, 1958, p. 227-233.

¹⁵ Archives départementales des AHP, 1 G 5, visites de 1683, 1684 à 1693, f° 41, 43 et 44. Visite le 7 juin 1683 de l'église Notre-Dame-de-Bethléem : un tableau y représentait saint Jacques et saint Blaise.

¹⁶ Voir <http://www.museebal.fr/fr/histoire-emaux-limousins> : la page dédiée aux émaux sur le site du musée des Beaux-Arts de Limoges et, notamment, GABORIT-CHOPIN (Danielle), TIXIER (Frédéric), dir., *L'Œuvre de Limoges et sa diffusion*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011 : bibliographie p. 15.



La face principale est quant à elle en partie vitrée, afin de montrer les reliques de Blaise

Il n'est pas improbable que le verre ait remplacé à une époque indéterminée des pierres et des cristaux de roche plus précieux. Par hypothèse, les apôtres pourraient être saint Pierre et saint Paul, que les artisans limousgeauds plaçaient fréquemment sur les pignons des châsses durant ce XIII^e siècle.

Le succès de la production d'émaux limousins est tel que, afin de répondre à une demande toujours croissante, les ateliers standardisent leur production. Au XIV^e siècle cependant, les troubles de la guerre de Cent Ans ont pour conséquence d'interrompre la production des ateliers. Durant tout le XIII^e siècle, ces ateliers ont principalement produit des objets de culte : des pyxides – récipients destinés aux hosties consacrées –, des croix de procession et d'autel ainsi que des châsses, coffrets destinés à abriter les reliques des saints, en forme de sarcophage ou d'église.

La production s'est localisée à Limoges pour plusieurs raisons. Localement, la présence de la plupart des composants de base de l'émail – la silice pour la verroterie, les oxydes métalliques pour la colorer, une eau acide afin de purifier les poudres, le bois pour les fours – fournit une première explication. Mais le fait que Limoges abrite la célèbre abbaye Saint-Martial – un important foyer de création artistique – et qu'elle se situe sur la route de Saint-Jacques-de-Compostelle a favorisé la prospérité de la ville. De surcroît, Limoges a été une résidence privilégiée d'Aliénor d'Aquitaine, épouse en seconde noce d'Henri II Plantagenêt, roi d'Angleterre en 1154. Enfin, le pape Innocent III (1198-1216) imposa aux églises la détention d'au moins un récipient eucharistique en émail de Limoges, ce qui assura, pour un temps, le succès de l'œuvre de Limoges dont aujourd'hui près de 700 châsses seraient encore conservées.

JCL



Sur chaque pignon, un saint – ou un apôtre – porte un livre, sur un fond semé de rosettes et de losanges colorés



Les quatre pieds en forme de parallépipède de la châsse sont en cuivre gravé en quadrillé





Rouge du feu et du sang

Le rouge constitue la couleur par excellence : c'est la « belle » couleur qui évoque le luxe et la fête. Jusqu'au XVIII^e siècle, les mariées portaient des robes rouges. La pourpre antique et le rouge impérial montrent la noblesse de cette couleur.

Dans la culture chrétienne, le rouge du sang – celui du Sauveur – purifie et sanctifie. C'est le sang versé sur la croix pour le salut des hommes ; c'est le sang évoqué par Jésus lors de la Cène qui instaure l'Eucharistie : « Cette coupe est la nouvelle alliance en mon sang ; faites cela en mémoire de moi, toutes les fois que vous en boirez » (Luc 22, 20). Le sang est symbole de vie et de rédemption.

Le rouge du feu est celui de la Pentecôte et du Saint-Esprit : « c'est à la fois une lumière et un souffle, puissant et généreux. Il brille, réchauffe, éclaire, comme l'astre solaire » selon Michel Pastoureau qui ajoute que le petit chaperon rouge porte une robe rouge parce qu'il serait né le jour de la Pentecôte, ou parce que l'histoire se déroule ce jour-là, selon la plus ancienne version du conte, remontant autour de l'an 1000. À l'opposé, le rouge de Satan est la couleur des flammes de l'enfer, un rouge qui blesse et détruit. C'est encore la couleur de la chevelure de Judas, celle de l'homme rusé, cupide et orgueilleux.

Jean-Christophe Labadie

Vierge à l'Enfant

La statue de la Vierge à l'Enfant surmonte le tabernacle des fonts baptismaux, comme on le constate sur le cliché ci-contre. Cette statue en bois polychrome a été repeinte à une date indéterminée – mais sans doute peu ancienne –, lui conférant cet aspect peu esthétique. Cette représentation est très éloignée des Vierges baroques, dont la mode culmine au XVIII^e siècle, habillant Marie d'or. Mais, à partir de l'adoption du dogme de l'Immaculée Conception, en 1854, la couleur iconographique de la Vierge devient le blanc, symbole de pureté, blanc qui était déjà la couleur liturgique de Marie.



**Intérieur de l'église
paroissiale de
La Rochegiron**

**VIERGE À L'ENFANT
LA ROCHEGIRON
Église paroissiale
Saint-Nom-de-Jésus,
hameau du Jonquet**

18^e siècle
Bois polychrome (repeinte)
H. 70 cm
Objet inscrit
(8 janvier 1993)



Tabernacle

Cette pièce, déjà présentée lors de l'exposition « Des Anges » en 2013, est sculptée et peinte sur ses cinq faces, chacune délimitée par une colonne dorée. La porte du tabernacle propose l'image d'un calice et l'eucharistie. Elle est encadrée de chaque côté par un ange céroféraire qui précède un personnage. D'un côté, les personnages portent des habits rouges, de l'autre des vêtements, bleu foncé ou d'un blanc bleuté.

Il est difficile de déterminer quand ce tabernacle a été fabriqué, d'autant qu'il montre de surcroît des repeints anciens et une restauration récente des peintures et de la menuiserie du fond et de la partie supérieure du tabernacle. Les objets évoluaient au fil du temps, au gré des valeurs partagées par les communautés ou imposées par les autorités religieuses. En 1683, l'évêque ordonne ainsi que, dans l'église de Mariaud, « la figure de la porte du tabernacle sera effacée et à la place sera peint un Jésus ¹⁷ ». Les peintures du tabernacle auraient fait quant à elles l'objet non d'un changement mais d'une restauration en 1994-1995.

Ce meuble est peut-être une ancienne tour eucharistique. C'est tout du moins ce qu'avancait en 1985 Madeline Hautefeuille, alors directrice des Archives départementales et conservateur des antiquités et objets d'art des Alpes-de-Haute-Provence. Cette tour aurait été coupée en deux car, en effet, les panneaux latéraux, montrant d'un côté un dominicain portant un livre et de l'autre un personnage vêtu d'habits foncés avec une large écharpe rouge, l'un et l'autre tenant un phylactère, ont été mutilés, tout comme les phylactères. Madeline Hautefeuille datait ce meuble de la fin du XV^e siècle ou du début du XVI^e siècle pour sa fabrication et de la fin du XVI^e siècle quant à son adaptation aux règles du concile de Trente (1545-1563) sur la conservation de la réserve eucharistique dans une armoire posée sur l'autel. Quant à sa provenance, elle évoquait deux hypothèses : soit ce tabernacle viendrait de la chapelle du couvent de La Baume, à Sisteron, soit de l'église démolie de Salignac. Il peut aussi avoir été récupéré de La Baume en faveur de Salignac.

Sur ce meuble, les inscriptions, peintes ou gravées, sont illisibles, y compris les phylactères ; seul le texte gravé au-dessus de la porte du tabernacle : « HIC DEUS ADORA », littéralement : « Adore Dieu ici », se lit encore.



Le type de mobilier destiné à conserver la « Sainte Réserve » a varié de forme et de place au fil des siècles : vase mobile sur l'autel, vase suspendu au-dessus de l'autel, vase prenant la forme d'une colombe, armoire murale près de l'autel, *ciborium*, tour au Moyen Âge et, enfin, tabernacle. Il faudra attendre le XVI^e siècle pour que le tabernacle devienne fixe sur le maître-autel et plus tard encore pour qu'il soit placé au centre de la table d'autel. Par le tabernacle, éclairé en permanence, la Réforme catholique a souhaité manifester et marquer la continuité de la présence matérielle du Christ dans l'église. Le tabernacle doit être :

« bien ordonné et qui ferme à clef. Il faut que ce tabernacle soit couvert décevement d'un voile ou d'un pavillon, & qu'on ne tienne aucune chose dedans : il doit être porté sur le grand autel, ou sur quelque autre, qui semblera plus propre et plus commode pour la vénération d'un si grand sacrement [...]. Il y doit avoir une ou plusieurs lampes qui brûlent de jour et de nuit, devant le tabernacle ¹⁸».

MCB

JCL

¹⁷ Archives départementales des AHP, 1 G 5, visites de 1683, 1684 à 1693, f^o 19 v. Le texte indique seulement que le tabernacle était déjà « peint et doré ».

¹⁸ *Rituel romain du pape Paul V*, Toulouse, Colomiez veuve Arnaud, 1670, p. 72.



TABERNACLE

15^e ou 16^e siècle
Bois polychrome (repeints)
H. 53 cm, l. 49 cm, prof. 29 cm
Objet inscrit (20 décembre 1995)







Vert, couleur instable

La symbolique du vert s'articule autour de l'instabilité. Le vert, du latin *viridis* (*vir* : virilité), est une couleur chimiquement changeante devenue le signe de la variabilité, du déplacement, du destin et de la chance, du désordre et de la transgression. Durant la féodalité, le pré vert est le lieu du duel judiciaire et les vêtements verts sont ceux des bouffons, des jongleurs... Dans le domaine liturgique, le vert est la couleur des temps ordinaires. Les encyclopédistes du XVIII^e siècle rappelaient que « le verd [est], à Paris, pour celles [les solennités] des pontifes, docteurs, abbés, moines, etc. ²⁰ »

Dans son *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Pierre Larousse évoque des utilisations du mot vert ayant des sens divers : de l'homme vert – encore vif ou résolu : « qui ne passe rien » –, de la langue verte – celle de l'argot parisien – du bonnet vert – porté par les banqueroutiers –, qui rappelle le jaune de l'infamie...

Couleur ambivalente, c'est la dimension négative du vert qui, au fil du temps, s'est imposée jusqu'à une période récente : ce qui inquiète est montré en vert, tels le Diable – depuis au moins le XIII^e siècle, les démons, les dragons... ou, au XX^e siècle, les « petits hommes verts » ! Est « glauque » ce qui est verdâtre.

Le vert est aujourd'hui réhabilité en devenant symbole de liberté ou de santé, une couleur que le Romantisme a associé à la nature et qui est désormais la couleur de la propreté.

Jean-Christophe Labadie

²⁰ L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, t. IX, 3^e édition, Genève, 1779, p. 682.

Chasuble

La chasuble, est le vêtement distinctif et exclusif du prêtre célébrant la messe (concile de Tolède de 636)²¹. Canoniquement, sa couleur et sa matière sont régulièrement codifiées depuis le concile de Trente (1545-1563). À la fin du XIX^e siècle, du fait de la production de nouvelles fibres artificielles, le règlement liturgique du 23 mars 1882 préconisera l'utilisation de tissus composés de fils de soie naturelle pour la confection des chasubles²². Sa forme a évolué progressivement : ronde à l'origine, elle devient ovale puis se raccourcit pour faciliter les mouvements des bras, ne se résumant au XVII^e siècle qu'à deux pans d'étoffe précieuse lourdement ornements surnommés la chasuble de forme « boîte à violon ». Le décor de la chasuble, comme celui de tous les ornements sacerdotaux, répond à une signification symbolique. Ainsi « la croix de la chasuble signifie la passion de Jésus et toutes les souffrances qui la précédèrent²³ ».

MCB

²¹ D'après la notice « chasuble » dans BERTHOD (Bernard), HARDOUIN-FUGIER (Élisabeth), *Dictionnaire des arts liturgiques, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Les Editions de l'amateur, 1996, p. 175-176.

²² CHATARD (Aurore), « Les ornements liturgiques au XIX^e siècle : origine, fabrication et commercialisation, l'exemple du diocèse de Moulins (Allier) », *In Situ* [En ligne], p. 6. 11 | 2009, mis en ligne le 18 avril 2012, consulté le 24 avril 2016. URL : <http://insitu.revues.org/5308> ; DOI : 10.4000/in situ .5308.

²³ BARBIER DE MONTAULT (Xavier), *Traité d'iconographie chrétienne*, t. II, Paris, Société de librairie ecclésiastique et religieuse, 1898, p. 33.



CHASUBLE
Lurs
Église paroissiale Invention-
de-la-Sainte-Croix

18^e siècle
Objet classé (11 décembre 1980)





Jaune, couleur de substitution

Le jaune fait partie des couleurs dites subsidiaires telles que l'or, l'argent, le rose, le bleu et le gris cendré puisqu'il remplace l'or et cela pour des raisons le plus souvent économiques. C'est donc par défaut que la couleur jaune figure dans les ornements liturgiques. Déjà au XII^e siècle, Lothaire de Segni, le futur Innocent III, notait dans son traité sur la messe – *De sacro sanctialtaris mysterio* – que le jaune pouvait être une alternative.

Durand de Mende, à la fin du XIII^e siècle, qui reprend et diffuse la codification édictée par Innocent III dans son traité *Rationale divinorum officiorum* – « Rational ou manuel des divins offices » – rappelle que « si le vert fait défaut, le jaune peut le remplacer » et note que l'Église romaine use aussi de la couleur du safran : « À ces quatre couleurs on en joint d'autres, savoir : au vert le safran, quoique quelques-uns rapportent [...] le safran aux confesseurs ».

Marie-Christine Braillard

De la sorte, le drap d'or qui est autorisé en remplacement du blanc, du vert et du rouge, peut être de couleur jaune. Bien que non liturgiques, l'or et l'argent expriment, de part leur luxe, la solennité, mais aussi le divin, la transcendance. C'est ce que confirmera, plusieurs siècles plus tard, Xavier Barbier de Montault dans son *Traité d'iconographie chrétienne* où il note que « le jaune a les mêmes propriétés que la lumière et l'or, c'est-à-dire qu'il est le symbole de la gloire ».

Les ornements liturgiques de couleur jaune ne sont pas associés à des fêtes précises et paraissent n'être guère recommandés, au XVI^e siècle, par les canons du concile de Trente. Quant à la production des chasubliers en orne-

ments jaune, à l'époque moderne, elle doit être considérée comme un pis-aller, palliant le manque de ressources financières des paroisses ²⁴.

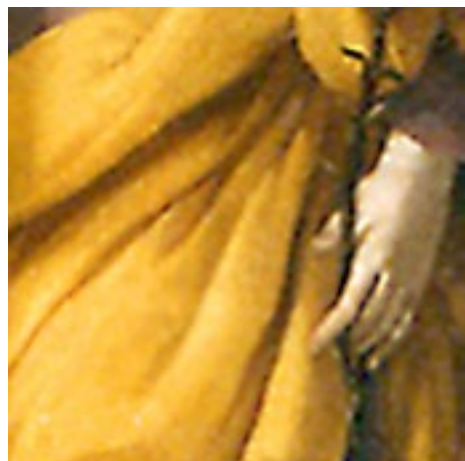
Au XIX^e siècle, il en est de même : « Le jaune, quoique très fréquent autrefois, est repoussé formellement par la Sacrée Congrégation des Rites ». Cependant, dans certains diocèses, des usages locaux associent les ornements jaunes, pour des jours précis : « L'usage du jaune variait suivant les diocèses. À Auxerre, on l'affectait au Carême ; ailleurs, il était réservé pour la fête de saint Jean. Il y avait en outre le jaune-vert pour les confesseurs ²⁵ et le jaune bilieux pour le Vendredi saint ²⁶ ».

La couleur de l'infamie

Si dans la liturgie, le jaune peut, en remplaçant l'or, signifier la gloire, dans l'iconographie chrétienne le jaune est considéré comme un signe d'infamie et d'ostracisme associé aux traîtres, aux juifs ou aux fous. Judas Iscariote, l'apôtre félon, est représenté vêtu de la couleur discriminante jaune, auxquels s'ajoutent d'autres attributs infâmants tels que les cheveux roux, la brutalité des traits, le nimbe noir ou le fait d'être gaucher. Dans la chapelle Scrovegni à Padoue (1304-1306), Giotto le revêtira d'un manteau jaune, signifiant la trahison, la tromperie, le mensonge...

Dans les cours royales et princières, les fous et les bouffons sont habillés de jaune rayé et, de même, « l'homme sans Dieu » des psaumes, *l'Insensé*, est représenté dans les miniatures, habillé d'un pourpoint de couleur jaune. Couleur du désordre, du dérèglement de l'esprit et des sens, Marie-Madeleine en sera elle aussi revêtue. Les artistes utilisant alors les deux significations attribuées au jaune, toutes deux péjoratives dans son cas : luxe et richesse d'une part et désordre des mœurs d'autre part.

Le jaune peut aussi signifier le souci et l'inquiétude « C'est alors la couleur propre de la Synagogue et de Saint Joseph. ²⁷ »



MCB

²⁴ CHATARD (Aurore), « Les ornements liturgiques au XIX^e siècle : origine, fabrication et commercialisation, l'exemple du diocèse de Moulins (Allier) », *In Situ* [En ligne], 11 | 2009, mis en ligne le 18 avril 2012, consulté le 24 avril 2016. URL : <http://insitu.revues.org/5308> ; DOI : 10.4000/insitu.5308.

²⁵ <http://www.liturgie catholique.fr/Confesseur.html>. Confesseur : dans la langue technique de la liturgie, la qualité de « confesseur » était donnée à tout saint non-martyr de sexe masculin. On parlait de « confesseur pontife », quand il s'agissait d'un évêque, et de « confesseur non-pontife » dans les autres cas. On préfère évoquer aujourd'hui, dans les communs des saints, des « pasteurs » (papes, évêques et prêtres), des « religieux », des « éducateurs », des « saints ayant exercé une activité caritative ». LE GALL (Dom Robert), *Dictionnaire de Liturgie*, 1^{ère} édition, Chambray, Editions CLD, 1982.

²⁶ BARBIER DE MONTAULT (X.), *Op. cit.*, t. II, p. 40.

²⁷ BARBIER DE MONTAULT (X.), *Traité d'iconographie chrétienne*, t. I, Paris, Société de librairie ecclésiastique et religieuse, 1898, p. 145.



**LA SAINTE FAMILLE
XVII^e SIÈCLE
Montfuron
Église paroissiale
Notre-Dame et Saint-Elzéar**

Joseph (détail)
Objet inscrit (19 novembre 1987)



Saint Jean-Baptiste

L'église paroissiale du hameau de Chanolles est dédiée à saint Jean-Baptiste. Rattachée au hameau de Blégiers au XV^e siècle, elle relevait du chapitre de Digne. Lors de la visite pastorale de l'évêque de Digne le 22 août 1683, seuls deux tableaux du saint titulaire sont notés : l'un où Jean-Baptiste est représenté seul, l'autre où François de Paule est à son côté²⁸. En 1865, dans le procès-verbal de la visite pastorale, il est noté que l'église est en reconstruction et, dans la liste du mobilier, on mentionne la présence de quatre statues « en bon état » mais aucun tableau²⁹.

La statue de Chanolles représente Jean-Baptiste debout, les pieds nus, ses cheveux longs répartis sur le front et les épaules en mèches hirsutes, sa barbe épaisse lui donnent l'allure d'un homme mûr. Il est revêtu d'un ample et long manteau de couleur jaune doublé de rouge dont une corlette sert d'attache et d'une tunique ceinturée, de couleur sombre, en loques comme l'indiquent sa jambe droite découverte et le bord irrégulier des manches. Selon l'iconographie traditionnelle, Jean-Baptiste vivant tel un ermite dans le désert, est représenté vêtu d'une peau de bête, soit de mouton, soit de chameau. Ici, le sculpteur a figuré curieusement une tête d'animal au bas de la tunique qui pourrait être celle du chameau. Sa tunique, contrairement aux apparences, ne serait pas en tissu... De sa main gauche il tient un livre sur lequel repose un agneau qu'il désigne de sa main droite.

L'artiste a figuré ici l'aspect sacerdotal du précurseur du Christ en le représentant vêtu du manteau solennel des prophètes et de la robe sacerdotale³⁰. Il emprunte au répertoire iconographique traditionnel du saint, l'aspect ascétique de l'ermite (cheveux longs, barbe, haillons, peau animale, nudité partielle). Il utilise aussi ses attributs caractéristiques comme la Bible³¹ et plus encore l'agneau, se référant aux célèbres paroles que Jean prononça en voyant Jésus : « Voici l'agneau de Dieu » (Jean 1, 29) signifiant ainsi son œuvre rédemptrice³².

La polychromie actuelle n'est vraisemblablement pas d'origine. Au vu de son état, la statue a sans doute été repeinte, lors de la reconstruction de l'église au XIX^e siècle. Néanmoins, il semblerait que les couleurs de l'étoffe du manteau aient été respectées. En effet, les teintes correspondent à l'iconographie de saint Jean-Baptiste, le jaune représentant la couleur du pelage du chameau tandis que le rouge évoquerait son martyre.

Jean-Baptiste est le fils d'Élisabeth, cousine de Marie, mère de Jésus, et du grand-prêtre Zacharie. Il menait une vie d'ascète dans le désert de Judée, « vêtu de poil de chameau avec une ceinture de cuir autour des reins », se nourrissant de « sauterelles et de miel sauvage » (Marc 1, 6). Par sa prédication et le baptême qu'il propose aux foules, Jean annonce et prépare la venue de Jésus. On l'appela le Baptiste car il pratiquait le baptême par immersion dans l'eau du Jourdain. Hérode Antipas, gouverneur de Galilée, le fit emprisonner et décapiter. Dans les évangiles, il est considéré comme le précurseur du Christ et le dernier prophète de l'Ancien Testament.

²⁸ Archives départementales des AHP, visites pastorales de 1683, 1684 à 1693, f° 26 r.

²⁹ Archives départementales des AHP, 2 V 88, procès-verbal de visite pastorale de Chanolles, 16 novembre 1865.

³⁰ MÂLE (Émile), *Les saints compagnons du Christ*, Paris, Paul Hartmann, 1958, p. 6-55.

³¹ Textes concernant Jean-Baptiste dans le nouveau testament : Matthieu 11, 13 ; 14, 3-11. Marc 6, 17-28. Luc 1, 59-60 ; 1, 80 ; 3, 2-6, 19-20 et 21-22 ; 7, 18-23 et 24-28.

³² L'agneau avait un rôle important dans le rituel sacrificiel du peuple juif. On offrait le matin et le soir dans le temple de Jérusalem un agneau en sacrifice pour expier les péchés du peuple (*Exode* 29, 38-42). L'agneau était aussi l'animal offert en sacrifice durant la fête de la Pâque en mémoire de la libération de l'esclavage de l'Égypte (*Exode* 12, 11-13). En désignant Jésus comme l'agneau de Dieu, Jean évoque le fait que Jésus allait s'offrir lui-même en sacrifice sur la croix.



SAINT JEAN-BAPTISTE
Prads-Haute-Bléone
Église paroissiale
Saint-Nom-de-Jésus,
hameau du Jonquet

Fin 15^e ou début 16^e siècle
Bois polychrome
H. 80 cm
Objet classé (8 juin 2000)

La crucifixion

L'église paroissiale de Valavoire, relevant du diocèse de Gap sous l'Ancien Régime, a pour vocable Notre-Dame-de-Bethléem. On lui adjoindra par la suite saint Pancrace qui deviendra le seul titulaire au XVIII^e siècle. « Notre-Dame de Betlem »³³ est mentionnée pour la première fois lors de la visite épiscopale de Gabriel de Clermont, évêque de Gap, le 13 juin 1551.

Œuvre de commande des seigneurs du lieu, les Valavoire³⁴, le retable du maître-autel de l'église paroissiale surprend par sa richesse colorée. L'architecture du cadre, sa dorure et le chatoiment des couleurs du retable forment un contraste étonnant avec les murs en pierres de blocage de cette modeste église gothique. Pourtant, les descriptions du mobilier de l'église de Valavoire restent silencieuses sur ce tableau. Au XVII^e siècle, seule la présence d'un tableau représentant saint Antoine est signalée dans le procès-verbal d'une visite épiscopale. Celui-ci est situé sur l'autel de la chapelle latérale « appartenant au seigneur du lieu » (f^o 77 v^o), où se trouve le tombeau de la famille seigneuriale des Valavoire³⁵, pas un mot sur le retable du maître-autel qui porte les armes de son commanditaire. En 1906, l'inventaire du mobilier mentionne sans plus de détail « tableau du maître autel avec bordure en plâtre valeur : 50 francs³⁶ ».

Le tableau représente la Crucifixion au moment où le Christ « inclinant la tête, remit l'esprit » (Jean 19, 30) « tandis que la terre trembla » (Matthieu 27, 51-54). Marie et Jean se tiennent debout de part et d'autre de la croix, au centre, Marie de Magdala est agenouillée au pied de la croix. La tête tournée vers le spectateur, Marie-Madeleine désigne de sa main droite Jean, le disciple bien-aimé, que le Christ a confié avant de mourir à Marie et réciproquement : « Femme, voici ton fils » ; « Voici ta mère ». (Jean, 19 26-27). Derrière Jean, un saint protecteur de la paroisse ou du commanditaire, revêtu de la dalmatique des diacres tient la palme de son martyre (peut-être Vincent ou Étienne ?). Au pied de la croix, deux objets habituels dans les scènes du Calvaire : le crâne symbolisant à la fois le nom du « lieu-dit du Crâne qu'en hébreu on nomme Golgotha. » (Jean, 19, 17) et dont le renversement évoque le tremblement de terre qui affecta Jérusalem lors de la mort du Christ ; quant au précieux vase à onguent en verre, attribut ordinaire de Marie-Madeleine, il évoque les « aromates » d'embaumement (Luc 24, 1 ; Matthieu 16, 1).

Depuis la fin du Moyen Âge, la dévotion, en privilégiant la Passion du Christ, a enrichi les représentations de la Crucifixion en accroissant le nombre des personnages et en situant la scène dans un paysage représentant la ville de Jérusalem. Dans cette œuvre mineure, le nombre de personnages reste réduit mais la présence de Marie-Madeleine, d'un saint diacre et martyr et des angelots dans le ciel, la figuration de la Jérusalem terrestre et enfin la dramatisation qui se dégage de la scène (attitude de la Vierge, nuées) s'inscrivent dans l'évolution iconographique de ce thème au tournant des XVI^e et XVII^e siècles. Cette œuvre se distingue avant tout par son chromatisme flamboyant qui ne peut cependant dissimuler la maladresse des moyens. La composition est claire, elle s'ordonne selon la répartition des couleurs, couleurs vives dans le registre inférieur tandis que les tons de gris occupent la partie supérieure et s'estompent autour de la figure du Christ dans un halo lumineux accentuant l'aspect tragique de la scène.

Les étoffes des vêtements ont des couleurs chatoyantes et raffinées, bleu et rouge pour Marie, jaune, mauve et rouge pour Jean, vert et parements or pour le diacre martyr, rose, jaune rayé de rouge et bleu pour Marie-Madeleine. Cela forme un ensemble sophistiqué et contrasté ponctué du blanc des voiles de Marie et de la transparence bleutée du corsage de Marie-Madeleine. La scène s'inscrit dans un paysage de prairies vert tendre où se dressent les remparts et les monuments de couleur rose vif, conférant un aspect étrange à la ville de Jérusalem qui se détache sur un ciel sombre.

Si l'on s'attache à la symbolique des couleurs, les vêtements de la Vierge sont représentés en rouge et bleu, selon la tradition tandis que l'étoffe drapée enveloppant Marie-Madeleine de couleur jaune rayé de rouge est une allusion à sa possession par sept démons. Couleur des fous et des déséquilibrés, Marie de Magdala fut en effet guérie par Jésus des démons qui l'habitaient (Luc 8, 12), les rayures renforçant le caractère trouble et dangereux du jaune. Néanmoins, cette interprétation est peut-être erronée, on observe en effet que la Vierge, elle aussi, est revêtue d'un tissu rayé, son manteau bleu ayant une doublure rayée !

MCB

³³ Archives départementales des Hautes-Alpes, G 1539, visite pastorale.

³⁴ Les armes de la famille de Valavoire figurent en bas du retable : « De sable à un faucon essorant d'argent, onglé de gueules et grillété d'or, écartelé de gueules plein ».

³⁵ Archives départementales des Hautes-Alpes, G 784, G 786, procès-verbaux des visites pastorales faites dans les paroisses du diocèse de Gap. Cité par LEEUW (Marc de), « Valavoire » dans *Les hautes Terres de Provence, itinérances médiévales* (N. MICHEL D'ANNOVILLE, M. de LEEUW). Gap, Coéditions Hautes Terres de Provence et C'est-à-dire, 2008, p. 94-99.

³⁶ Archives départementales des Alpes-de-Haute-Provence, 1 V 68, Valavoire.



LA CRUCIFIXION
Valavoire, Église paroissiale Saint-Pancrace
(Anciennement église Notre-Dame-de-Bethléem)

Fin 16^e ou début 17^e siècle
Huile sur toile
H. 1,80 m ; l. 1,37 m
Objet inscrit (10 juillet 1978)





Blanc de la pureté

Parler du blanc en tant que couleur est une gageure compte tenu qu'il ne s'agit justement pas d'une couleur ... Il est le produit de la synthèse additive du rouge, du vert et du bleu. En d'autres termes, il s'obtient par la synthèse chromatique de toutes les longueurs d'ondes visibles. Ainsi, la lumière du soleil est blanche mais lorsqu'elle se décompose dans l'arc-en-ciel, le blanc n'est plus visible à l'œil nu. Un objet blanc est un objet qui n'absorbe aucune couleur particulière et qui réémet toute la lumière qu'il reçoit.

Ce statut un peu particulier du blanc se rejoint dans la charge symbolique que les humains lui ont conféré. Le blanc est la couleur emplie de la plus grande dignité : elle est l'emblème de la pureté, de l'innocence et de la virginité. Elle évoque le divin et la lumière. Cet éclat la rapproche de la splendeur de l'or et de l'argent, matériaux réservés aux pièces maîtresses de l'art sacré.

Le blanc ne souffre d'aucune interprétation. Il s'appréhende de manière immédiate et sa symbolique est universellement admise dans tout le monde chrétien occidental. Avec le noir et le rouge, il fait partie des trois couleurs primitivement utilisées dans l'art chrétien et sa permanence d'usage est remarquable. Il est plus particulièrement attaché à la figure de Marie, notamment depuis l'adoption du dogme de l'Immaculée Conception en 1854. Cette dimension virginale se retrouve dans la blancheur de la robe de mariée, en usage à partir du XVIII^e siècle, et dans les vêtements blancs du trousseau du nourrisson.

Outre sa valeur intrinsèque, cette couleur voisine sans difficulté avec toutes les autres couleurs qu'elle contribue souvent à mettre en valeur. Au même titre que les ecclésiastiques déclarent que Dieu est présent en toute chose, le blanc est présent dans toutes les couleurs ou plutôt, il est au-delà de la couleur. Vassily Kandisky a parfaitement su exprimer l'absolu de cette couleur :

« À l'analyse, *le blanc*, que l'on considère souvent comme une *non couleur* [...] apparaît comme le symbole d'un monde d'où toutes les couleurs [...] auraient disparu [...]. Ce monde est tellement au-dessus de nous qu'aucun son ne nous en parvient. Il en vient un grand silence qui nous apparaît, représenté matériellement, comme un mur froid à l'infini, infranchissable, indestructible. C'est pourquoi le blanc agit également *sur notre âme* comme un grand silence, absolu pour nous * ».

Laure Franek

Croix-reliquaire de la Vraie Croix

Un authentique daté de 1778 accompagne cette croix-reliquaire et atteste que la relique qu'elle contient provient « du bois sacré de la croix de Notre Seigneur Jésus ». Ce document précise aussi que cette croix est destinée à l'église paroissiale Saint-Alban, aujourd'hui Saint-Auban dans le département des Alpes-Maritimes.

Le poinçon du maître orfèvre [JP couronné, un point entre les lettres et une fleur de lys en dessous du monogramme] nous renseigne sur l'auteur, Joseph Peillon, orfèvre à Grasse et passé maître en 1758.

Les poinçons de charge et de décharge (lettres A et X entrelacées et tête d'oiseau) sont ceux de la ville d'Aix entre 1774 et 1780. Seul le poinçon de titre reste peu lisible : 79 surmonté de la lettre G ?

Cette croix-reliquaire prend place sur un socle en trépied, à volutes, à motif de pattes d'animal et décor de palmettes et rameaux. Une logette est aménagée dans le socle à destination de l'authentique. Les armes « de gueules fretté de six lances d'or accompagnées d'écus du même ; sur le tout, d'azur à la fleur de lis d'or » de la famille de Villeneuve³⁷ sont gravées sur l'une des faces du socle. Cette grande famille noble est établie à partir de 1201 en Provence où elle a joué un rôle considérable au travers de ses sept branches cousines.

Au-dessus de cette base, un nœud à motif végétal surmonté d'une collerette à pétales supporte la croix proprement dite. Ses quatre bras se terminent par un décor de feuilles d'acanthe en relief, présent sur les deux faces de la croix. Nuées et rayons lumineux sont disposés à l'intersection des bras tandis qu'au centre, la relique est présentée insérée dans du cristal de roche.

L'argent, tout comme l'or, est un métal avant d'être une couleur. Son caractère précieux et sa capacité à renvoyer la lumière le destinent tout particulièrement aux objets glorifiant le Seigneur. Dans cette croix, l'utilisation du cristal à la croisée des bras met particulièrement bien en valeur la relique de la Sainte Croix qui apparaît en transparence et en pleine lumière, point de mire vers lequel convergent les regards. Le cristal de roche est considéré comme un matériau inestimable et tout particulièrement indiqué pour être l'écrin de reliques en raison de son caractère « pur », propriété qu'il partage avec la couleur blanche.



³⁷ Les Archives départementales des Alpes-de-Haute-Provence disposent du fonds donné en 2003 par la branche Villeneuve-Esclapon, consultable sous la cote 56 J et couvrant la période 1305-1934. Ce fonds a été classé par Jean-François Moufflet en 2007.



**CROIX-RELIQUAIRE DE
LA VRAIE CROIX**

18^e siècle
Argent, cristal de roche, bois
H. 40 cm, l. 17 cm

Voile de calice

Le voile de calice est utilisé pendant la célébration eucharistique. Il est destiné à recouvrir le calice, la patène et la pale du célébrant. Il est en théorie confectionné dans le même tissu que la chasuble dont il est dépendant.

Le voile présenté ici est confectionné en soie dite « Pékin » : il s'agit d'un tissu dense, assez raide, à la brillance élevée et présentant des lignes verticales en relief. Il possède en son centre une croix jaune doré à motifs végétaux. Le jaune d'or et les feuillages se retrouvent sur le galon bordant le voile, lui conférant ainsi un caractère précieux.

Si ce voile désormais terni appartient à la catégorie des ornements blancs réservés aux fêtes les plus solennelles telles que Pâques, Noël, la fête de la Vierge ..., il est cependant rehaussé par la présence de rameaux fleuris et colorés, brodés sur toute sa surface.

LF





VOILE DE CALICE
Église Notre-Dame de Barles

18^e siècle
Soie
H. 52 cm, l. 48 cm





Noir des ténèbres

Le noir est la couleur primordiale. Dès les premiers versets de la Genèse, le noir apparaît : « La terre était informe et vide, les ténèbres étaient au-dessus de l'abîme » (*Genèse, 1, 2*) et, dès l'origine, le noir a un statut symbolique négatif, il est vide et mortifère. Dans le langage biblique, peu bavard sur les couleurs, l'utilisation de l'image de la nuit, dont les ténèbres se dissipent pour permettre à la lumière de donner la vie, n'est pas propre à la Bible, elle se retrouve dans la plupart des mythologies pour décrire la naissance du monde.

C'est ainsi que la tradition chrétienne considèrera le noir, la couleur des ténèbres, avant tout comme la couleur d'un monde mort, d'un monde sans Dieu : « Il met à découvert les profondeurs des ténèbres, fait sortir à la lumière l'ombre de mort » (*Job, 12, 22*).

Marie-Christine Braillard

Une couleur diabolique

L'Église médiévale associe la couleur de la nuit des origines non seulement à la mort mais encore au mal et à la malédiction divine, les théologiens opposant régulièrement la couleur des ténèbres à la lumière théophanique : « De nouveau, Jésus leur parla : Moi, je suis la lumière du monde. Celui qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres, il aura la lumière de la vie. » (Jean 8,12) ; « Moi qui suis la lumière, je suis venu dans le monde pour que celui qui croit en moi ne demeure pas dans les ténèbres. » (Jean, 12,46). Par sa mort et sa résurrection, le Christ « lumière du monde » a vaincu le mal et le monde des ténèbres, il a arraché les justes à Satan, le « prince des ténèbres ». Avant l'an mil et pour plusieurs siècles encore, le noir et le rouge seront associés pour représenter le monde diabolique où le diable et ses acolytes sont le plus souvent figurés noirs, velus et hideux

avec un corps bestial. Le noir devient en effet, à partir du XI^e siècle, la couleur diabolique par excellence tandis que le rouge est réservé à la gueule du Léviathan d'où s'échappent les flammes de l'enfer dont parle le livre de Job (41, 11) : « Mais les fils du Royaume seront jetés dans les ténèbres du dehors ; là, il y aura des pleurs et des grincements de dents. » (Matthieu 8, 12) ; « Allez-vous-en loin de moi, vous les maudits, dans le feu éternel préparé pour le diable et ses anges ». (Matthieu 25, 31-46). Bien que l'on ignore les raisons pour lesquelles, le noir serait associé au diable et au monde infernal, il semblerait, selon Michel Pastoureau, que l'origine viendrait non pas de la Bible qui reste très discrète sur les couleurs en préférant plutôt insister sur la lumière, mais des Pères de l'Église latine qui auraient été fortement influencés par les traditions païennes³⁸.

Une couleur vertueuse

Si l'on doit à l'Église médiévale la symbolique négative de la couleur noire, il existe néanmoins une exception où le noir peut être envisagé positivement et exprimer telle ou telle autre vertu. C'est le cas de l'habit monastique qui constitue, selon Michel Pastoureau, l'exemple emblématique de cette exception où le noir n'est « ni dévalorisant, ni diabolique³⁹ ». En rappelant la vocation à l'humilité et à la tempérance des moines vivant selon la règle de saint Benoît, le noir constitue le symbole de leur état et l'emblème de leur communauté. Adopté dès la fin de la période carolingienne, l'habit noir se généralisera au X^e siècle comme en témoigne l'emploi très fréquent dans les textes de l'appellation « moines noirs » (*monachi nigri*), bien que la teinture d'une étoffe en un noir dense et solide soit difficile à obtenir.

Teindre en noir est malaisé et ce, jusqu'au XIV^e siècle, la chimie de la teinture en noir à base de charbon de bois puis de végétaux riches en tanin tels que les racines ou les écorces d'aulne, de noyer, de châtaignier ou de certains chênes ne permettant pas une teinture uniforme et durable. C'est au milieu du XIV^e siècle que les teinturiers purent obtenir un noir profond notamment sur les étoffes de soie et de laine et ce progrès participa à la valorisation de cette couleur qui devint une couleur en vogue. La couleur réputée modeste et de peu de valeur fut alors adoptée dans les garde-robes de la bourgeoisie puis dans celles des familles nobles et enfin princières et royales. La Réforme protestante contribuera à prolonger son immense vogue, les éthiques catholiques et protestantes convergeant dans un même système de valeurs chromatiques hérité des morales médiévales de la couleur⁴⁰. Le noir moral et vertueux vestimentaire ne sera

plus l'apanage des religieux et des gens de robe longue mais sera adopté, en Europe, pour le costume masculin et ce pour plusieurs décennies.

Il en sera de même pour le clergé séculier catholique, après le concile de Trente au XVI^e siècle et la Réforme catholique. La couleur noire se répand alors à tout le clergé séculier « afin que les personnes ecclésiastiques exprimassent, même dans leur extérieur, l'esprit d'humilité, de pénitence et de sainte frayeur qui doit les animer à l'intérieur ainsi qu'il est exprimé par les commentateurs des liturgies ecclésiastiques ». La couleur noire devient « la couleur propre du clergé séculier avec des variantes alors agrémentées de rouge ou de violet, suivant le degré hiérarchique, ou les divers temps de l'année⁴¹ ».

Quant à la soutane ecclésiastique, considérée jusqu'au XX^e siècle et la réforme liturgique de Vatican II comme le vêtement clérical par excellence, elle prend forme au cours des XV^e et XVI^e siècles et son nom (soutane : de l'italien *sottana*, désigne un vêtement de dessous, porté sous l'habit liturgique) apparaîtra dans un décret de Sixte V en 1589.

« Supplantant la robe comme habit de dessus, la soutane acquiert pour quatre siècles la dignité de costume clérical unique. Les autres pièces de l'habillement se fixent également (collet, rabat, cha-peau)... Le législateur a fini par créer sans l'avoir voulu un type de vêtement singulier répondant à des exigences de forme, de longueur et de couleur nées d'une conception de l'ordre clérical comme d'une dignité à laquelle sont attachés des privilèges que garantit le port du costume⁴² ».

³⁸ BARBIER DE MONTAULT (X.), *Op. cit.*, 1899, t. I, p. 145 : « Le démon est presque toujours noir, comme l'a vu saint Benoît », et PASTOUREAU (Michel), *Noir, histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2008, p. 50 :

³⁹ PASTOUREAU (Michel), *Ibid.* ⁴⁰ PASTOUREAU (Michel), p. 155.

⁴¹ BARBIER DE MONTAULT (X.), *Op. cit.*, 1899, t. I, p. 57.

⁴² ZIMMERMANN (Michel), TRICHET (Louis), « Le costume du clergé. Ses origines et son évolution en France d'après les règlements de l'Église » dans *Revue de l'histoire des religions*, tome 204, n°2, 1987. pp. 211-213 (consulté sur http://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1987_num_204_2_2202).

Une couleur liturgique

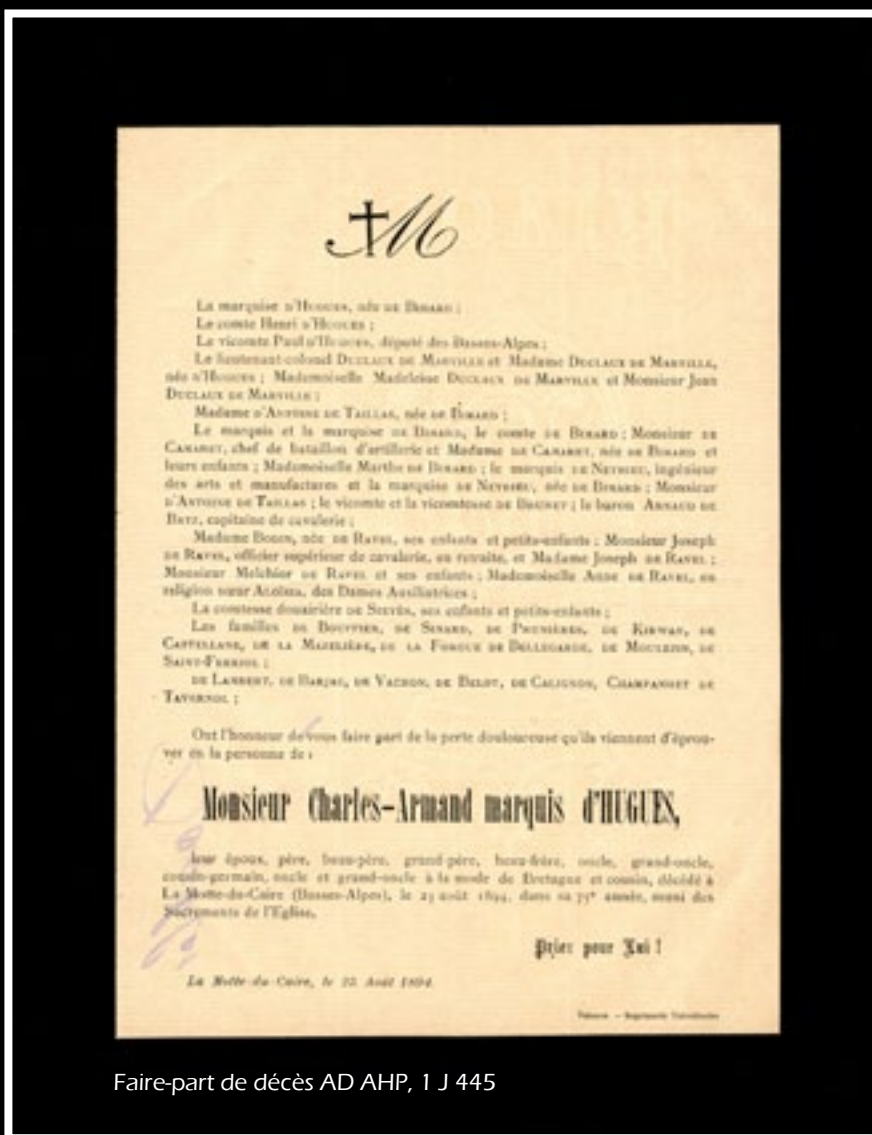
Le contraste est fort entre le noir dont sont vêtus les hommes d'Église, en signe d'humilité et de tempérance, et les ornements du culte où la profusion des couleurs chamarrées et chatoyantes règne, confondant de la sorte la liturgie à un « théâtre de couleurs »⁴³.

Dans la répartition des couleurs liturgiques selon le jour et les fêtes de l'année, Guillaume Durand, évêque de Mende, prescrit dans le traité *Rationale divinarum officiorum*, à la fin du XIII^e siècle, le noir pour les temps d'attente et de pénitence (Avent et Carême) ainsi que pour les jours de deuil (funérailles et Vendredi saint). Pour la fête des saints Innocents, Guillaume Durand fait état de l'usage du noir au lieu du rouge réservé au martyr et justifie en partie l'attribution des couleurs par une source biblique : « les uns prétendent qu'on doit se servir de noir [...] à cause de la tristesse parce qu'un « cri s'élève dans Rama, pleurs et longue plainte : c'est Rachel qui pleure ses enfants et ne veut pas être consolée, car ils ne sont plus » (Matthieu 2,18).

À la fin du XIX^e siècle, pour expliquer l'usage du noir, Xavier Barbier de Montault reprendra la méthode de Guillaume Durand, argumentera et commentera les Écritures, à partir de l'Apocalypse. *Et ecce equus niger : et qui sedebat super illum habebat stateram in manu sua* : « J'entendis le troisième Vivant qui disait : « Viens ! ». Alors j'ai vu : et voici un cheval noir ; celui qui le montait tenait à la main une balance » (*Apocalypse*, 6, 5). *Solfactus est niger tam quam saccus cilicinus* : « Quand il ouvrit le sixième sceau, il y eut un grand tremblement de terre, le soleil devint noir comme une étoffe de crin » (*Apocalypse*, 6, 12).

À l'évidence, le noir est la couleur de la mort et du deuil : « Il n'est pas nécessaire d'insister sur le sens de cette couleur; même sans rien dire, le prêtre, avec ses vêtements lugubres, est un prédicateur bien éloquent. Il semble

que de cette chasuble couverte de larmes sort une voix : « Souviens-toi, ô homme, que tu es poussière et que tu retourneras en poussière; tu ne sais ni le jour, ni l'heure : sois prêt. À ton frère hier; à toi, demain, et qui sait, aujourd'hui peut-être ! »⁴⁴. Pourtant dès le Moyen Âge, le violet est entré en compétition. Guillaume Durand fait apparaître le violet en remplacement du noir : « Mais il



Faire-part de décès AD AHP, 1 J 445

n'y a pas d'inconvénient à se servir de la couleur violette dans les jours où l'on fait usage de la couleur noire [...] à l'exception de la cinquième férie de la Cène du Seigneur [Jeudi saint], et de la sixième férie ou Parascève [Vendredi saint] ».

⁴³ PASTOUREAU (Michel), *Op. cit.*, p. 155.

⁴⁴ DURAND (A.), *Le culte catholique dans ses cérémonies et ses symboles d'après l'enseignement traditionnel de l'Église*, Paris, 1868, livre 1, p. 50.

⁴⁵ *Institutio generalis missalis romani* de 2002 (IV, 346). Les funérailles des enfants de moins de 7 ans – l'âge de raison – constituent un cas particulier et dérogeant à la règle d'usage du noir. En signe d'innocence, le blanc est préféré.

Malgré son remplacement progressif et autorisé par le violet pour les temps de pénitence et d'affliction, l'usage du noir se maintiendra dans les rites jusqu'à 1960. Les usages du deuil de la vie civile dont les codes sont très respectés et les règles des manuels de savoir-vivre ont participé largement à ce maintien.

Ce sera la réforme liturgique à la suite du concile de Vatican II qui enterrera, si l'on peut dire, le noir au profit du violet. Bien que la présence du noir soit réaffirmée dans les cinq couleurs liturgiques comme expression du deuil, lors de la cérémonie des funérailles, il est permis de le remplacer par le violet lors de la messe des défunts :

« d) La couleur violette est employée aux temps de l'Avent et du Carême. On peut aussi la prendre pour les Offices et les Messes des défunts.

e) La couleur noire peut être employée aux Messes des défunts, là où c'est l'usage ⁴⁵ »

La couleur noire a désormais disparu des églises, peu nombreux sont ceux qui ont le souvenir d'avoir assisté à un office célébré en noir. Désormais, le clergé s'habille en gris, les ornements sacerdotaux noirs, délaissés, gisent dans les chasubliers des sacristies, seuls, les bénédictins, les *moines noirs*, ont conservé leur habit médiéval...

Néanmoins, le noir, aujourd'hui encore, représente pour les chrétiens, l'état d'aveuglement spirituel et la mort, il s'utilise pour décrire l'expérience mystique et ses tourments, à l'instar du poème « Nuit obscure » de saint Jean de la Croix.

MCB

Chasuble noire

Le décompte des vêtements liturgiques de l'église paroissiale Sainte-Catherine-d'Alexandrie à La Condamine, figurant sur le procès-verbal de la visite pastorale du 6 juin 1890, mentionne la présence pour la couleur noire de « 2 chasubles dont 1 riche » et de « 2 chapes dont 1 en mauvais état » ⁴⁶. La chasuble présentée dans l'exposition correspond très certainement à la chasuble décrite comme richement décorée. On retrouve une chasuble identique (même forme, même tissu, même décor, même couleur) à l'église paroissiale Notre-Dame-de-l'Assomption, à Senez. Selon le registre de dépenses de la fabrique paroissiale de l'ancienne cathédrale, elle

aurait été achetée en 1878 ou 1880 ⁴⁷. La chasuble de La Condamine a très certainement été acquise durant les mêmes années.

La chasuble de La Condamine est de coupe française et de couleur noire. Le noir étant la couleur liturgique du deuil, elle fut utilisée pour la célébration des funérailles et la messe des défunts jusqu'à la réforme liturgique du concile Vatican II (1962-1965).

Marie-Christine Braillard

⁴⁶ Archives départementales des AHP, 2 V 93, procès-verbal de la visite pastorale de La Condamine, 6 juin 1890. On décompte aussi quatre chasubles et deux chapes blanches ; trois chasubles rouges et une chape de toutes les couleurs ; une chasuble verte ; une chasuble violette. Il n'y a pas de chapes en violet et vert.

⁴⁷ <http://dossiersinventaire.regionpaca.fr/gertrude-diffusion/dossier/cathedrale-puis-eglise-paroissiale-notre-dame-de-l-assomption/220c8291-64c8-4557-9e84-cebe825538ac>



CHASUBLE
La Condamine-Châtelard
Église paroissiale Sainte-
Catherine-d'Alexandrie
Fin 19^e siècle

Croix redentée, avec un galon ondé d'argent dans lequel court un décor de rinceau végétal souple qui s'enroule autour du motif funèbre central : une croix drapée. Les galons des bordures portent une course de feuilles de chêne et de fleurs.

Le fond est un velours de soie noire. Les galons sont en fil de métal argenté. Le décor est une broderie d'applique en fort relief, rembourrée par endroits. Des paillettes rehaussent ponctuellement les motifs.



**ALPES DE HAUTE
PROVENCE**
LE DÉPARTEMENT

