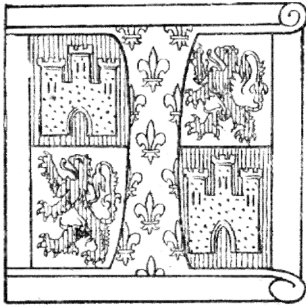




DU PROCÉDÉ DES ANCIENS.



L nous paraît indispensable, pour arriver à bien connaître et appliquer avec précision les procédés modernes, d'étudier d'abord les procédés, dont se servirent les enlumineurs d'autrefois, car si la science, toujours progressant, nous a simplifié la trituration des couleurs, et remplacé certains produits par des produits nouveaux, comme on le verra, plus fluides et plus solides, l'art lui-même et ses procédés d'exécution sont restés les mêmes; et c'est précisément par les soins apportés dans la trituration de son matériel qu'on va reconnaître le véritable artiste dans l'illuminateur du moyen âge et de la Renaissance. Rien pour lui n'est indifférent ni laissé au hasard et si « le temps ne pardonne ce que l'on fait sans lui », il faut avouer que les enluminures des manuscrits doivent durer de longs siècles, car ce n'est ni le temps ni la patience qui ont manqué à leurs auteurs, puisque certains manuscrits ont demandé non seulement de longues années, mais plusieurs mains d'artistes qui s'y sont succédé.

On trouve sur l'art d'enluminer des livres de nombreux traités anciens, ce qui s'explique par le soin que prenaient à cette époque les artistes dans toutes les branches de l'art d'étudier avant toutes choses le côté matériel de leur métier. Lecoy de la Marche l'indique d'une façon nette et précise au chapitre VII de son excellent livre, et nous y renvoyons simplement le lecteur, mais l'auteur a eu la bonne fortune de transcrire sur l'original de la bibliothèque de Naples un manuscrit qui semble le plus complet et qui a pour titre *De Arte Illuminandi*. Nous allons lui emprunter cette traduction et en tirer les enseignements et les réflexions qu'elle nous suggère. Puis nous prendrons dans le moine Théophile « la manière de poser l'or et l'argent sur le parchemin », et nous aurons ainsi reçu les meilleures leçons du passé :

« Il y a huit couleurs nécessaires pour l'enluminure, savoir : le noir, le blanc, le glauque (jaune), le bleu, le violet, le vert, le rose. Ces couleurs sont fournies soit par la nature, soit par la fabrication. Le noir se prend dans la terre noire ou dans la pierre; il se fabrique avec des sarments de vignes ou d'autres bois carbonisés, avec la fumée des chandelles, de la cire ou de l'huile, avec la sépia recueillie dans un bassin ou dans une

écuelle en verre. Le blanc se fait avec le plomb ou céruse, ou bien avec des Ossements d'animaux brûlés ; mais alors il est trop pâteux. Le "rouge est extrait d'une terre rouge appelée muera : celui qu'on appelle cinabre se fait avec le soufre et du vif argent ; celui qu'on appelle minium se fait avec le plomb. Le glauque (jaune) se tire d'une terre jaune nommée orpiment, de l'orfin, du safran; on le fabrique aussi avec la racine du .curcuma, ou avec l'herbe à foulon et à céruse; celui qui est connu sous le nom de pourpre, ou d'*Aurum musicum* (aujourd'hui le cadmium n°2) s'obtient par la sublimation. Le giallolino (jaune de Naples ou jaune pâle) est produit par la guède. Les bleus naturels sont le bleu d'outremer et l'azur d'Allemagne; le bleu artificiel se fait avec la plante qu'on nomme Tournesol et qui donne également le violet. Le vert vient de la terre ou du vert d'azur (pierre arménienne); on le tire aussi du bronze, du lis azurin (iris) et d'une petite prune appelée *prugnamerola* par le peuple de Rome, sur le territoire duquel elle abonde, au temps des vendanges, dans les haies des vignes. Le rose ou la rosette, qu'on emploie sur le parchemin pour tracer les contours des feuilles ou le corps des lettres, se fabrique avec d'excellent bois de Brésil (*brasilii*) ; la couleur de Brésil liquide et sans corps, pour faire les ombres, se fabrique avec le même bois, mais d'une autre manière. »

Suivent les instructions détaillées pour la préparation de ces diverses couleurs.

Comme le traducteur, nous ne nous arrêterons pas plus ici à ces instructions qu'à celles données par Théophile, attendu qu'il n'est plus d'usage aujourd'hui de préparer ses couleurs. Tout au plus l'amateur pourra-t-il les broyer à nouveau l'aide d'une petite palette et d'une molette de verre comme le font les peintres en émail et en porcelaine, pour confectionner leurs travaux, ils se servent des couleurs dites d'écaille.

Aussi bien l'artiste d'autrefois procédait-il de la même façon, c'est-à-dire qu'il fabriquait d'abord ou faisait fabriquer sous ses yeux ses couleurs pour les broyer à nouveau avant de s'en servir.

En effet, nous allons voir : *Comment il faut moudre les couleurs et les délayer avant de les poser :*

« Presque toutes les couleurs ayant un corps se broient sur la pierre de porphyre avec de l'eau ordinaire ; on les dépose ensuite dans de petits vaisseaux de terre ou de verre, où l'on renouvelle l'eau à mesure qu'elle s'évapore ou se corrompt. Le vert de bronze seul se broie avec du vinaigre, du suc d'iris ou d'autres substances. Pour le bleu d'outremer, il faut le purifier en y ajoutant une faible dose de sel ammoniac et le passant à travers un linge. L'azur d'Allemagne acquiert plus de finesse en étant broyé avec une eau de gomme assez épaisse. Toutes les fois qu'on veut travailler l'azur avec le pinceau, il faut le détremper avec de l'eau gommée, quelques-uns y mettent quelquefois deux ou trois gouttes de blanc d'œuf. Quand on veut l'employer avec la plume pour le corps des lettres, il est bon de le mélanger aussi avec l'une de ces substances et, si l'azur d'Allemagne n'est pas beau, on le broie sur la pierre avec un peu de céruse.

« Le cinabre, destiné au même usage, doit être excellent et broyé avec de la lessive, puis passé à travers une étoffe de soie ou de lin séché à l'air; quelques-uns y mêlent un demi-quart de minium. On le détrempe ensuite avec du blanc d'œuf, puis on le verse dans une corne de bœuf ou de verre. Si le blanc fait de l'écume, une miette de la

cire qui se trouve dans les oreilles de l'homme suffit pour la détruire immédiatement ; ceci est un secret¹.

« Pour peindre le corps des lettres avec le cinabre, il faut que cette couleur ait été d'abord soigneusement moulue à sec, puis délayée à l'œuf jusqu'à fluidité parfaite, séchée sur le porphyre, détrempée de nouveau, versée dans la cornue avec un peu de miel et une miette de la même cire; moyennant ces précautions, le cinabre reluira sur le parchemin et ne s'écaillera pas. Dans l'ampoule, on aura soin de joindre au blanc d'œuf une légère dose de réalgar ou de toute autre substance propre à l'empêcher de se corrompre.

« Pour le dessin des feuilles et les autres ouvrages du pinceau, il faut mêler à l'azur, au rose, au vert une très petite proportion de céruse broyée avec de l'eau de gomme arabique, de manière que la nuance soit à peine altérée.

« Le jaune de safran se délaye avec du blanc d'œuf frais renouvelé suivant les besoins, il arrive ainsi à reluire comme du verre. Lorsqu'il doit être posé avec le pinceau sur des lettres noires ou rouges, il faut qu'il y ait assez de blanc d'œuf pour lui communiquer la subtilité et l'éclat de l'or : s'il y en a trop on ajoute de l'eau pure. Le jaune fait avec le curcuma ou avec l'herbe à foulon doit, ainsi que le giallolino, reposer dans un vase avec de l'eau ordinaire et n'être délayé qu'au moment de s'en servir ; de même pour la terre jaune. »

Comment les couleurs doivent être employées pour la première couche et pour les ombres.

« Le cinabre et le minium, la pourpre et le giallolino feront mieux appliqués purs, quoiqu'on puisse y mêler un peu de céruse, comme à l'azur et à la rosette. Le vert se combine heureusement avec le jaune ou la céruse. Il est bon de préparer ces mélanges à l'avance dans autant de récipients et, s'ils épaississent, de les délayer avec de l'eau de gomme puis ensuite avec de l'eau claire.

« Pour peindre en violet, on prendra le tournesol arrivé à cette nuance, on le délayera dans le blanc d'œuf ou l'eau gommée, on y ajoutera de la céruse et, une fois la première couche donnée avec ce mélange, le pinceau travaillera par dessus avec le tournesol pur. On pourra également, pour obtenir la teinte violette, combiner la rosette avec l'azur mélangé de céruse ou l'indigo fortement éclairci.

« Si la plupart des couleurs doivent être mêlées de céruse pour la première couche, elles doivent être employées pures pour les ombres. Aux extrémités de celles-ci, l'azur a besoin d'une teinte plus foncée; elle lui sera communiquée par le rose sans corps qui, du reste, sert à ombrer presque toutes les autres couleurs, de même que le tournesol violet. La pourpre et le giallolino s'ombrent aussi avec le brésil et le safran ; pour obtenir une nuance grise, on mélangera du noir, du blanc, du jaune et, si l'on veut, un peu de rouge. »

¹ Recette relatée ici dans toute sa naïveté, à titre de document historique.

Comment on doit peindre la chair du visage et des membres.

« Il faut d'abord couvrir toute la surface à « incarner » d'une couche de terre verte étendue de beaucoup de blanc, de façon que la verdure n'apparaisse presque pas. Ensuite, avec une combinaison de jaune, de noir, d'indigo et de rouge à l'état liquide, on reprendra les détails du visage en ombrant partout où il le faut; puis l'on éclaircira ou l'on relèvera certaines places avec du blanc légèrement teinté de vert, comme font les peintres. Après quoi, la coloration sera donnée aux endroits nécessaires avec du rouge mêlé d'un peu de blanc, et finalement toutes les nuances de la carnation seront fondues et adoucies au moyen d'une couche de blanc rosé, appliquée sur les relevés plutôt que sur les ombres. Si les figures étaient trop petites on ne toucherait que les relevés, et avec du blanc pur de préférence. Les yeux demandent du blanc et du noir. Les contours seront marqués avec du rouge, du noir, de l'indigo mêlé d'un peu de jaune. C'est à l'artiste à adapter tous ces tons. »

Comment on doit faire reluire les couleurs après leur application.

« On prend deux parties égales de gomme arabique et de blanc d'œuf bien battu, on les mélange dans un vase de verre et on laisse sécher. Puis, quand on veut lustrer les couleurs et obtenir l'effet du vernis employé par les peintres, on amollit cette substance avec de l'eau de fontaine, on y ajoute une goutte de miel et, à l'aide du pinceau, on en recouvre tout l'ouvrage. Une fois sec, cet enduit équivalait à un vernissage. Mais, avant de l'employer, il faut l'essayer sur autre chose : s'il fait des crevasses en séchant, c'est qu'il ne contient pas assez de miel; s'il ne sèche pas et qu'il adhère au doigt, c'est qu'il en contient trop. »

Comment on applique l'or sur le parchemin.

« Il y a une quantité de moyens différents; le meilleur est le suivant : on prend du plâtre cuit et bien préparé, comme celui dont les peintres se servent pour fixer l'or sur leurs tableaux ; on le mêle avec un quart de Bol d'Arménie et l'on broie le tout sur la pierre de porphyre avec un peu d'eau claire. On prend ensuite une partie de ce mélange ou de cette assise; on y ajoute de la colle de parchemin et une légère dose de miel, puis, à l'aide du pinceau, on en étend une couche sur les parties à dorer qui auront été préalablement frottées avec un morceau de colle de poisson mouillé et amolli sur les lèvres. Quelques-uns frottent même de cette façon tout le dessin pour que les couleurs s'incorporent mieux au vélin. On recommence deux ou trois fois, jusqu'à ce que l'assise tienne bien ; on égalise la sur face au moyen d'une bonne lame, on la polit à l'aide du pied de lièvre, et on la baigne de nouveau avec un peu de blanc d'œuf à l'état de mousse². Enfin, l'on découpe avec un couteau autant d'or qu'il en faut, on l'appuie sur le parchemin de manière qu'il y adhère et, au bout d'un instant, quand il est parfaitement sec, on le brunit avec la dent de loup, comme font les peintres. Le même procédé

² Ceci semblerait une erreur du traducteur. M. Beaufils, de Bar-le-Duc, nous fait observer très justement que si l'on employait la mousse on arriverait à un résultat négatif. Il faut donc traduire ainsi : Prenez ensuite du blanc d'œuf préalablement rompu avec un pinceau, ou un roseau coupé ainsi que font les peintres, et après que le blanc d'œuf aura été transformé en écume, on verse dessus de l'eau commune additionnée de bon vin blanc ou d'un peu de lessive, ou même sans aucun mélange; et après avoir laissé reposer quelque temps, on jette cette écume qui- surnage : ce qui reste sera bon à employer.

s'emploie pour l'argent. »

Examinons maintenant les recettes du moine Théophile pour ce qui concerne l'emploi des couleurs; après en avoir indiqué la composition et la trituration, qui se rapprochent des procédés précédemment indiqués, et dont la -répétition n'offrirait point d'intérêt, il explique :

Comment se font les mélanges de couleur pour les livres.

« Toutes ces choses étant ainsi exécutées, faites un mélange de gomme très brillante et d'eau, comme ci-dessus ; mêlez-en toutes -les couleurs, excepté le vert, la céruse, le vermillon et le carmin. Le vert salé ne vaut rien pour la peinture des livres. Vous mêlerez le vert d'Espagne avec du vin pur, et si vous voulez faire des ombres, ajoutez un peu de sève d'iris, de chou ou de poireau. Vous mêlerez avec du clair de blanc d'oeuf, le vermillon, la céruse et le carmin. Quant aux autres mélanges de couleurs dont vous aurez besoin pour peindre des images, préparez-les pour peindre dans les livres comme il a été indiqué plus haut. Toutes les couleurs doivent être posées deux fois sur les livres, d'abord très légèrement, ensuite plus solidement; il ne faut en mettre qu'une seule fois. »

Comment on pose l'or et l'argent sur les livres.

« Après cela, prenez du vermillon pur, et ajoutez-y un tiers de cinabre : broyez sur la pierre avec de l'eau. Après avoir soigneusement broyé; battez un clair de blanc d'œuf en été avec de l'eau, en hiver sans eau; lorsqu'il sera pur, mettez le vermillon dans un vase en corne, versez l'eau de blanc d'œuf par-dessus, remuez un peu avec un morceau de bois; ensuite, avec un pinceau, couvrez tous les endroits sur lesquels vous voudrez poser de l'or.

« Mettez ensuite une petite marmite, avec de la colle, sur des charbons, et lorsque la colle sera fondue, versez-la dans la coquille de l'or et lavez-en l'or.

Lorsque vous aurez versé l'or dans une autre coquille dans laquelle on garde le dépôt, versez de nouveau de la colle chaude ; tenez-la dans la paume de la main gauche, rem nez soigneusement avec le pinceau et posez l'or, comme vous voudrez, épais ou léger, de manière cependant qu'il y ait peu de colle, parce que, quand il y en a trop, l'or se noircit et ne prend pas de brillant. Lorsqu'il sera sec, vous polirez avec une dent, ou avec une pierre de sanguine soigneusement taillée et polie sur une tablette de corne unie et brillante. S'il arrive par négligence que la colle ne soit pas bien cuite et que l'or se réduise en poussière par le frottement, ou qu'il se boursoufle à cause d'une trop grande épaisseur, ayez à votre disposition du clair d'œuf vieux, battu sans eau; vous en étendrez avec un pinceau un peu et doucement sur l'or que vous frotterez enfin avec la dent ou la pierre lorsqu'il sera sec. De cette même manière vous poserez et vous polirez l'argent, l'auricalque et le cuivre. »

De toute espèce de colle dans la peinture d'or.

Si vous n'avez pas de vessie de poisson, prenez de la peau de veau ou vélin fort, coupez-le de la même manière, lavez et faites cuire. Faites cuire de la même manière une peau d'anguille soigneusement raclée, coupée et lavée. Faites encore cuire de la même façon des os de la tête de loup marin, secs et lavés trois fois à l'eau chaude. A chacune de ces substances que vous aurez fait cuire, ajoutez tin tiers de gomme très brillante, faites cuire un peu et vous pouvez garder cette colle aussi longtemps que vous voudrez. »

De toutes ces recettes qui forment la tradition du passé, il ressort très clairement que les couleurs toujours gouachées étaient posées en plusieurs couches extrêmement légères, très délayées, et que ce n'est point au premier coup que l'aspect brillant pouvait en être obtenu. De même pour l'or et l'argent, leur application exigeait des soins minutieux tant pour les dessous destinés à les faire briller que par la préparation même où le mélange d'une colle était indispensable pour lui donner la solidité et la durabilité nécessaires.

Nous allons voir combien ces procédés ont peu changé et qu'ils sont demeurés la base du travail des enlumineurs et des miniaturistes de ces temps-ci, qui n'ont fait que les modifier suivant leurs besoins et leur propre expérience.

