

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

CONTRIBUTION À UNE HISTOIRE TECHNOLOGIQUE DE L'ART

Actes de journées d'étude
de la composante de recherche Préservation des biens culturels
sous la direction de Claire Betelu, Anne Servais, Cécile Parmentier

Paris
2018

Pour citer cet ouvrage

Claire Betelu, Anne Servais, Cécile Parmentier (dir.), *Contribution à une histoire technologique de l'art*, actes de journées d'étude de la composante de recherche PBC, Paris, INHA, site de l'HiCSA, mis en ligne en septembre 2018.

Avant-propos	3
--------------	---

Partie I : SAVOIR ET TRANSMISSION

Anne Servais , Introduction	5
------------------------------------	---

Sandro Baroni, Simona Rinaldi, Paola Travaglio , Formation, transmission and genres in the recipe books of art technology between the Middle Ages and the 18th century: new proposals for analysis and interpretation	9
--	---

Sylvie Neven , Le savoir (art-)technologique dans la littérature des recettes en Europe du Nord (1400-1600) : élaboration – utilisation – transmission	43
---	----

Lara Broecke , Truth and intention in the <i>Libro dell'Arte</i>	56
---	----

Tilly Laaser , Friedrich Brentel the Elder - artist, author, teacher	68
---	----

Cécile Parmentier , Le MS Sloane 2052 (British Library) : accéder à un savoir technologique par une approche pré-scientifique	83
--	----

Annemie Daniel Gerda Leemans , Contextualizing England's first printed source about limning : a book-historical study of <i>A Very Proper Treatise</i> (1573)	101
--	-----

Ad Stijnman , The Art Technological Source Research Working Group (ATSR) and the Dissemination of Information on Art Technology	117
--	-----

Partie II : PROCESSUS CRÉATIFS

Claire Betelu , Introduction	131
Anne Servais , Mieux comprendre comment les artistes s'approvisionnaient en pigments pour mieux appréhender le processus créatif : Bois et laque de brésil dans les stocks des apothicaires, XII ^e -XVI ^e siècles	134
Matthieu Leglise , Le « premier morceau de peinture » d'Edouard Manet	146
Sara Vitacca , Récit de l'inachèvement : la réception du <i>non finito</i> de Michel-Ange au XIX ^e siècle	157
Lilie Fauriac , Gustave Moreau, processus de recréation du Moyen Âge	172
Stéphane Bellin , La documentation des processus créatifs expérimentaux pour communiquer la recherche en arts numériques	181
Laëtitia Picheau , Histoire matérielle de la réception de la galerie François I ^{er}	190
Claire Betelu , Apport de l'observation et de la reconstitution dans l'étude du processus créatif de Réunion d'Artistes dans l'atelier d'Isabey	200
Pierre Leveau , Processus, création et modélisation : le problème de l'histoire expérimentale de l'art	210
Marie Postec et Jana Sanyova , Le dessin sous-jacent des Primitifs flamands : Étude des matériaux et des techniques employés – Complémentarité des approches pragmatique et scientifique	219
Lara Broecke , À quoi sert la reconstitution historique ? L'exemple d'un crucifix de Cimabue	233

Le présent ouvrage réunit les actes de trois journées d'étude organisées entre 2013 et 2015, par Claire Betelu, Anne Servais et Cécile Parmentier, membres de la composante de recherche Préservation des biens culturels de l'HiCSA (EA 4100).

Ces journées *Savoir et transmission. La littérature technologique de l'art dans l'Europe moderne (1400-1700)*, *Processus créatifs : vers une histoire de l'art expérimentale* et *Processus créatifs : récit de la réalisation d'une œuvre* se proposaient de réunir des chercheurs qui se consacrent à l'étude de la littérature technologique artistique et à la dimension praxéologique de l'histoire de l'art. Ces travaux approchent ainsi le processus de création par le biais de l'étude des outils, matériaux et procédés des artistes. Ce thème de recherche bénéficie aujourd'hui d'un engouement du monde de la recherche, avec notamment les nombreux projets consacrés à l'étude des matériaux anciens. Néanmoins, l'étude des pratiques artistiques, anciennes et contemporaines, qui considère tout autant les sources écrites que matérielles, se place au cœur de la recherche en conservation-restauration.

Ces journées ont pu voir le jour grâce au soutien du professeur Thierry Lalot que nous remercions chaleureusement et de l'HiCSA. À ce titre, nous tenons à remercier Zinaïda Polimenova, chargée du pilotage et de la valorisation de la recherche, et Antoine Scotto, chargé de gestion administrative et financière de l'équipe d'accueil.

SAVOIRS ET TRANSMISSION

De quelles sources disposons-nous aujourd'hui si nous voulons mieux appréhender comment les artistes ont créé et fabriqué les œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous ? En premier lieu, leur examen minutieux fournit bien des éléments de réponse. Grâce aux méthodes d'imagerie et d'identification physico-chimique de plus en plus performantes, les analyses scientifiques auxquelles on les soumet, livrent également des informations essentielles. Parallèlement aux objets d'art eux-mêmes, les textes constituent l'autre versant susceptible de nous renseigner sur la façon dont les artistes ont travaillé. Parmi ces sources textuelles, celles relevant de la technologie de l'art s'avèrent particulièrement précieuses. On entend en effet par-là l'ensemble des écrits qui exposent les procédés, gestes, matériaux et outils auxquels peuvent recourir les artistes dans leur production, qu'il s'agisse de recueils de recettes, de manuels ou de traités. C'est à cette documentation particulièrement abondante qu'a été consacré le colloque intitulé *Savoir et transmission, la littérature technologique de l'art dans l'Europe moderne (1400-1700)*, qui s'est tenu le 10 octobre 2015 à l'Institut National d'Histoire de l'Art, organisé par la composante de recherche Préservation des Biens Culturels de l'HiCSA de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.

L'intérêt suscité par ce type de textes auprès des chercheurs est ancien. Dès le XVIII^e siècle, ils ont retenu l'attention des érudits et amateurs qui cherchaient à comprendre les techniques artistiques anciennes. Le comte de Caylus publie ainsi en 1755 son *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire* où, sur la base des textes de Pline et Vitruve, il tente de retrouver certains procédés de la peinture antique romaine, entrant alors dans une controverse à ce sujet avec Denis Diderot¹. Quelques décennies plus tard, dans le cadre du débat sur l'origine de la peinture à l'huile, le dramaturge Gotthold Ephraim Lessing (1774), puis le bibliothécaire et antiquaire Rudolf Erich Raspe

1 Anne Claude Philippe de Caylus, *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire*, Genève, [s. i.], 1755 ; Denis Diderot, *L'histoire et le secret de la peinture en cire*, [s. l.], [s. i.], 1755.

(1781) éditent de longs extraits des ouvrages de Théophile et d'Héraclius². Le XIX^e siècle a ensuite vu se multiplier l'édition de ces textes techniques anciens : on citera le *Libro dell'arte* de Cennino Cennino dont Giuseppe Tambroni livre la première édition imprimée en 1821, ou encore les traités et recueils de recettes réunis par Mary P. Merrifield en 1849 sous le titre *Original Treatises, Dating from the XIIIth to XVIIIth Centuries on the Arts of Painting*³. Cette démarche de redécouverte, d'édition et d'étude des réceptaires et traités techniques artistiques anciens s'est amplifiée au XX^e siècle, notamment sous l'impulsion des travaux de Daniel V. Thompson consacrés à la période médiévale⁴.

Depuis une vingtaine d'années, sous l'effet conjugué de l'essor des nouvelles méthodes d'analyse scientifique et du développement des essais de reconstitutions des procédés artistiques anciens, ce champ d'investigation connaît une grande vitalité et contribue très largement à l'épanouissement de ce que les Anglo-Saxons nomment la *Technical Art History*⁵. Réceptaires, manuels et traités techniques font ainsi l'objet de nouvelles éditions et études⁶. Des bases de données compilant les divers recueils de recettes

- 2 Gotthold Ephraim Lessing, *Vom Alter der Ölmalerey aus dem Theophilus Presbyter*, Braunschweig, In der Buchhandlung des Fürstlichen Waysenhauses, 1774; Rudolf Erich Raspe, *A Critical Essay on Oil Painting, Proving that the Art of Painting in Oil was Known before the Pretended Discovery of John and Hubert Van Eyck*, Londres, H. Goldney, 1781.
- 3 Giuseppe Tambroni, *Di Cennino Cennini trattato della pittura, messo in luce la prima volta con annotazioni*, Rome, Paolo Salviucci, 1821; Mary Philadelphia Merrifield, *Original Treatises, Dating from the XIIIth to XVIIIth Centuries on the Arts of Painting, in Oil, Miniature, Mosaic, and on Glass, of Gilding, Dyeing, and the Preparation of Colours and Artificial Gems*, Londres, John Murray, 1849, 2 vol.
- 4 Voir par exemple Daniel V. Thompson, « Trial Index to Some Unpublished Sources for the History of Medieval Craftsmanship », *Speculum*, 1935, vol. 10, n° 4, p. 410-431. Pour toutes les éditions de réceptaires anciens par D.V. Thompson, se reporter à la bibliographie proposée par Mark Clarke, *The Art of All Colours, Mediaeval Recipe Books for Painters and Illuminators*, London, Archetype, 2001, p. 148-149.
- 5 Sur le développement de la *Technical Art History*, voir Erma Hermens, « Technical Art History, The Synergy of Art, Conservation and Science », dans Matthew Rampley et al. (éd.), *Art history and visual studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden, Brill, 2012, p. 151-166; Jo Kirby, « Towards a New Discipline ? », dans Stefanos Kroustallis et al. (éd.), *Art Technology: Sources and Methods, Proceedings of the Second Symposium of the Art Technological Source Research Working Group*, Londres, Archetype Publ., 2008, p. 7-15; Maryan W. Ainsworth, « From Connoisseurship to Technical Art History: The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art », *The Getty Conservation Institute Newsletter*, 20-1, 2005, p. 4-10.
- 6 On citera par exemple : Devon L. Strolovitch, « O libro de como se fazen as cores das tintas todas (Translation) », dans Luís Urbano Afonso (éd.), *The Materials of the Image. As Matérias da Imagem*, Lisboa, Cátedra de Estudos Sefarditas « Alberto Benveniste » da Universidade de Lisboa, 2010, p. 225-236; Cristiana Pasqualetti, *Il Libellus ad faciendum colores dell'Archivio di Stato dell'Aquila. Origine, contesto e restituzione del "De arte illuminandi"*, Florence,

manuscrits conservés à travers l'Europe permettent d'en interroger et d'en croiser facilement le contenu⁷. De nouveaux instruments de travail rendent plus aisé l'accès à ces différents textes⁸. Le projet *Making and Knowing* dirigé par Pamela Smith depuis 2014 à l'université de Columbia vise à la transcription, traduction et édition critique en ligne de l'un de ces traités techniques datant du ^{xvi}e siècle et conservé à la Bibliothèque nationale de France (*Recueil de recettes et secrets concernant l'art du mouleur, de l'artificier et du peintre*, ms. fr. 640)⁹. La littérature technologique de l'art est également l'un des principaux objets d'étude du groupe de recherche ATSR (Art Technical Sources Research), créé au sein de l'ICOM en 2005, qui se consacre à l'analyse de la documentation tant textuelle que visuelle capable de nous renseigner sur la technologie artistique d'une époque¹⁰. Ajoutons enfin que certains de ces ouvrages ont même été récemment présentés au grand public lors d'expositions dédiées à la dimension technologique du travail artistique, notamment sur la couleur¹¹.

Plus que les procédés artistiques eux-mêmes décrits par cette littérature technologique, le colloque *Savoir et transmission, la littérature technologique*

Sismel, 2011; Mark Clarke, *Mediaeval painters' materials and techniques: the Montpellier Liber diversarum arcium*, London, Archetype, 2011; Lara Broecke, *Cennino Cennini's Il Libro dell'Arte: A new English translation and commentary with Italian transcription*, London, Archetype, 2015; Sylvie Neven, *The Strasbourg Manuscript. A Medieval Tradition of Artists' Recipe Collections (1400–1570)*, Londres, Archetype 2016.

- 7** La *Datenbank mittelalterlicher und frühzeitlicher kunsttechnologischer Rezepte in handschriftlicher Überlieferung* est menée depuis 1996 par Doris Oltrogge au sein de l'Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft de Cologne; Sylvie Neven (Université de Liège-ULg) et Sven Dupré (Max-Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin) dirige depuis 2014 la base de données *Colour ConText*.
- 8** Mark Clarke, *The Art of All Colours*, *op. cit.*, poursuit ainsi le travail entamé par Daniel V. Thompson, dans son *Trial Index ...*, art. cité.
- 9** Sur le *Making and Knowing Project*, on se reportera au site internet du projet: www.makingandknowing.org (consulté le 2 juin 2018)
- 10** Voir dans ce volume la contribution d'Ad Stijman, « The Art Technological Source Research Working Group (ATSR) and the Dissemination of Information on Art Technology ».
- 11** Ainsi l'exposition *Making Colour* qui s'est tenue à la National Gallery de Londres de juin à septembre 2014 a exposé le manuscrit *Pictoria, Sculptoria et quae subalternarum artium* de Théodore Turquet de Mayerne (Londres, British Library, ms. Sloane 2052). De même, lors de l'exposition *Colour, the Art and Science of Illuminated Manuscripts* à Cambridge, de juillet à décembre 2016, le visiteur pouvait voir plusieurs traités et réceptaires médiévaux, notamment un des manuscrits du traité de Théophile de la fin du ^{xii}e siècle (Londres, British Library, ms. Harley 3915), le manuscrit de Jean Lebègue (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 6741) ou encore le livre de modèle de Göttingen (Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, ms. Uffenb. 51 Cim.).

de l'art dans l'Europe moderne (1400-1700) a souhaité questionner les modalités complexes d'élaboration et de transmission de ces textes et du savoir technologique qu'ils consignent. On s'interrogera en tout premier lieu sur leurs auteurs : s'agit-il de praticiens expérimentés, d'amateurs ou encore d'érudits cherchant à faire œuvre encyclopédique? **Tilly Laaser** présente ainsi l'*Illuminirbüchlein*, texte manuscrit datant du milieu du xvii^e siècle, rédigé par le peintre miniaturiste allemand Friedrich Brentel. Concernant l'ouvrage anonyme anglais *A Very proper Treatise* (1573), **Annemie Leemans** montre comment l'imprimeur londonien Richard Tottel fut à l'origine de ce traité plusieurs fois réédité. En corollaire, on questionnera également l'origine du savoir technologique ainsi véhiculé : provient-il d'une expérience artistique personnelle, de l'observation par un tiers de la pratique d'artistes, de la lecture d'ouvrages plus anciens ou contemporains? **Sylvie Neven** explique qu'une soixantaine de recueils de recettes datés entre le xiv^e et le xvi^e siècle et appartenant essentiellement à l'aire germanique, constituent chacun des compilations réalisées le plus souvent au sein d'institutions religieuses qui échangeaient alors entre elles ce type de textes et partageaient ainsi ce savoir technologique. Dans le cas du célèbre manuscrit de Théodore de Mayerne *Pictoria, Sculptoria et quae subalternarum artium*, **Cécile Parmentier** démontre qu'il s'agit là du résultat d'une collecte de recettes que l'auteur croise et confronte, à partir desquelles il expérimente, avant d'en tenter une synthèse. En outre, ce colloque fournit l'occasion de sonder le but dans lequel un tel savoir technologique pouvait être mis par écrit : par des praticiens comme simple aide-mémoire à des fins personnelles, en tant que manuel d'atelier ou bien pour une diffusion plus large destinée à un lectorat plus, via l'imprimé notamment? **Lara Broeke** propose ainsi de repenser l'intention qui fut celle de Cennino Cennini et présida à la rédaction de son célèbre *Libro dell'arte*. La diffusion de ces écrits technologiques pose aussi le double problème de leur éventuelle parenté ainsi que de la modification éventuelle que subit leur contenu au cours de la chaîne de transmission. Sur ces points, **Sandro Baroni, Simona Rinaldi, Paola Travaglio** proposent une typologie très complète et méthodologiquement très précieuse. La contribution d'**Ad Stijnman**, enfin, permet de replacer les écrits technologiques artistiques au sein de l'ensemble plus vaste des diverses sources qui forment le corpus étudié par l'Art Technical Sources Research.

FORMATION, TRANSMISSION AND GENRES IN THE RECIPE BOOKS OF ART TECHNOLOGY BETWEEN THE MIDDLE AGES AND THE 18TH CENTURY: NEW PROPOSALS FOR ANALYSIS AND INTERPRETATION

SANDRO BARONI, SIMONA RINALDI, PAOLA TRAVAGLIO

Résumé

Cet article étudie les modes de constitution et de transmission des ouvrages relatifs à la technologie de l'art, communément appelés "livres de recettes", pour en dégager une typologie correspondant à la spécificité des auteurs et des utilisateurs du texte. L'analyse porte sur les textes inédits et publiés entre le Moyen Âge et le xviii^e siècle.

Les livres de recettes sont constitués grâce à des mécanismes et des modalités qui sous-entendent leur origine; ils permettent d'établir une typologie: livres de recettes chronologiques, thématiques ou interpolés lorsqu'ils ont été augmentés; epitome, tabulae et extraits lorsqu'ils ont été réduits.

L'apparente informité de ces livres est souvent liée à leur mode de transmission; elle est le résultat de simples altérations matérielles du manuscrit, souvent accidentelles. Les pages ou les cahiers peuvent être déplacés et les manuscrits interpolés; ce qui découle de l'utilisation des espaces laissés originellement blancs pour des inscriptions (processus dénommé "agrégation pour têtes et queues").

La connaissance de ces processus facilite non seulement l'étude de chaque témoignage mais peut conduire à repérer les textes qui ont donné naissance à des collections plus complexes; l'étude de la littérature technologique ayant trait à la décoration de livres manuscrits permet, par exemple, d'identifier les textes utilisés comme source pour la constitution de livres de recettes. Ceux-ci peuvent ainsi être analysés et répartis en catégories reflétant le travail des praticiens spécialisés impliqués dans la production d'un manuscrit: des traités pour écrire en or et en argent sur parchemin pourpre, des traités de rubrication, de miniature, des traités mixtes, des exposés sur une seule couleur, des tables de mélange, des traités pour *apparatores*.

Cette méthode d'analyse et de classification peut s'étendre à d'autres secteurs de la littérature de la technologie de l'art, comme l'élaboration du verre et de la métallurgie.

Abstract

This paper aims to investigate some modes of formation and transmission of the so-called recipe books on practical arts and to identify different “genres” corresponding to specific authors and users. These considerations are based on the results of a wide analysis carried out on several recipe books both unpublished and published, dated between the Middle Ages and the 18th century.

Starting from the modes of formation, the recipe books can be classified into different typologies, depending on the mechanisms underlying their origin: in the case of extension of texts, chronological, thematic and interpolated recipe books; in the case of reduction, epitomes, tabulae and extracts.

Regarding the modes of transmission, the apparent formlessness of recipe books has often been the result of simple material modifications of manuscripts, usually accidental: the change of position of sheets and quires, and the direct interpolation of manuscripts by writing in spaces originally left white (the so-called “aggregation for heads and tails”).

The knowledge of these modes allows not only facilitating the study of individual witnesses, but often to identify those texts which constitute the basis from which the recipe books took origin. Starting from them and using as example the technical literature on book decoration, the paper provides an analysis of different “literary genres” related to the specialised practitioners involved in the production of manuscripts: treatises on chrysography, argyrography and purple codices; treatises on rubrication; treatises on illumination; mixed treatises; treatises on a single colour; table of mixtures; treatises for apparatores.

This methodology of analysis is useful also in the study of other topics of the literature on art technology, such as the working of glass and metallurgy.

1. Introduction

The following study will focus on some modes of formation and transmission of the so-called recipe books on practical arts and on the identification of different “genres” corresponding to specific authors and users. These considerations are based on a wide analysis carried out on recipe books – both unpublished and published – dated between the Middle Ages and the 18th century.

The term “recipe book” generally refers to any literary work consisting of recipes, i.e. prescriptions that hand down technical instructions. From this general point of view, most of technical texts could then be defined as “recipe books”.¹ It is actually necessary to make specific distinctions between “treatises” (or real “texts”), i.e. coherent compositions mainly made up of recipes but result of a precise elaboration of an author, and “recipe books” strictly speaking, compilations of recipes mainly drawn from other sources. In particular, the recipe books, due to their complexity and apparent lack of coherence, have frequently been defined by scholars as *formless texts*. Their disorganisation is actually often just superficial, due to different modes of formation and transmission.

The knowledge of these modes allows not only facilitating the study of individual manuscripts, but often to identify and isolate those texts which constitute the basis from which the recipe books took origin.

2. Modes of formation of recipe books

The recipe books made by compilation can be classified in different typologies and structures depending on the modes that have originated them. The widest spread of this kind of recipe books may be found primarily in the so-called “paper age”, when classes ever wider accessed to writing, and there were greater ease and economy in the reproduction of manuscripts and a new attitude on texts (in philology one finds the expression *tradizione attiva e caratterizzante*).

We shall begin by making distinction between modes of extension and modes of reduction of texts: during the tradition texts can extend in different

1 « Trattati e ricettari sui colori », in Fabrizio Crivello (ed.), *Arti e tecniche del Medioevo*, Torino, Einaudi, 2006, p. 300-312; Mark Clarke, “Asymptotically approaching the past: historiography and critical uses of sources in art technological source research”, in Stefanos Kroustallis *et al.* (eds.), *Art Technology: Sources and Methods*, London, Archetype Publications, 2008, p. 16-; Stefanos Kroustallis, “Reading the past: methodological considerations for future research in art technology”, *ibid.*, p. 23-27; Mark Clarke, “Late Medieval Artists’ Recipe Books (14th-15th centuries)”, in Ricardo Córdoba (ed.), *Craft Treatises and Handbooks: The Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages*, Turnhout, Brepols Publishers, 2013, p. 33-53.

modes of aggregation or, on the contrary, shrink or dismember. It is useful to keep in mind these opposite phenomena in the analysis of a recipe book, although some observations seem to indicate that sobriety is almost always primitive and that the texts, if not very extended, generally expand.

2.1. Modes of extension of recipe books

Starting from the modes of extension, three typologies of recipe books have so far been identified: chronological, thematic and interpolated recipe books.

2.1.1. Chronological recipe books

After having decided a first fasciculation – generally not yet binded – a compiler selects from different sources those recipes which interest him, individually or by groups.

Usually this kind of collection of recipes does not contain prologues and incipits, whereas frequently shows owners' marginal notations. For instance, in the colophon of the ms. Palatino 941 of the Biblioteca Nazionale Centrale in Florence (15th-16th c.), containing a recipe book for making colours, the scribe wrote: *Scripto il presente libro in Venetia, transumpto di varii libri antichi e moderni degni di fede.*²

In the chronological recipe books the writing is often careless and of a private nature, as well as the *mise-en-page*. The support is almost always paper, mainly not excellent in quality and craftsmanship. The format of the quires is usually modest and devoid of quire numeration. The numeration of the folios is also missing or later, and everything seems to indicate a personal use of the writings. In these compilations recipes of different periods or written in different languages are often mixed, and it is not uncommon to find repetitions and duplications of the same instructions.

Since it was realised by copying from other texts necessarily scanned in time, in a chronological recipe book the extracts appear in sequences. To simplify, we can use a scheme with three works – A, B and C – respectively made up of twenty, ten and fifteen recipes. Reducing the sequence of recipes of each text to progressive numbering of the original sequences, one can observe that these – copied in different times – generate blocks of various origins, among them consecutive and determined by the order of copy.

² “The present book was written in Venice, copied by various and believable ancient and modern books”.

SOURCE A	SOURCE B	SOURCE C
A1	B1	C1
A2	B2	C2
A3	B3	C3
A4	B4	C4
A5	B5	C5
A6	B6	C6
A7	B7	C7
A8	B8	C8
A9	B9	C9
A10	B10	C10
A11		C11
A12		C12
A13		C13
A14		C14
A15		C15
A16		
A17		
A18		
A19		
A20		

CHRONOLOGICAL RECIPE BOOK		
A1, A2, A4, A10, A14, A18, A20	B2, B4, B7, B10	C3, C6, C10, C12, C13, C14

Fig. 1. Scheme of chronological recipe books.

The analysis of chronological recipe books allows identifying areas of localisation and circulation of treatises, helping to establish that copies of a work at the time of copy were available on the territory or otherwise accessible to fruition. This is the case, for instance, of *Scribebantur autem et libri*, preserved in the ms. Aa 20 of the Hessische Landesbibliothek in Fulda (fol. 126, 9th c.) and also attested in well-known Medieval glossaries such as the *Liber glossarum* and the *Elementarium* by Papias.³ This brief composition on the production of metal inks is also included in a later codex, the ms. Cl.II.147 of the Biblioteca Ariosteana in Ferrara (the so-called *Pseudo-Savonarola recipe book*, 16th c.),⁴ thus witnessing a spread and uninterrupted reading of the recipes from their origin in Late Antiquity since the Renaissance.

The same consideration could be made for some instructions of *Mappae clavicula*⁵ found in two manuscripts of the Biblioteca Nazionale Centrale of

3 Gaia Caprotti, Paola Travaglio, "Scribebantur autem et libri", in Sandro Baroni (ed.), *Oro, argento e porpora. Prescrizioni e procedimenti nella letteratura tecnica medievale*, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2012, p. 87-104.

4 Antonio P. Torresi, *A far lettere de oro. Alchimia e tecnica della miniatura in un ricettario rinascimentale*, Ferrara, Liberty House, 1992; Paola Travaglio, "Ad faciendum azurum. Alcuni esempi di trattazioni sull'azzurro oltremare nel Ricettario dello Pseudo-Savonarola", *Studi di Memofonte*, Simona Rinaldi (ed.), 16, 2016, p. 341-383.

5 Sandro Baroni, Giuseppe Pizzigoni, Paola Travaglio (eds.), *Mappae clavicula. Alle origini dell'alchimia in Occidente. Testo, traduzione, note*, Saonara, Il Prato, 2013.

Florence, the mss. Palatino 951 and Palatino 981,⁶ both dated back to the 15th century. Though partial witnesses, this kind of recipe books is however useful to define the fortune and the chronological and geographical spread of certain works.⁷

Another example of chronological recipe books is the so-called *Venetian manuscript* (London, British Library, ms. Sloane 416, 15th c.), through which it has been possible the reconstruction of the movements operated by the compiler.⁸

Furthermore, from this kind of recipe books is often possible to deduce the profile of the compilers (preferences, profession, etc.). For example, the compiler of the cited ms. Palatino 941, which includes mainly recipes for making inks and colours for writing, certainly must have had a particular interest in writing and rubrication of books, perhaps practising a profession related to them. Also the recipes for making colours preserved in the so-called *Diotaiuti recipe book* (Fermo, Biblioteca Comunale, ms. 99, 15th c.)⁹ were useful to the activity as chancellor and notary of Diotaiuto of Leopardo Diotaiuti, who essentially copied from treatises of rubrication.

Other examples of this kind of compilations are: the personal notes made by Alcherius in the ms. 6741 of the Bibliothèque Nationale de France (*Experimenta de coloribus*, fol. 2-41v, 1431);¹⁰ the *Tomasi recipe book* (private

6 Gabriella Pomaro, *I ricettari del Fondo Palatino della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Milano-Firenze, Bibliografica, 1991, p. 45-52, p. 210-217.

7 For example, the so-called *Pseudo-Savonarola recipe book* (16th c.) includes some recipes of the treatise on illumination entitled *Liber de coloribus qui ponuntur in carta* (Torino, Biblioteca Nazionale, ms. 1195, 16th c.; Gaia Caprotti, “*Liber de coloribus qui ponuntur in carta*: un trattato inedito di miniatura del XIII secolo”, *Quaderni dell’Abbazia di Morimondo*, XV, 2008, p. 67-101; a new edition in ead., “*Il Liber de coloribus qui ponuntur in carta*”, *Studi di Memofonte*, Simona Rinaldi (ed.), 16, 2016, p. 196-231), dated back to the 13th century. Another example is once again the ms. Palatino 951 of the Biblioteca Nazionale Centrale in Florence, which contains the work of Theophilus, witnessing the presence of this text in Southern Italy.

8 Silvia B. Tosatti, *Il Manoscritto Veneziano*, Milano, Carma, 1991.

9 Caterina Z. Laskaris, *Il ricettario Diotaiuti. Ricette di argomento tecnico-artistico in uno zibaldone marchigiano del Quattrocento*, Saonara, Il Prato, 2008.

10 Mary P. Merrifield, *Original treatises dating from the XIIIth to XVIIIth Centuries on the arts of painting in oil, miniature, mosaic, and on glass; of gilding, dyeing, and the preparation of colours and artificial gems*, London, John Murray, 1849 (in particular, t. I, p. 1-321); B. Guineau et al., “Painting Techniques in the Boucicaut Hours and in Jacques Coene’s Colour Recipes as found in Jean Lebègue’s *Libri Colorum*”, in Ashok Roy, Perry Smith (eds.), *Painting Techniques: History, Materials and Studio Practice*, London, Archetype Publications, 1998, p. 51-54; Inès Villela-Petit, “Copies, Reworkings and Renewals in Late Medieval Recipe Books”, in Jilleen Nadolny (ed.), *Medieval Painting in Northern Europe: Techniques, Analysis, Art History*, London, Archetype Publications, 2006, p. 167-181.

collection Delvai, Carano, Trento, 18th c.);¹¹ *Segreti diversi* (“Various secrets”; Milan, Biblioteca Trivulziana, ms. Trivulziano 4, 18th c.).¹²

From a philological and linguistic point of view, if the texts were not particularly manipulated during copy, some parts of chronological recipe books may be partial witnesses of already known works, sometimes offering useful and precious textual variants. In any case, these recipe books, written for a private use, significantly never constitute antigraph of any type of copy: none of these texts appears in two distinct manuscripts.

2.1.2. *Thematic recipe books*

In the so-called thematic recipe books, the quires, generally made up of the same number of folios, were designed to contain the recipes copied from different sources dividing them by content. A typical example is a manuscript in which each quire (or groups of quires) contains recipes for the preparation of pigments of the same colour.

Widespread in Late Middle Ages and Renaissance, these recipe books were usually assembled by compilers with a certain culture, who generally used to make changes in the organisation of recipes but unlikely in the language and structure of each recipe. For this reason, the texts are often written in Latin and vernacular, apparently without a rational order. The beginning of the collection related to each colour or topic is usually placed at the beginning of each quire, running out in the same quire or proceeding in the next. In any case, never two colours or topics appear within the same quire; when it occurs, it is usually due to later interventions carried out by further owners of the manuscripts or accidental displacements of sheets occurred during binding.

In this case the compiler transcribed the recipes from a source arranging them in the corresponding quires; later he went ahead with another source, applying the same criteria used for the previous one. Consequently, once identified a source, in the thematic recipe book it will often appear almost complete quantitatively, but divided and disorganised in the *consecutio* compared to the overall quires; however, the recipes copied from the same source will be in order within each quire. The sources could then be identified always in the same sequence or position within each quire, thus creating a kind of “horizontal spread” and “stratigraphy” of the sources copied in succession, starting with the first at the beginning of quires.

11 Antonio P. Torresi (ed.), *Il Ricettario Tomasi: un manoscritto trentino del Settecento di tecnica artistica*, Ferrara, Liberty House, 2001.

12 Vincenzo Gheroldi, *Vernici e segreti curiosissimi, Cremona 1747: il manoscritto 4 (H 113) della Biblioteca Trivulziana di Milano*, Cremona, Cremonabooks, 1999.

One can imagine a compiler using the source A comprising four colours, and the sources B and C dealing with five colours: the sources will be dismembered and the recipes placed in the quires relating to the same colour, showing a dispersion in the *consecutio* but the same sequence within the quires.

SOURCE A	SOURCE B	SOURCE C
A1 Red	B1 Red	C1 Green
A2 Red	B2 Blue	C2 Green
A3 Red	B3 Blue	C3 Pink
A4 Red	B4 Blue	C4 Pink
A5 Blue	B5 Red	C5 Pink
A6 Blue	B6 Yellow	C6 Red
A7 Blue	B7 Yellow	C7 Red
A8 Green	B8 Green	C8 Blue
A9 Green	B9 Green	C9 Blue
A10 Green	B10 Yellow	C10 Yellow
A11 Green	B11 Yellow	
A12 Green	B12 Pink	
A13 Yellow		
A14 Yellow		
A15 Yellow		

THEMATIC RECIPE BOOK				
Quire 1 Red	Quire 2 Blue	Quire 3 Green	Quire 4 Yellow	Quire 5 Pink
A1	A5	A8	A13	B12
A2	A6	A9	A14	C3
A3	A7	A10	A15	C4
A4	B2	A11	B6	C5
B1	B3	A12	B7	
B5	B4	B8	B10	
C6	C8	B9	B11	
C7	C9	C1	C10	
		C2		

Fig. 2. Scheme of thematic recipe books.

If properly investigated, the thematic recipe books may be partial or complete witnesses of known works.

An example is the first part of the ms. Canonici Misc. 128 of the Bodleian Library of Oxford (fol. 1-37v, 16th c.).¹³ This includes about two hundred and

13 The manuscript has been studied by Hedwig Saxl, *An investigation of the Qualities, the Methods of Manufacture and the Preservation of Historic Parchment and Vellum with a View to Identifying the Animal Species Used*, MSc thesis, University of Leeds, 1954, with the transcription and English translation of the recipes on the preparation of parchment; Monique Zerdoun Bat-Yehouda, *Les Encres Noires au Moyen Âge (jusqu'à 1600)*, Paris, éditions du CNRS, 1983, with the transcription and French translation of the recipes on inks; Paola Pogliani, Claudio Seccaroni, *Il mosaico parietale. Trattatistica e ricette dall'Alto Medioevo al Settecento*, Firenze, Nardini, 2010, p. 29-34, 96-97, with the transcription and technical commentary of the *Tractatus musaici*; Paola Travaglio, "De fenestris. An Unpublished Treatise from the Mid-15th Century on the Construction of Windows and Stained Glass", in R. Carvais et al. (eds.), *Nuts&Bolts of Construction History. Culture, Technology and Society*, Paris, Picard, 2012, p. 603-610, with the transcription of the treatise *De fenestris*.

fifty recipes for illumination, divided by colour groups in a precise sequence: within each colour group one finds all the recipes *ad faciendum* and then the recipes *ad distemperandum*, previously those in Latin and then those in vernacular. Among them there are also the recipes of the *Liber colorum secundum magistrum Bernardum*,¹⁴ a treatise on the art of illuminating dated back to the 13th century.

Another example is the so-called *Pseudo-Savonarola recipe book*, where every quire is devoted to a specific topic.

The best known thematic recipe book is the *Bolognese manuscript*,¹⁵ preserved in the ms. 2861 of the University Library of Bologna (15th c.). The manuscript is composed of two main sections: the former, divided in seven chapters (natural blues, artificial blues, blues obtained from plants, artificial green, red and *pavonazi*, gold, cinnabar), concerns the preparation of colours; the latter includes four autonomous treatises relating to the production of artificial gems and mosaics, the painting on vases, the dyeing of fabrics and the tanning of leathers. Also, here the recipes are divided by topics, each of which occupies on average two or three quires (at least in the first section), with a correspondence between the end of chapter and the end of quire and the presence of white sheets only at the end of them. Moreover, the recipes of the *Bolognese manuscript* show many textual correspondences with those preserved in other manuscripts. For instance, some recipes have reference to the *Tractatus qualiter quilibet artificialis color fieri possit* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 6749b, fol. 61-62v, and others),¹⁶ showing an interesting variant of the text and proving its presence in the Tuscan area.

14 This treatise is also preserved in the ms. 986 of the Beinecke Rare Book and Manuscript Library (15th c.), in the ms. D 437 inf. of the Biblioteca Ambrosiana in Milan (16th c.) and in the ms. α T.7.3. of the Biblioteca Estense in Modena (15th-16th c.); Paola Travaglio, "Il *Liber colorum secundum magistrum Bernardum quomodo debent distemperari et temperari et confici*: un inedito trattato duecentesco di miniatura", *Quaderni dell'Abbazia di Morimondo*, XV, 2008, p. 103-146; a new edition in ead., « Il *Liber colorum secundum magistrum Bernardum*: un trattato duecentesco di miniatura, *Studi di Memofonte*, op. cit., p. 149-193.

15 Federica Ferla, *Il Manoscritto Bolognese. Segreti per colori del XV secolo* (ms. 2861, Biblioteca Universitaria di Bologna), degree thesis in History of Art, Department of Literature and Philosophy, Università degli Studi di Milano, 2005-2006; Francesca Muzio, *Un trattato universale dei colori: il ms. 2861 della Biblioteca Universitaria di Bologna*, Firenze, Olschki, 2012.

16 Daniel V. Thompson, "Medieval Color-Making: *Tractatus Qualiter Quilibet Artificialis Color Fieri Possit* from Paris B.N., MS. latin 6749b", *Isis*, XXII, 2, 1935, p. 456-468.

2.1.3. Interpolated recipe books

Another typology of recipe books is represented by those texts that, used as a basis by a compiler, were systematically interpolated during the copy with other texts or extracts, sometimes written in different languages but always similar in topic. The sources were usually few, since all should have been available at the time of copy of the main text. In other cases the interpolation consisted in the translation into another language or into vernacular of the Latin recipes copied from the sources, thus creating a continuous alternation between two languages.

This mode of extension could extend throughout a whole text or could be sporadic; anyway, the interpolations are usually well marked by titles which underline duplications, such as *Aliter*, *Alio modo*, *Item*.

One can imagine a text A made up of fifteen recipes for rubrication, regarding three colours and, for each one, the preparation, purification and application methods. If this text is compared and integrated with other two texts, B and C, the recipes used for the interpolation will be included after the recipes of the main text.

TEXT A	TEXT B	TEXT C
Treatise of rubrication		
A1 To make cinnabar	B1 To make blue	C1 To make cinnabar
A2 To make cinnabar	B2 To purify blue	C2 To purify cinnabar
A3 To purify cinnabar	B3 To write with blue	C3 To write with cinnabar
A4 To write with cinnabar	B4 To make cinnabar	C4 To write with green
A5 To make blue	B5 To write with cinnabar	C5 To make blue
A6 To purify blue	B6 To make green	C6 To purify blue
A7 To write with blue		C7 To write with blue
A8 To make green		
A9 To write with green		
INTERPOLATED RECIPE BOOK		
A1, A2, B4, C1, A3, C2, A4, B5, C3	A5, B1, C5, A6, B2, C6, A7, B3, C7	A8, B6, A9, C4

Fig. 3. Scheme of interpolated recipe books.

A well-known example of interpolation is the text by Faventinus, with the addition of notes and recipes to the Vitruvian epitome.

Another example is the *Tractatus aliquorum colorum* included in the so-called *Taccuino Antonelli* (Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. Antonelli 861, fol. 2v-6, 15th c.).¹⁷ The text is a treatise on rubrication, made up of almost fifteen recipes in Latin regarding three colours (red, blue and gold). These

¹⁷ Antonio P. Torresi (ed.), *Il taccuino Antonelli. Un ricettario ferrarese del Quattrocento di tecnica artistica e fitoterapia*, Ferrara, Liberty House, 1993.

recipes do not form a continuous sequence, but are interpolated by other recipes on the same topics in Italian vernacular.¹⁸

In the case of translations, the scheme will appear much simpler, since the translated recipes could be placed sequentially to each recipe. For instance, among the instructions on gold and silver writing preserved in four of the manuscripts of the *Compositiones*' tradition, one finds a recipe titled *Crysorantista*. It is the transliteration from the original Greek to Latin, whereas the following recipe, *De auri sparsione*, is an almost literal translation into Latin:¹⁹

De crysorantista

Crysorantista. Crysos catarios anamemigmenos meta ydrosargyros etchetes chynion. Chetis chete spyreosum ypsinchion ydrosargyros chematat aut abaletis scheu gnasias daufira haecnamixam. Chisimon p diati thereu pule aribuli.

De auri sparsione

Crisopandium. Pulverem auri triti sicut superius diximus cum desiccatione argenti vivi id est pulveris auri partes II et iarin partem I commisce cum compositione daufira et dispone inde quod volueris.

2.2. Modes of reduction of recipe books

Another kind of literary intervention is the reduction of texts by means of mechanisms already well-known in other fields of literature: epitomes, *tabulae*, and extracts.

2.2.1 Epitomes

The term “epitome” generally means a “compendium of a wide work” of which only the most important parts are transcribed, even if maintaining – in most

18 The Latin recipes appear also within a wider work (perhaps a “mixed treatise” of rubrication and illumination) in the ms. 18515 of the Bibliothèque Nationale de France (16th c.). Many of these recipes, translated into Italian vernacular, and most of the vernacular ones correspond to the recipes included in the work by Ambrogio di Ser Pietro and Bartolomeo from Siena (Siena, Biblioteca degli Intronati, mss. I.II.19 and L.XI.41, 15th c.) and in the ms. Palatino 941 (15th-16th c.) of the Biblioteca Nazionale Centrale in Florence. See Paola Travaglio, “*Tractatus aliquorum colorum*. Un esempio di trattato di rubricatura in un ricettario a interpolazione”, *Studi di Memofonte*, *op. cit.*, p. 232-261.

19 The transliteration is already mentioned in Tolaini, “Trattati e ricettari sui colori”, *op. cit.*, p. 304. See also Hjalmar Hedfors, *Compositiones ad tingenda musiva*. Uppsala, Almqvist och Wiksell, 1932; Giulia Brun, *Conchylium*, in Baroni, *Oro, argento e porpora...*, *op. cit.*, p. 41-67 (in particular p. 60-63).

cases – the general profile. This mode of reduction usually does not concern the single recipe but the entire text, which is condensed in its entirety.

The production of epitomes found a great spread at the end of the classical age and then in the Byzantine world. For instance, it is well-known the epitome of the work by Pliny the Elder aimed to a health use;²⁰ another example is the epitome of *De architectura* written by Faventinus in the 3rd-4th century A.D. which, thanks to its practicality, during the Middle Ages probably had almost a wider circulation in comparison to the monumental work by Vitruvius.²¹ Also *Mappae clavicula*, which is the Latin translation of a Greek epitome (Κλειδίον χειροκμήτων) of the alphabetical books by Zosimos of Panopolis (τὰ χειρόκητα),²² gave rise to various reductions²³ related to the working of gold or the writing with metal powders.

Reductions of the work by Heraclius *De coloribus et artibus Romanorum* have been pointed out by Chiara Garzya Romano:²⁴ on one hand, extracts of the text written in prose; on the other, translations into vernacular of some sections of the work. A similar situation can be observed for the text by Theophilus.

2.2.2. Tabulae

With the term *tabula* we shall include a kind of specialised glossary in which the author, taking as starting point different sources, writes a number of terms – generally, the name of pigments with brief information on their nature, origin and composition. The sentences could be extracted from the original text or could be subject to editorial arrangement for a better and faster understanding and consultation.

Precursor of the *tabulae* was the various encyclopedic production of the Hellenistic period, which shows analogy to this kind of compilations in its most synthetic examples (e.g. *Alphabetum Galieni*).

20 Valentin Rose, *Plinii Secundi quae fertur una cum Gargilii Martialis Medicina*. Leipzig, B.G. Teubner, 1875.

21 For the epitome by Faventinus see Marie-Thérèse Cam, *Cetius Faventinus. Abrégé d'architecture privée*, Paris, Les Belles Lettres, 2001; ead., *M. Cetius Faventinus concordance: documentation bibliographiques, lexicale et grammaticale*, Hildesheim, Olms-Weidmann, 2002.

22 Sandro Baroni, Paola Travaglio, "Storia del testo e criteri di edizione", in Baroni, Pizzigoni, Travaglio, *Mappae clavicula...*, *op. cit.*, p. 27-53 (in particular, p. 27).

23 *Ibid.*, p. 32, 48.

24 Chiara Garzya Romano (ed.), *Eraclio, I colori e le arti dei romani (e la compilazione pseudo-eracliana)*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. LIX.

The *tabulae* are usually organised in alphabetical order, such as in the *Liber pigmentorum* or in the well-known *Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum* preserved in the ms. Lat. 6741 of the Bibliothèque Nationale de France (the so-called *Le Bègue manuscript*),²⁵ where the names of colours proceed from *albus* to *virides*.

In other cases, the entries are collected by topics. For instance, the ms. D 290 inf. of the Biblioteca Ambrosiana in Milan²⁶ includes a *tabula colorum* preceded by an alphabetical index of the pigments and divided into seven chapters, each covering a colour (white, black, red, yellow, blue, and green); the seventh chapter deals with *De vario colore* (“various colours”). Written by the erudite Gian Vincenzo Pinelli (1535-1601) before the year 1600, the treatise sets forth quotes and entries on colours which have been collected from extensive literature, especially from the Classical Antiquity (Pliny the Elder, Vitruvius, Virgil, Plautus, Palladius, Dioscorides, etc.). This *tabula* is a kind of “word list” of a linguistic interest, where the names of colours are lead back to their origin.

2.2.3. Extracts

Another mode of reduction deals with the extrapolation of a part, chapter or group of chapters from a text, thus originating an additional text with autonomous diffusion.

One of the most significant example is the twenty-seventh chapter of the interpolated text by Faventinus.²⁷ Some manuscripts of the 14th century preserve this text completely separated from the architectural treatise, as an autonomous extract related to the use of colours. This interpolation, which appears in the so-called *Le Bègue manuscript*, aggregated also other

²⁵ Silvia B. Tosatti Soldano, “La *Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum*, ms. lat. 6741 della Bibl. Nat. di Parigi, in relazione a Giovanni Alcherio”, *ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano*, XXXVI, 2-3, 1983, p. 129-187.

²⁶ Valentina Alessi, *La tabula colorum del Tractatus de coloribus (ms. D 290 inf.) della Biblioteca Ambrosiana*, degree thesis in Science of Cultural Heritage, Department of Literature and Philosophy, Università degli Studi di Milano, 2005-2006; Sandro Baroni, Paola Travaglio, “*Tractatus de coloribus*: classification of colours in a 16th century unpublished treatise in the collection of Gian Vincenzo Pinelli at the Biblioteca Ambrosiana”, in Maurizio Rossi (ed.), *Colour and Colorimetry. Multidisciplinary Contributions*, proceedings of the 9th Colour Conference (Firenze, September 19th-20th 2013), Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, t. IXB, p. 478-484.

²⁷ Sandro Baroni, “*De generibus colorum et de colorum commixtione*. Faventino interpolato”, *Quaderni dell’Abbazia di Morimondo*, XV, 2008, p. 55-66 (a new edition in *Studi di Memofonte*, *op. cit.*, p. 130-148).

texts, such as a paraphrase of some chapters by Heraclius, a recipe book on glass colouring, another extract of Isidore of Seville on the unbreakable glass, two different versions of the “table of mixtures” contained in *De coloribus et mixtionibus*.

Among the ancient extracts, one finds also the first chapter of the third book of *De architectura* by Vitruvius, *Homo bene figuratus*. This text had a great and autonomous spread during the Middle Ages, sometimes associated with the *Compositiones* and also translated into vernacular.²⁸

Also, the brief text *Scribebantur autem et libri* seems an extract from a wider work on writing and art of the ancients, as the opening words suggest.

Another example is the ms. Palatino 951 of the Biblioteca Nazionale Centrale in Florence (15th c.), which includes extracts from the *Schedula* by Theophilus (fol. 1-11) and *Mappae clavicula* (fol. 18-26). In this case, combining multiple extracts, the collection is similar to chronological recipe books.

We can define “extracts” all the literary extrapolations from a text; however, it is important to observe that some of them have also had an autonomous tradition, while others were simply selected and copied by a compiler.

3. Modes of transmission of recipe books

Regarding the modes of transmission, the apparent formlessness of recipe books has often been the result of simple material modifications of manuscripts, usually accidental: the change of position of sheets and quires, and the direct interpolation of manuscripts by writing in spaces originally left white.

3.1. Quires and binding

The same literature on art technology indicates one of the ways in which the texts, already literarily fixed, could circulate. In the *Le Bègue manuscript* Alcherius wrote that he had drawn information from *quaterni* (quaternions)

²⁸ As known, the Latin text comes from an extract of Vitruvius (*De architectura*, III, 1), who probably drew and translated the canon of Polykleitos from a Greek work. In the Middle Ages we find the extract – already isolated – in the ms. 17 of the Bibliothèque Humaniste in Sélestat (fol. 37r). As an extract, this ancient model gave rise to various works which – isolated or contextualised – belong to the technical literature of the Late Middle Ages, originating a “genre” pertaining to painters. The most important examples are *Delle misure d’ogni animale* (“On the dimensions of every animal”) by Buonamico from Florence (Buffalmacco?; Siena, Biblioteca degli Intronati, ms. L.XI.41, fol. 39v-40, 15th c.), and the chapter 70 by Cennino Cennini (Fabio Frezzato (ed.), *Cennino Cennini. Il libro dell’arte*, Vicenza, Neri Pozza, 2003, p. 117-118).

provided to him by Dionysius, a member of the order of Servants of Mary, the Flemish embroiderer Tederico and the painter Giovanni from Modena:

Item, nota, quod in exemplari a quo prescripta sumpsi, in hoc loco, scriptum sic erat, ‘totum quod continetur *in isto quaterno*, scilicet a principio numeri 1, usque hic, scripsi in Janua, anno 1409, de mense Junii, extrahendo *ab uno quaterno* mihi prestato per Fratrem Dionisium de (...), ordinis Servorum Sancte Marie (...).²⁹

Post predicta scriptum erat in exemplari, ‘omnia *contenta in presenti quaterno*, id est, a numero 47, usque hic, scripsi in Janua, anno 1409, de mense Junii, extrahendo *ab uno quaterno* prestato michi per Fratrem Dyonisium de (...), ordinis Servorum Sancte Marie, qui in Mediolanum dicitur “del Sacho”, et *ab ipso quaterno* copiavi etiam multa experimenta ad faciendum colores pro illuminando libro, que experimenta scripsi super uno *alio quaterno precedenti* (...) *finis quaterni*’ (Ista sunt experimenta que scribuntur a pre (...) numeri 1 usque ad numerum 47).

Item in eodem exemplari in *quodam alio quaterno* precedentibus contiguo scribebatur sic ‘1410 Die Martis xi Februarii, feci copiari in Bononia, a receptis ibi mihi prestatis per Thedericum (...) de Flandria (...).³⁰

Item *in principio quaterni sequentis* in eodem exemplari sicut erat scriptum, ‘1410, die Jovis xiii Februarii, feci copiari que sequuntur in Bononia, de manu domini Johannis de diversis, a *quodam libello* magistri Johannis de Modena, pictori habitantis in Bononia.’³¹

These *quaterni* were quires of bended sheets, most likely used without final binding and addressed to the collection and – sometimes – exchange of information already literarily fixed. In the case of recipe books, the permanence of the collection in a form not permanently bound could also be extended in time. One can find several examples of unbound quires preserved within miscellaneous manuscripts or autonomously. For instance, the ms. CCCCXXX of the Biblioteca Capitolare in Verona includes a wide treatise on the art of illuminating³² and also two autonomous quires entitled *Varii modi di delineare a chiaro e scuro* (“Various ways to outline in *chiaroscuro*”), autographs

29 Merrifield, *Original treatises...*, *op. cit.*, t. I, p. 69.

30 *Ibid.*, p. 85.

31 *Ibid.*, p. 91.

32 *Trattato della miniatura* (“Treatise on illumination”) by Gherardo Cibo; in this manuscript *Trattato dei colori* (“Treatise on colours”). See Giorgio Mangani, Lucia Tongiorgi Tomasi (eds.), *Gherardo Cibo dilettante di botanica e pittore di paesi*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2013, p. 299-308.

by Francesco Bianchini (1662-1729). Also the miscellaneous ms. 78R 7 Ruspini of the Biblioteca Angelo Mai in Bergamo (18th c.) preserves an autonomous bifolium (fol. 39-40v) with *Secreti per colori d'erbe* ("Secrets for colours made by herbs").

The fact that the text (recipe book or treatise) could remain without binding for a long time, also undergoing changes in ownership, generated a series of problems. These are immediately recognisable in other kinds of literature, while can often go unnoticed in recipe books.

The most common accident is the change of position of quires, which was not warned at the time of final binding. A displacement of this type occurred in the ms. Ambrosiano D 290 inf. (16th c.), even if in this case it represented a precise choice of the author and not an accident. The author of the *tabula*, Gian Vincenzo Pinelli, worked on different and unbound quires each dealing with a colour and where the beginning of each chapter corresponded to the beginning of quires. The quires concerning black and white represent the only exception. At the time of binding, the quire on black colour was a quaternion made up of five written pages and the last three left blank. In order to avoid paper waste, the external folios of the original quaternion have been extracted and the fold line overturned. In this manner the first two pages of black were moved at the end of the quire on white and the two pages left blank were placed before this chapter.

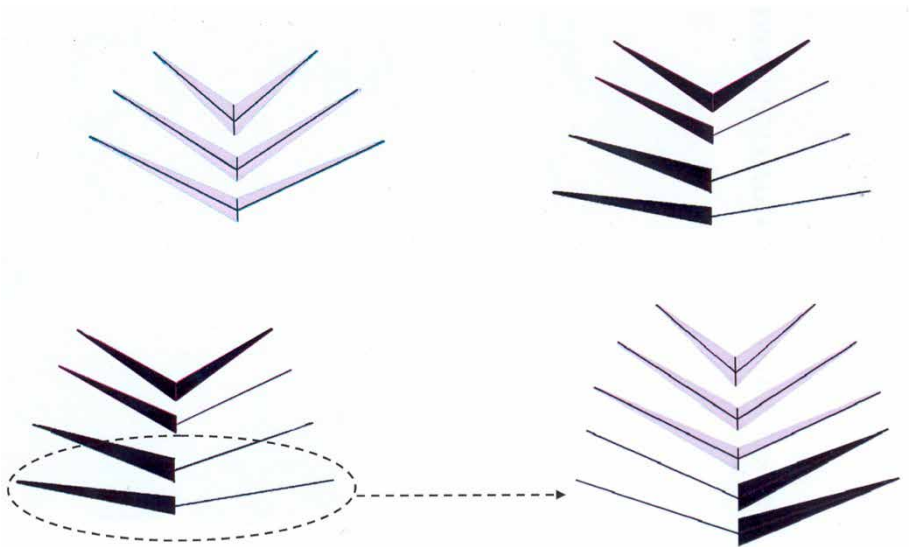


Fig. 4. Representation of the quires B and C in the ms. D 290 inf. before and during binding. (Image by Valentina Alessi)

Also the *Bolognese manuscript* includes a similar phenomenon. An anomalous quire dealing with recipes on cinnabar preserves also a large portion of a Latin text attributed to Jacobus from Toledo. This text concerns the execution of a face and mixtures for flesh tones, i.e. topics that could not be placed within the previous quires but rather in a new and autonomous quire. However, this text is not easily recognisable in its entirety: indeed, the bifolia in which it was written are separated by another bifolium containing recipes in Italian vernacular, apparently inserted here due to an error occurred during binding. Hypothesizing to extract this bifolium from the quire, one can read the text by Jacobus from Toledo in its correct *consecutio*.

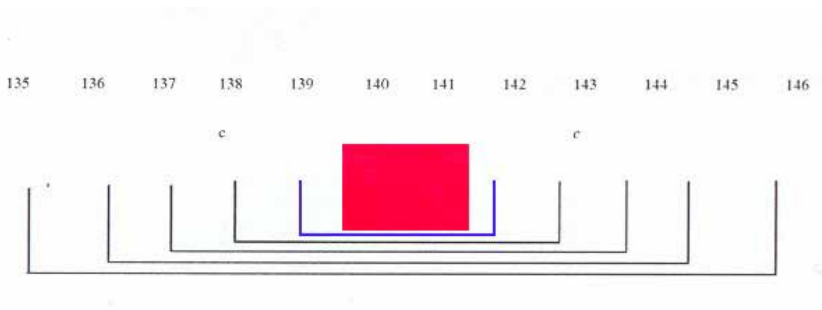


Fig. 5. Representation of the quire 15 of the *Bolognese manuscript*: in red the bifolium containing the vernacular recipes; in blue the text by Jacobus from Toledo. (Image by Federica Ferla)

3.2. Aggregation by “heads” and “tails”

Among the various modes of transmission and extension of texts, one can find what we define the aggregation by “heads” and “tails”, caused by the use of writing on unbound quires, in sessions of copy also very delayed in time and space.³³

This circumstance favoured the use to start writing on the second folio of the quire or on the verso of the first one, leaving the external bifolium blank, in order to keep on the external side of the sheets a white “cover” to protect the text. Once finished the writing, the flyleaf could be reused to do pen trials and note down heterogeneous annotations or further recipes, thus creating the so-called “heads”.

In other cases, the text copied within the quire could be finished before its end, leaving wide spaces of paper blank. These could then be filled with

33 This is the case of Halforde, compiler of the so-called *Venetian manuscript* (Londra, British Library, ms. Sloane 416; Tosatti, *Il Manoscritto Veneziano*, *op. cit.*, p. 16-22), as well as of Alcherius.

heterogeneous texts by the same author of the first writing or by following owners of the sheets, creating the so-called “tails”.

Basically, in the theoretical model of a copy of three texts on three different quires, initially unbound and then gathered, the question could be displayed in the following scheme, taking into account that the models can be multiplied.



Fig. 6. Scheme of the aggregation by heads and tails.

This phenomenon became even more complicated if the original text, to which “heads” and “tails” had been added, was copied by another scribe in its entirety. In this case the differences between the textual parts cannot be easily identified, due to the homogeneity of handwriting.

It should be noted that there are several examples of treatises and recipe books dealing with the book decoration that, once completed the presentation of colours, continue with recipes regarding the correction of writing mistakes or the preparation of adhesives useful in the activities of copying. We must not forget that the binding of books and the maintenance and reparation of the materials necessary for writing and illuminating were mainly carried out by the same operators, although specialised in different roles. Therefore, it could happen that the same scribe, rubricator or illuminator should glue the boards of a manuscript or repair a vitreous ampoule.

In the analysis of recipe books, it is extremely useful to understand this kind of phenomena, which sometimes may increase from quire to quire, thus creating a serie of texts interspersed with heterogeneous and erratic material originated in the flyleaves of quires.

An example is the ms. D 437 inf. of the Biblioteca Ambrosiana in Milan: the *Liber colorum* by Master Bernardus (fol. 2-7v) is here preceded by a folio (fol. 1rv) containing three recipes on inks, which is not completely written and ends with some mnemotechnical annotations on the way to calibrate the pen for writing. At the end of the treatise there are other mnemotechnical notes, a translation into Italian vernacular of a fragment by Heraclius and recipes on various topics.

A more recent example is the *Maniere diverse per formare i colori nella pittura tratte dalle memorie manoscritte della pittrice R.C.* (i.e. Rosalba Carriera; “Different manners to make colours for painting drawn from the handwritten memories of the painter R.C.”), preserved in the State Archive of Venice (Fondo privato Gritti, fasc. 18, b. 45).³⁴ The title suggests that it could be a partial copy from writings originally belonging to the Venetian artist. In this manuscript one finds a “head” made of five recipes on the production of inks and the wood dyeing to imitate ebony, with titles and original numeration I-V; a “text” divided in two parts, the former on the art of illuminating, without numeration, and the latter entitled *Colori in liquido per pingere in seta e miniatura, per acquerellare disegni, etc.* (“Liquid colours to paint on silk and illuminating, to watercolour drawings, etc.”), with a numeration I-XIII; a “tail”, made of miscellaneous recipes on varnishes, inks, black dyeing of bone, glues.

4. Texts on book decoration: genres and models

The treatises, coherent elaborations of an author, sometimes deprived of prologues and incipits, interpolated, dismembered or reduced, can easily blend into the chaos of literary erratic materials of “heads” and “tails”. Their identification can be simplified considering that they corresponded to specific literary models or “genres”. These can be summarised in forms and structures often remarkably similar, partly originated from the same description of technical content, in part the result of imitative traditions of previous literary models.

To better illustrate these considerations, we will limit the analysis exclusively to the technical literature on book decoration, where the diversity of contents and structures coincides with the different personalities involved in this art.

The texts on book decoration can be classified as follows:³⁵

1. Treatises on chrysography, argyroglyphy and purple codices
2. Treatises on rubrication
3. Treatises on illumination
4. Mixed treatises
5. Treatises on a single colour
6. Table of mixtures
7. Treatises for *apparatores*

³⁴ Manlio Brusatin, Vittorio Mandelli, *Rosalba Carriera. Maniere diverse per formare i colori*, Milano, Abscondita, 2005.

³⁵ We do not analyse here the particular genre of the treatises on calligraphy and writing, which were more properly related to the activity of the scribes.

Each model has characteristics that can slightly change over time and completely different purposes, which certainly caused the various fortunes of these genres of texts. For example, the treatises on chrysography had a limited spread, especially in Late Antiquity and early Middle Ages; on the contrary, the treatises on rubrication had a wide diffusion, not only among the “experts” but also, in Late Middle Ages, among doctors, notaries, chancellors, clerks, students, scholars and anyone involved in writing and phenomena of private copying.

We will then summarise the essential characteristics of each genre, providing some examples.

4.1. Treatises on chrysography, argyroglyphy and purple codices

These texts concern the writing with metal inks on purple pages. They are usually fairly short and composed of a single instruction on the dyeing or painting of parchment with purple or its substitutes (such as folium or turnsole, decoction of orchil lichen, and other organic dyes) and at least two recipes on chrysography (gold writing) and/or argyroglyphy (silver writing). These writings were realised using the precious metals, powdered and mixed with a binding medium, or – less frequently – fake materials. The methods and materials could change over time and space, but this kind of texts always presents this bipolarity “parchment/writing”.

Examples are: *Conchylum*, which belongs to the *Compositiones*’ tradition and includes recipes on the purple dyeing of parchment and on gold and silver writing; *Ut auro scribatur*, a short treatise on chrysography and dyeing of parchment with orcein, preserved in the ms. 54 in the Biblioteca Capitolare of Ivrea (fol. 117v-118, 10th-11th c.);³⁶ *A colorire una cartapepera di che colore vuoi per scrivervi su che lettere vuoi* (“Colouring a sheepskin with whatever colour you want to write on it the letters you want”) in the ms. Palatino 941 of the Biblioteca Nazionale Centrale in Florence (fol. 27v-28v, 15th-16th c.), including recipes on silver and gold writing and on the dyeing of parchment in blue, green, purple, black, and yellow.³⁷

4.2. Treatises on rubrication

Usually characterised by a short or medium length, the treatises on rubrication include recipes on the preparation of two (red and blue) or a maximum

³⁶ Paola Travaglio, *Ut auro scribatur*, in Baroni, *Oro, argento e porpora...*, op. cit., p. 69-85.

³⁷ Paola Travaglio, *A colorire una cartapepera di che colore vuoi per scrivervi su che lettere vuoi*, in Baroni, *Oro, argento e porpora...*, op. cit., p. 113-122.

of four colours (red, blue, green, and yellow) and contemplate few pigments (usually cinnabar and/or minium for red; azurite and/or lapis lazuli for blue; verdigris and/or vegetable juices for green; saffron and/or arzica for yellow). The chromatic scale always begins with the reds, sometimes declaring that they are the most popular colours. Most ancient texts do not seem to contemplate the use of gilding, while the later ones also include recipes on *porporina* and various golden writings, entirely made with pen.

The pigments are displayed in a logical common scheme: how to make them or how they are; how they should be ground; how to reinforce them tonally (by addition of dyes or by washing or refining); how to distemper them. In these treatises nowhere the use of brush is mentioned, but there are several notes that refer to the use of pen, to writing, to making and flourish letters, and to the preparation and preservation of binder or distempered colours in the alternation of seasons (winter-summer).

The rubrication is a technique of book decoration that derives its name from the Late Antiquity use of highlighting and emphasising initials and chapter headings in red ink. This technique generally followed the laying out and writing of the text and required the use of very fluid pigments or coloured inks, different from those used for writing. The rubrication could be carried out by the same scribe or by a specialised practitioner (rubricator), who worked on the whole codex or on single quires, providing the inclusion of headings and initials following the annotation made by the scribe in the margins of the text.

During the Middle Ages in the monastic scriptoria the rubricators also reached great autonomy and specialisation, realising ever more elaborate pen-flourished or *filigranate* initials, made with pen in one or more colours. Conversely, the decorated, antropomorphic and historiated initials, as well as the miniatures, made using pen, brush and a wider range of colours, were painted by another specialised practitioner, the illuminator.

Examples of treatises on rubrication are: *Capitulum de coloribus ad scribendum* (London, British Library, ms. Additional 41486, fol. 216rv, 13th c.);³⁸ a part of the *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum* (Londra, British Library, ms. Sloane 1754, 14th c., then included in the collection made by Pierre de Saint-Omer, known as *Petri de Sancto Audemaro Liber de coloribus faciendis*);³⁹ *Tractatus aliquorum colorum*, included in the so-called *Taccuino Antonelli*

38 Sandro Baroni, “*Capitulum de coloribus ad scribendum*. Una trattazione di rubricatura di tradizione sassone”, in *Studi di Memofonte*, *op. cit.*, p. 277-284.

39 Daniel V. Thompson, “*Liber de Coloribus Illuminatorum sive Pictorum*”, *Speculum*, I, 3, 1926, p. 280-307.

(Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. Antonelli 861, fol. 2v-6, 15th c.);⁴⁰ *Ricette daffare più colori* by Ambrogio di Ser Pietro da Siena (“Recipes for the making of various colours”; Siena, Biblioteca degli Intronati, ms. I.II.19, fol. 99-106, 15th c.);⁴¹ the treatise by Bartolomeo da Siena (Siena, Biblioteca degli Intronati, ms. L.XI.41, fol. 34v-39, 15th c.);⁴² *Modus preparandi colores pro scribendo* (Lucca, Biblioteca Statale, ms. 1939, 16th c., fol. 49rv).⁴³

4.3. Treatises on illumination

The treatises on illumination, generally characterised by a noteworthy extension and the presence of prologues and explicits, include a much wider range of colours (usually from seven to fifteen) and also instructions for gilding. Gold could be used as an ink or more frequently applied in the form of gold leaf, laid on different kinds of preparation (in Latin called *asisum*) and then burnished⁴⁴ or left mat. The hierarchy of colours changed depending on the historical period and place of origin of the treatises, essentially corresponding to the progressive value judgments characteristic of every age.

In the treatises on illumination one can find both glair and gums or other binders, unlike the treatises on rubrication which generally include only the glair, more fluid and therefore suitable to make colours sliding with pen.

In these texts the brush is always mentioned, as well as terms like *dipingere* (“painting”), *campire* (“patterning”) and *implare* (“filling”). These treatises may also include short descriptions to realise flesh tones, faces or drapery, sometimes even adding rules for mixing pigments or incompatibilities between them. Some texts include detailed instructions on the preparation of colours,

40 Travaglio, “*Tractatus aliquorum colorum...*”, *op. cit.*

41 Daniel V. Thompson, “The *Ricette daffare più colori* of Ambrogio di Ser Pietro da Siena”, *Archeion*, 15, 1933, p. 339-347; Antonio P. Torresi (ed.), *Tecnica artistica a Siena. Alcuni trattati e ricettari del Rinascimento nella Biblioteca degli Intronati*, Ferrara, Liberty House, 1993, who published also the mss. L.XI.41, H.VII.39 and C.V.24 of the Biblioteca degli Intronati in Siena.

42 Bianca Tosatti Soldano, *Miniature e vetrate senesi del secolo XIII*, Cuneo, Saste, 1978 (in particular, p. 86-88, 141-149). For the pertinence of the treatises by Ambrogio and Bartolomeo to this particular genre of texts devoted to rubrication, see Paola Travaglio, *Trattati e ricettari di miniatura: modalità di formazione e trasmissione. Proposte di analisi e interpretazione*, master’s thesis in History of Art, Department of Literature and Philosophy, Università degli Studi di Milano, 2009-2010, p. 551-672; Arie Wallert, “Recipes for *iniziali filigranate* in manuscripts: a separate tradition”, in Córdoba, *Craft Treatises and Handbooks...*, *op. cit.*, p. 107-113.

43 Isabella Della Franca, “*Modus preparandi colores pro scribendo*”, *Studi di Memofonte*, *op. cit.*, p. 262-276.

44 Some treatises also describe the construction of burnishers to polish the gold letters: for example, Bergamo, Biblioteca Angelo Mai, ms. MA 309.

while others focus exclusively on the execution and then on the mixing and distemping of pigments.

In many cases the materials and procedures mentioned in the texts, in addition to linguistic and lexical elements, allow to date and geographically circumscribe them.

Examples of treatises on illumination are: *O livro de como se fazem as cores* (Parma, Biblioteca Palatina, ms. 1959, fol. 1-20, 15th c.);⁴⁵ *Scripta colorum* (Lucca, Biblioteca Statale, ms. 1075, fol. 35-38, 15th c.);⁴⁶ the aforementioned *Liber colorum secundum magistrum Bernardum* (New Haven, Yale University Library, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ms. 986, fol. 1-7v, 15th c.; Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. D. 437 inf., fol. 2-7v, 16th c.; Oxford, Bodleian Library, ms. Canonici Misc. 128, fol. 1-37v, 16th c.; Modena, Biblioteca Estense, ms. a T.7.3, fol. 1-3v, 15th-16th c.);⁴⁷ *Liber de coloribus qui ponuntur in carta* (Torino, Biblioteca Nazionale, ms. 1195, fol. 80v-82v, 16th c.);⁴⁸ the two treatises of the ms. 1793 of the Biblioteca Casanatense in Rome (16th c.).⁴⁹

During the 16th century this genre – as well as the technique of illumination – had a particular evolution related to new perspectives such as the xylographic colouring, the development of scientific illustration, the change of medium (from parchment to paper). An example is the wide literary production of Gherardo Cibo (1512-1500), where a large part of the texts is devoted to the making of natural details (trees, flowers, stones, etc.) and particular natural

45 David S. Blondheim, “An old Portuguese work on manuscript illumination”, *Jewish Quarterly Review*, 19, 1928, p. 97-135; Devon L. Strolovitch, “Selections from a Portuguese Treatise in Hebrew Script: *Livro de como se fazem as cores*”, *Cornell Working Papers in Linguistics*, 17, 1999, p. 185-196; Antonio J. Cruz, Luís U. Afonso, “On the Date and Contents of a Portuguese Medieval Technical Book on Illumination: *O livro de como se fazem as cores*”, *The Medieval History Journal*, XI, 1, 2008, p. 1-28; Antonio J. Cruz, Luís U. Afonso, Debora Matos, “*O livro de como se fazem as cores* or a Medieval Portuguese text on the colours for illumination: a review”, in Córdoba, *Craft Treatises and Handbooks...*, *op. cit.*, p. 93-105.

46 Francesca Tolaini, “*Incipit Scripta Colorum*. Un trattato contenuto nel ms. 1075 della Biblioteca Statale di Lucca”, *Critica d’Arte*, 3, 1995, p. 54-68 and 4, 1995, p. 47-56.

47 Travaglio, “*Il Liber colorum secundum magistrum Bernardum*: un trattato...”, *op. cit.*

48 Caprotti, “*Il Liber de coloribus qui ponuntur in carta*”, *op. cit.*

49 This manuscript includes two works written by different hands but both copied from the same text: *Libro secondo de diversi colori et sise da mettere oro* (“Book on various colours and grounds to lay gold”; fol. 10v-13v), which contains 29 recipes on the production of inks and pigments, on gilding techniques and on the preparation of parchment; another text (fol. 15v-20v) which includes 23 recipes on the same topics. The manuscript has been wrongly dated 1422: as indicated by the librarian of the Biblioteca Casanatense, the correct date is written in red ink in the verso of the frontispiece. The watermarks are also ascribable to the 16th century.

or atmospheric effects (deep waters, waves, storms, sunset, etc.), as well as details related to the human being (youth, female, dead, hair colours, etc.).

4.4. Mixed treatises

With the term “mixed treatise” we refer to treatise on illumination which includes, in its first part, a treatise on rubrication. Generally, the two parts are clearly distinguishable and belonged to a precise plan and intention of the author.

In this kind of text, one finds a wider meaning of the term “illumination”, more similar to the current one, including the entire pictorial decoration of a codex executed with pen and brush.

Examples of mixed treatises are: *De coloribus et mixtionibus* (or *DCM*);⁵⁰ *De clarea* (Bern, Burgerbibliothek, Cod. A 91, 17, 12th c.);⁵¹ *Tractatus aliquorum colorum* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Latin 18515, 16th c.); *De arte illuminandi* (Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XII.E.27, fol. 10-18v, 14th c.; L'Aquila, State Archive, ms. S.57, 15th c.).⁵²

4.5. Treatises on a single colour

These texts, usually not very extended, contain instructions for the preparation of a single pigment and their origin seems to be attributable to the spread of specialistic activities, for instance related to the making and preparing of colour such as ultramarine blue, *porporina* and brasil wood.

50 The *DCM* is preserved, in different forms, in more than sixty manuscripts, dated between the 11th and the 15th centuries. Daniel V. Thompson, “Artificial Vermilion in the Middle Ages”, *Technical Studies*, 2, 1933, p. 62-70; Eleanor Webster Bulatkin, “The Spanish word *matiz*: its origin and semantic evolution in the technical vocabulary of Medieval painters”, *Traditio*, 10, 1954, p. 459-527; Andrea Petzold, “*De coloribus et mixtionibus*: the earliest manuscripts of a Romanesque illuminator’s handbook”, in *Making the Medieval Book: techniques of production*, Los Altos Hills-London, Anderson-Lovelace-Red Gull Press, 1995, p. 59-65; Paola Borea d’Olmo, *De coloribus et mixtionibus (DCM). Note preliminari allo studio e all’edizione*, degree thesis in Science of the Cultural Heritage, Department of Human Studies, Università degli Studi di Milano, 2011-2012. The *DCM* is currently the object of a study by Paola Borea D’Olmo and Paola Travaglio.

51 Daniel V. Thompson, “The *De Clarea* or so-called Anonymous Bernensis”, *Technical Studies in the Field of Fine Arts*, 1, 1932, p. 8-19 and 69-81; Rolf E. Strauss, “Der Traktat *De Clarea* in der Burgerbibliothek Bern”, *Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahrbuch*, 12, 1964, p. 89-114; Sandro Baroni, “*De clarea*”, in *Studi di Memofonte, op. cit.*, p. 295-315.

52 Franco Brunello, *De Arte illuminandi*, Vicenza, Neri Pozza, 1975; Cristiana Pasqualetti, *Il Libellus ad faciendum colores dell’Archivio di Stato dell’Aquila. Origine, contesto e restituzione del De arte illuminandi*, Firenze, Sismel, 2009.

Usually these treatises are not articulated in recipes but show, in their later and more elaborate forms, a division into short chapters. With particular regard to blue pigments, they seem to gather literary forms from the “books of merchandise”, intended to recognise the quality of the stone and prevent adulterations and frauds. These texts often include also essays of the materials and tables of costs and market values.

The treatises on blues pigments, and in particular on lapis lazuli, were widespread especially in the Venetian area, close to the main market of this precious material, and among religious orders devoted to the making of lazulite, such as the Jesuati.⁵³

At the present state of the research, the most complete examples of this genre of texts seem to be *Pastellus fit isto modo* (Oxford, Bodleian Library, ms. Canonici Misc. 128, fol. 24-25, 16th c.);⁵⁴ *Del modo di comporre l'azzurro oltrammarino di frate Domenico Baffo* (“On the method of preparing ultramarine blue by friar Domenico Baffo”; Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1246, fol. 66-67, 15th c.);⁵⁵ *A fare azzurro oltrammarino* (“To make ultramarine blue”; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 857, fol. 44v-49, 15th-16th c.);⁵⁶ *Modo di far azzurro oltrammarino* (“On the method of preparing ultramarine blue”) and *Ad faciendum azurum et cognoscendum locum ubi nascitur* (Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. Cl.II.147, fol. 109-110 and 104-106v, 16th c.);⁵⁷ *A fare l'azzurro oltrammarino vero e perfetto ad ogni paranghione* (“To make a real and perfect ultramarine blue”; Lodi, Biblioteca Comunale, ms. XXI B 32, fol. 35-53, 15th-16th c.).⁵⁸

53 In addition to the historical fortune of some workshops devoted to the refining of lapis lazuli, such as that of San Giusto Fuori le Mura in Florence, chosen by Michelangelo as supplier for the Sistine Chapel (Paola Barocchi, Renzo Ristori, *Il carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di G. Poggi*, Firenze, SPES, 1965, I, p. 66-67), one can find instructions on the preparation of ultramarine blue in the ms. XXI B 32 of the Biblioteca Comunale Laudense. This work, written by a Jesuat, will be incorporated in the printed edition of the *Segreti* by Alessio Piemontese.

54 Micaela Mander, “Pastellus fit isto modo: una trattazione legata all'azzurro oltremare”, *Studi di Memofonte, op. cit.*, p. 332-340.

55 Curzio Mazzi, “Del modo di comporre l'azzurro oltrammarino. Trattatello di Frate Domenico Baffo”, *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi*, XVII, 1906 (February-April), p. 31-50.

56 Marika Minciullo, “A fare azzurro oltrammarino: una trattazione sull'oltremare nei *Segreti diversi*”, *Studi di Memofonte, op. cit.*, p. 384-390.

57 Paola Travaglio, “Ad faciendum azurum: alcuni esempi di trattazioni sull'azzurro oltremare”, *op. cit.*

58 Silvia Granata, *A fare l'azzurro oltrammarino vero e perfetto ad ogni paranghione (ms. XXI B 32, Lodi, Biblioteca Comunale Laudense)*, degree thesis, Department of Literature and Philosophy, Università degli Studi di Milano, 2005-2006.

The texts on the production of inks appear comparable to the treatises on a single colour, generally being composed of limited number of instructions. They were often object of thematic aggregation, especially in the “heads” of manuscripts, thus originating also wide collections, such as that includes in the *Thesaurus pauperum* (Oxford, Bodleian Library, ms. Canonici Misc. 128, 16th c.).

4.6. Tables of mixtures

The name “table of mixtures” comes from a part of *De coloribus et mixtionibus* (or *DCM*), a treatise so entitled by Daniel V. Thompson,⁵⁹ the first who theorised its independent existence from *Mappae clavicula*. Its best-known version is effectively placed before *Mappae clavicula* in one of its most important witnesses, the ms. Phillipps 3715 of the Corning Museum of Glass.

Instructions like those included in the *DCM* arose from the need to avoid incompatible mixtures of pigments and the resulting alterable hues, probably finding their ancestral form (or prototype) in the Late Antiquity Greek language, as the term *matiza* suggests.

Although often associated with other materials, these tables of mixtures can be considered an independent literary genre, since they frequently appear autonomously or merged with other texts, thus reflecting the importance and authority that were given to them. We can also suppose that these tables have had the aim to standardise the executions within a scriptorium, where various operators could alternate in the decoration of manuscripts.

There are various examples of tables of mixtures both in Latin and vernacular, proving the usefulness and spread of this literary genre. An example is the text entitled *L'ordine del miniare a penello* (“The order of illuminating by brush”), included in the ms. LXI.41 of the Biblioteca degli Intronati in Siena (fol. 39rv, 15th c.). This short treatise explains how each colour should be shaded, profiled and highlighted, but it is not a vernacular translation of the *DCM*'s table, although belonging to the same literary genre.

Also in the aforementioned ms. Ambrosiano D 437 inf. (16th c.) some recipes on the grinding and shading of colours appear (fol. 11rv).

The presence of tables of mixtures also in the *Livro de como se fazem as cores* is a further evidence of the wide diffusion of this genre by means of translation into vernacular, not only in Italian but also in other languages.

⁵⁹ Thompson, “Artificial Vermilion ...”, *op. cit.*

4.7. Treatises for *apparatores*

Not necessarily related to book decoration but rather to painting, some texts deal with the manufacture of pigments intended to commercialisation. We use the term *apparatores* due to the meaning of the Latin verb *apparo*, without referring to the classical age.

The ancestor of this kind of treatises – actually quite rare – is the chapter *De coloribus*⁶⁰ included in the *Compositiones*. This Hellenistic text develops only the blue and red hues, and a series of mixtures (*pandii*) which are the prototype of the modern composed pigments (i.e. mineral pigments and organic dyes). The large weights indicated in the recipes reveal the extent of the purpose of the text.

This kind of treatises certainly belongs to societies and circles evolved from a commercial and economic point of view. For this reason one cannot find witnesses of these texts in the Early Middle Ages, when there was rather a self-production of pigments.

An example of treatise for *apparatores* is the well-known *Tractatus qualiter quilibet artificialis color fieri possit*, devoted to the manufacture of artificial colours. Precisely the term *artificialis* reveals the meaning of this text, addressed to those who produce colours, selling and preparing them for others. This treatise belongs to a “new world”, where the book decoration was not longer held only in the shadow of the cloisters but was part of a mercantile society, economically more advanced and articulated in different professional specialisations.

At the present state of the research it is not clear if this kind of treatises have been written within particular religious orders devoted to the manufacturing of pigments and other materials (such as Jesuati, Humiliated, Servites, etc.), or by merchants and other practitioners within the *Arte degli Speziali* (Art of apothecaries).

5. Conclusion

The correlation between modes of extension and modes of transmission may improve the analysis of the so-called “formless” recipe books, permitting the discovery of original unknown treatises or texts and the existence of precise literary genres. These genres correspond to different specialised practitioners

60 Sandro Baroni, Giuseppe Pizzigoni, Paola Travaglio, “Recipes for the Making of Colours from Late Antiquity to the Middle Ages: News on *Mappae Clavicula*, *Compositiones* and other *fragmenta*”, proceedings of the 7th International Round Table on Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture (Firenze, November 4th-7th 2015), forthcoming.

and, consequently, to different cultural transmissions, allowing us a historical and sociological comprehension of the “making of” craftsmen and artists.

The analytical methods proposed seem to be useful also in the study of other topics of the technical literature.

For instance, observing the contents of the six published Medieval treatises on stained-glass windows, written between the 12th and 15th centuries,⁶¹ one can find that – with the exception of the text by Theophilus (12th c.) – none deals with the entire chain of production of stained glass. Expanding the research to other unpublished texts,⁶² it has been possible to observe that even in this case there were different genres of texts. Some are devoted to the production, blowing and colouring of glass (pot-metal glass, enamels, flashed or plated glass) or to the production of coloured frits intended to colour the glass for subsequent enamelling, i.e. the activities of a master glazier. Other texts deal with the working of glass panes, i.e. the composition of stained-glass windows and the cutting and finishing of panes. Many others concern the activities of a glass painter: overall design, drawing and shading (grisaille and silver stain), cold painting.

Similarly, also in the field of metallurgy – and up to the boundaries of alchemy – one can find different genres such as texts on the tempering of metals, others on soldering, others dealing with metal alloys. Another kind of texts seems to concern the metal decoration of the goldsmiths.

Bibliographie

ALESSI Valentina, *La tabula colorum del Tractatus de coloribus (ms. D 290 inf.) della Biblioteca Ambrosiana*, degree thesis in Science of Cultural Heritage, Department of Literature and Philosophy, Università degli Studi di Milano, 2005-2006.

-
- 61** Second book of *De diversis artibus* by Theophilus (12th c.); *Memoria del magisterio de fare fenestre de vetro* by Antonio from Pisa (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, ms. 692, end of the 14th c.); anonymous treatise (Siena, Biblioteca degli Intronati, ms. L.XI. 41, fol. 41-46v, first half of the 15th c.); *De fenestris* (Oxford, Bodleian Library, ms. Canonici Misc. 128, fol. 108-110v, first half of the 15th c.); treatise of the Zagan Abbey (Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, ms. Rkps IV oct. 9, fol. 68-70, second half of the 15th c.); *Kunstbuch* of Nuremberg (Nuremberg, Stadtbibliothek, ms. Cent. VI, 89, fol. 47v-52v, second half of the 15th c.). See Karine Boulanger, Michel Hérold, *Le vitrail et les traités du Moyen Âge à nos jours*, Bern, Peter Lang, 2008.
- 62** Sandro Baroni, Giulia Brun, Paola Travaglio, “Creation and colouration of stained-glass windows in Mediaeval literary sources: new perspectives on technical treatises dated between the 12th and 16th centuries” in Hannelore Roemich, Kate Van Lookeren Campagne (eds.), *Recent Advances in Glass, Stained-Glass, and Ceramics Conservation*, Zwolle, SPA Uitgevers, 2013, p. 133-140.

- BAROCCHI Paola, RISTORI Renzo, *Il carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di G. Poggi*, Firenze, SPES, 1965
- BARONI Sandro, "I ricettari medievali per la preparazione dei colori e la loro trasmissione", in *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica*, Lucca, Istituto Storico Lucchese, 1996, p. 117-144.
- BARONI Sandro, "De generibus colorum et de colorum commixtione. Faventino interpolato", *Quaderni dell'Abbazia di Morimondo*, XV, 2008, p. 55-66.
- BARONI Sandro, BRUN Giulia, TRAVAGLIO Paola, "Creation and colouration of stained-glass windows in Mediaeval literary sources: new perspectives on technical treatises dated between the 12th and 16th centuries", in Hannelore Roemich, Kate Van Lookeren Campagne (eds.), *Recent Advances in Glass, Stained-Glass, and Ceramics Conservation*, Zwolle, SPA Uitgevers, 2013, p. 133-140.
- BARONI Sandro, TRAVAGLIO Paola, "Tractatus de coloribus: classification of colours in a 16th century unpublished treatise in the collection of Gian Vincenzo Pinelli at the Biblioteca Ambrosiana", in Maurizio Rossi (ed.), *Colour and Colorimetry. Multidisciplinary Contributions*, proceedings of the 9th Colour Conference (Firenze, September 19th-20th 2013), Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, t. IXB, p. 478-484.
- BARONI Sandro, PIZZIGONI Giuseppe, TRAVAGLIO Paola (eds.), *Mappae clavicula. Alle origini dell'alchimia in Occidente. Testo, traduzione, note*, Saonara, Il Prato, 2013.
- BARONI Sandro, TRAVAGLIO Paola, "Storia del testo e criteri di edizione", in Sandro Baroni, Giuseppe Pizzigoni, Paola Travaglio (eds.), *Mappae clavicula. Alle origini dell'alchimia in Occidente. Testo, traduzione, note*, Saonara, Il Prato, 2013, p. 27-53
- BARONI Sandro, "De generibus colorum et de colorum commixtione. Ancora qualche nota sull'interpolazione di Faventino", *Studi di Memofonte*, Simona Rinaldi (ed.), 16, 2016, p. 130-148.
- BARONI Sandro, "Capitulum de coloribus ad scribendum. Una trattazione di rubricatura di tradizione sassone", *Studi di Memofonte*, Simona Rinaldi (ed.), 16, 2016, p. 277-284.
- BARONI Sandro, "De clarea", *Studi di Memofonte*, 16, Simona Rinaldi (ed.), 2016, p. 295-315.
- BARONI Sandro, PIZZIGONI Giuseppe, TRAVAGLIO Paola, "Recipes for Making Colours from Late Antiquity to the Middle Ages: News on *Mappae Clavicula*, *Compositiones* and other *fragmenta*", in Proceedings of the 7th International Round Table on Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture (Firenze, November 4th-7th 2015), forthcoming.
- BLONDHEIM David S., "An old Portuguese work on manuscript illumination", *Jewish Quarterly Review*, 19, 1928, p. 97-135.
- BOREA D'OLMO Paola, *De coloribus et mixtionibus (DCM). Note preliminari allo studio e all'edizione*, degree thesis in Science of the Cultural Heritage, Department of Human Studies, Università degli Studi di Milano, 2011-2012.
- BOULANGER Karine, HEROLD Michel, *Le vitrail et les traités du Moyen Âge à nos jours*, Bern, Peter Lang, 2008.
- BRUN Giulia, *Conchylium*, in Sandro Baroni (ed.), *Oro, argento e porpora. Prescrizioni e procedimenti nella letteratura tecnica medievale*, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2012, p. 41-67.
- BRUNELLO Franco, *De Arte illuminandi*, Vicenza, Neri Pozza, 1975.
- BRUSATIN Manlio, MANDELLI Vittorio, *Rosalba Carriera. Maniere diverse per formare i colori*, Milano, Abscondita, 2005.

- CAM Marie-Thérèse, *Cetius Faventinus. Abrégé d'architecture privée*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
- CAM Marie-Thérèse, *M. Cetius Faventinus concordance: documentation bibliographiques, lexicale et grammaticale*, Hildesheim, Olms-Weidmann, 2002?
- CAPROTTI Gaia, "Liber de coloribus qui ponuntur in carta: un trattato inedito di miniatura del XIII secolo", *Quaderni dell'Abbazia di Morimondo*, XV, 2008, p. 67-101.
- CAPROTTI Gaia, TRAVAGLIO Paola, "Scribebantur autem et libri", in Sandro Baroni (ed.), *Oro, argento e porpora. Prescrizioni e procedimenti nella letteratura tecnica medievale*, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2012, p. 87-104.
- CAPROTTI Gaia, "Il Liber de coloribus qui ponuntur in carta", *Studi di Memofonte*, Simona Rinaldi (ed.), 16, 2016, p. 196-231.
- CLARKE Mark, "Asymptotically approaching the past: historiography and critical uses of sources in art technological source research", in S. Kroustallis et al. (eds.), *Art Technology: Sources and Methods*, London, Archetype Publications, 2008, p. 16-22.
- CLARKE Mark, "Late Medieval Artists' Recipe Books (14th-15th centuries)", in Ricardo Córdoba (ed.), *Craft Treatises and Handbooks: The Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages*, Turnhout, Brepols Publishers, 2013, p. 33-53.
- CRUZ Antonio J., AFONSO Luís U., "On the Date and Contents of a Portuguese Medieval Technical Book on Illumination: O livro de como se fazem as cores", *The Medieval History Journal*, XI, 1, 2008, p. 1-28.
- CRUZ Antonio J., AFONSO Luís U., MATOS Debora, "O livro de como se fazem as cores or a Medieval Portuguese text on the colours for illumination: a review", in Ricardo Córdoba (ed.), *Craft Treatises and Handbooks: The Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages*, Turnhout, Brepols Publishers, 2013, p. 93-105.
- DELLA FRANCA Isabella, "Modus preparandi colores pro scribendo", *Studi di Memofonte*, Simona Rinaldi (ed.), 16, 2016, p. 262-276.
- FERLA Federica, *Il Manoscritto Bolognese. Segreti per colori del XV secolo (ms. 2861, Biblioteca Universitaria di Bologna)*, degree thesis in History of Art, Department of Literature and Philosophy, Università degli Studi di Milano, 2005-2006.
- FREZZATO Fabio (ed.), *Cennino Cennini. Il libro dell'arte*, Vicenza, Neri Pozza, 2003.
- GARZYA ROMANO Chiara (ed.), *Eraclio, I colori e le arti dei romani (e la compilazione pseudo-eracliana)*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- GHEROLDI Vincenzo, *Vernici e segreti curiosissimi, Cremona 1747: il manoscritto 4 (H 113) della Biblioteca Trivulziana di Milano*, Cremona, Cremonabooks, 1999.
- GRANATA Silvia, *A fare l'azzurro oltramarino vero e perfetto ad ogni paranghone (ms. XXI B 32, Lodi, Biblioteca Comunale Laudense)*, degree thesis, Department of Literature and Philosophy, Università degli Studi di Milano, 2005-2006.
- GUINEAU Bernardet al., "Painting Techniques in the Boucicaut Hours and in Jacques Coene's Colour Recipes as found in Jean Lebègue's *Libri Colorum*", in Ashok Roy, Perry Smith (eds.), *Painting Techniques: History, Materials and Studio Practice*, London, Archetype Publications, 1998, p. 51-54.
- HEDFORS Hjalmar, *Compositiones ad tingenda musiva*. Uppsala, Almqvist och Wiksell, 1932.

- KROUSTALLIS Stefanos, "Reading the past: methodological considerations for future research in art technology", in S. Kroustallis *et al.* (eds.), *Art Technology: Sources and Methods*, London, Archetype Publications, 2008, p. 23-27.
- LASKARIS Caterina Z., *Il ricettario Diotaiuti. Ricette di argomento tecnico-artistico in uno zibaldone marchigiano del Quattrocento*, Saonara, Il Prato, 2008.
- MANDER Micaela, "Pastellus fit isto modo: una trattazione legata all'azzurro oltremare", *Studi di Memofonte*, Simona Rinaldi (ed.), 16, 2016, p. 332-340.
- MANGANI Giorgio, TONGIORGI TOMASI Lucia (eds.), *Gherardo Cibo dilettante di botanica e pittore di paesi*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2013.
- MAZZI Curzio, "Del modo di comporre l'azzurro oltramarino. Trattatello di Frate Domenico Baffo", *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi*, XVII, 1906 (February-April), p. 31-50.
- MERRIFIELD Mary P., *Original treatises dating from the XIIIth to XVIIIth Centuries on the arts of painting in oil, miniature, mosaic, and on glass; of gilding, dyeing, and the preparation of colours and artificial gems*, London, John Murray, 1849.
- MINCIULLO Marika, "A fare azzurro oltramarino: una trattazione sull'oltremare nei *Segreti diversi* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 857)", *Studi di Memofonte*, Simona Rinaldi (ed.), 16, 2016, p. 384-390.
- MUZIO Francesca, *Un trattato universale dei colori: il ms. 2861 della Biblioteca Universitaria di Bologna*, Firenze, Olschki, 2012.
- PASQUALETTI Cristiana, *Il Libellus ad faciendum colores dell'Archivio di Stato dell'Aquila. Origine, contesto e restituzione del De arte illuminandi*, Firenze, Sismel, 2009.
- PETZOLD Andrea, "De coloribus et mixtionibus: the earliest manuscripts of a Romanesque illuminator's handbook", in *Making the Medieval Book: techniques of production*, Los Altos Hills-London, Anderson-Lovelace-Red Gull Press, 1995, p. 59-65.
- POGLIANI Paola, SECCARONI Claudio, *Il mosaico parietale. Trattatistica e ricette dall'Alto Medioevo al Settecento*, Firenze, Nardini, 2010.
- POMARO Gabriella, *I ricettari del Fondo Palatino della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Milano-Firenze, Bibliografica, 1991.
- RINALDI Simona (ed.), "Per una filologia dei trattati e ricettari di colori", *Studi di Memofonte*, Simona Rinaldi (ed.), 16, 2016, p. 1-16.
- ROSE Valentin, *Plinii Secundi quae fertur una cum Gargilii Martialis Medicina*. Leipzig, B.G. Teubner, 1875.
- SAXL Hedwig, *An investigation of the Qualities, the Methods of Manufacture and the Preservation of Historic Parchment and Vellum with a View to Identifying the Animal Species Used*, MSc thesis, University of Leeds, 1954.
- STRAUSS Rolf E., "Der Traktat de Clarea in der Burgerbibliothek Bern", *Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahrbuch*, 12, 1964, p. 89-114.
- STROLOVITCH Devon L., "Selections from a Portuguese Treatise in Hebrew Script: *Livro de como se fazen as cores*", *Cornell Working Papers in Linguistics*, 17, 1999, p. 185-196.
- THOMPSON Daniel V., "Liber de Coloribus Illuminatorum sive Pictorum", *Speculum*, I, 3, 1926, p. 280-307.
- THOMPSON Daniel V., "The De Clarea or so-called Anonymous Bernensis", *Technical Studies in the Field of Fine Arts*, 1, 1932, p. 8-19 and 69-81.

- THOMPSON Daniel V., "The *Ricepte daffare più colori* of Ambrogio di Ser Pietro da Siena", *Archeion*, 15, 1933, p. 339-347.
- THOMPSON Daniel V., "Artificial Vermilion in the Middle Ages", *Technical Studies*, 2, 1933, p. 62-70.
- THOMPSON Daniel V., "Medieval Color-Making: *Tractatus Qualiter Quilibet Artificialis Color Fieri Possit* from Parig B.N., MS. latin 6749b", *Isis*, XXII, 2, 1935, p. 456-468.
- TOLAINI Francesca, "*Incipit Scripta Colorum*. Un trattato contenuto nel ms. 1075 della Biblioteca Statale di Lucca", *Critica d'Arte*, 3, 1995, p. 54-68 and 4, 1995, p. 47-56.
- TOLAINI Francesca, "Breve storia dello studio dei ricettari di tecniche artistiche medievali", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, IV, VI, 1, 2001, p. 11-38.
- TOLAINI Francesca, "Trattati e ricettari sui colori", in Fabrizio Crivello (ed.), *Arti e tecniche del Medioevo*, Torino, Einaudi, 2006, p. 300-312.
- TORRESI Antonio P., *A far lettere de oro. Alchimia e tecnica della miniatura in un ricettario rinascimentale*, Ferrara, Liberty House, 1992.
- TORRESI Antonio P. (ed.), *Il taccuino Antonelli. Un ricettario ferrarese del Quattrocento di tecnica artistica e fitoterapia*, Ferrara, Liberty House, 1993.
- TORRESI Antonio P. (ed.), *Tecnica artistica a Siena. Alcuni trattati e ricettari del Rinascimento nella Biblioteca degli Intronati*, Ferrara, Liberty House, 1993.
- TORRESI Antonio P. (ed.), *Il Ricettario Tomasi: un manoscritto trentino del Settecento di tecnica artistica*, Ferrara, Liberty House, 2001.
- TOSATTI SOLDANO Bianca Silvia, *Miniature e vetrate senesi del secolo XIII*, Cuneo, Saste, 1978.
- TOSATTI SOLDANO Bianca Silvia, "La *Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum*, ms. lat. 6741 della Bibl. Nat. di Parigi, in relazione a Giovanni Alcherio", *ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, XXXVI, 2-3, 1983, p. 129-187.
- TOSATTI Bianca Silvia, *Il Manoscritto Veneziano*, Milan, Carma, 1991.
- TRAVAGLIO Paola, "Il *Liber colorum secundum magistrum Bernardum quomodo debent distemperari et temperari et confici*: un inedito trattato duecentesco di miniatura", *Quaderni dell'Abbazia di Morimondo*, XV, 2008, p. 103-146.
- TRAVAGLIO Paola, *Trattati e ricettari di miniatura: modalità di formazione e trasmissione. Proposte di analisi e interpretazione*, master's thesis in History of Art, Department of Literature and Philosophy, Università degli Studi di Milano, 2009-2010.
- TRAVAGLIO Paola, "De *fenestris*. An Unpublished Treatise from the Mid-15th Century on the Construction of Windows and Stained Glass", in Robert Carvais et al. (eds.), *Nuts&Bolts of Construction History. Culture, Technology and Society*, Paris, Picard, 2012, p. 603-610.
- TRAVAGLIO Paola, *Ut auro scribatur*, in Sandro Baroni (ed.), *Oro, argento e porpora. Prescrizioni e procedimenti nella letteratura tecnica medievale*, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2012, p. 69-85.
- TRAVAGLIO Paola, *A colorire una cartapeccora di che colore vuoi per scrivervi su che lettere vuoi*, in Sandro Baroni (ed.), *Oro, argento e porpora. Prescrizioni e procedimenti nella letteratura tecnica medievale*, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2012, p. 113-122.
- TRAVAGLIO Paola, « *Il Liber colorum secundum magistrum Bernardum*: un trattato duecentesco di miniatura, *Studi di Memofonte*, Simona Rinaldi (ed.), 16, 2016, p. 149-195.

TRAVAGLIO Paola, “*Tractatus aliquorum colorum*. Un esempio di trattato di rubricatura in un ricettario a interpolazione”, *Studi di Memofonte*, Simona Rinaldi (ed.), 16, 2016, p. 232-261.

TRAVAGLIO Paola Travaglio, “*Ad faciendum azurum*. Alcuni esempi di trattazioni sull’azzurro oltremare nel *Ricettario dello Pseudo-Savonarola*”, *Studi di Memofonte*, Simona Rinaldi (ed.), 16, 2016, p. 341-383.

VILLELA-PETIT Inès, “Copies, Reworkings and Renewals in Late Medieval Recipe Books”, in Jilleen Nadolny (ed.), *Medieval Painting in Northern Europe: Techniques, Analysis, Art History*, London, Archetype Publications, 2006, p. 167-181.

WALLERT Arie, “Recipes for *iniziali filigranate* in manuscripts: a separate tradition”, in Ricardo Córdoba (ed.), *Craft Treatises and Handbooks: The Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages*, Turnhout, Brepols Publishers, 2013, p. 107-113.

WEBSTER BULATKIN Eleanor, “The Spanish word *matiz*: its origin and semantic evolution in the technical vocabulary of Medieval painters”, *Traditio*, 10, 1954, p. 459-527.

ZERDOUN BAT-YEHOUDA Monique, *Les Encres Noires au Moyen Âge (jusqu’à 1600)*, Paris, éditions du CNRS, 1983.

Liste des illustrations

Figure 1. Scheme of chronological recipe books.

Figure 2. Scheme of thematic recipe books.

Figure 3. Scheme of interpolated recipe books.

Figure 4. Representation of the quires B and C in the ms. D 290 inf. before and during binding. (Image by Valentina Alessi)

Figure 5. Representation of the quire 15 of the Bolognese manuscript: in red the bifolium containing the vernacular recipes; in blue the text by Jacobus from Toledo. (Image by Federica Ferla)

Figure 6. Scheme of the aggregation by heads and tails.

Authors

Sandro Baroni, born in 1958, is an esteemed restorer and expert in the history of artistic techniques. He taught in Fine Arts Academies and in various schools of restoration, and he was professor of History of Artistic Techniques in the Technology, Conservation and Restoration Programme of the University of Bologna. He is currently the Scientific Manager of the Fondazione Maimeri (Milan). Baroni is the author of various publications for the general public and for scientists, focusing in particular on the methods of interpretation of literary sources of information on Medieval and Renaissance artistic techniques. He is co-curator of the book *Map-pae clavicula. Alle origini dell’alchimia in Occidente* (2013).

Fondazione Maimeri, corso Cristoforo Colombo 15, 20144 Milano (Italy), sandro.baroni@fondazione-maimeri.it, 0039.346.3589928

Simona Rinaldi, Associate Professor, Department of Humanities, University of Tuscia, Viterbo (Italy). Her research interests include the technical art history, especially through the comparison between written sources and the results of scientific analyses applied on works of art. She published both single recipe books (Turquet de Mayerne 1620-46 [1995]) and overall anthologies of documentary sources (*Technical Art History*, 2011). In the field of the history of conservation, she also published biographies of both individual restorers (*I Fiscali riparatori di dipinti*, 1998; *Memorie al magnetofono. Mauro Pelliccioli si racconta a Roberto Longhi*, 2014) and surveys on specific issues (*Problems of contemporary art conservation*, 2008).

Dip. Disucom, Università della Tuscia-Viterbo, via S. Maria in Gradi 4, 01100 Viterbo (Italy), rinaldi@unitus.it, 0039.0761.357678

Paola Travaglio (Milan, 1981) is an independent researcher. She obtained an MA degree in History of Art at the State University of Milan, with a thesis on the modes of formation and transmission of treatises and recipe books on illumination. She received her PhD in Preservation of the Architectural Heritage from Politecnico of Milan in 2015. Her research and publications focus on technical art history and written sources on art technology, with particular attention to the study of Medieval and Renaissance manuscripts on painting, illumination and glass working. She is co-curator of the book *Mappae clavicula. Alle origini dell'alchimia in Occidente* (2013).

paola.travaglio@gmail.com, 0039.340.4945320

LE SAVOIR (ART-)TECHNOLOGIQUE DANS LA LITTÉRATURE DES RECETTES EN EUROPE DU NORD (1400-1600) : ÉLABORATION – UTILISATION – TRANSMISSION

SYLVIE NEVEN

Résumé

Les livres de recettes artistiques constituent des sources privilégiées pour l'étude des techniques et des matériaux artistiques anciens. Cependant, un nombre considérable de recueils techniques, majoritairement anonymes, suscitent toujours de nombreuses questions à l'égard de leur usage et de leur fonction originels et n'ont pas encore reçu l'attention qu'ils méritent. Cette étude se fonde sur l'analyse d'un corpus de plus de soixante manuscrits comportant des réceptaires artistiques et produits dans le nord de l'Europe entre le ^{xiv}^e et la fin du ^{xvi}^e siècle. Elle propose d'investiguer les questions relatives aux auteurs et aux (res)sources à l'origine des livres de recettes. Elle envisage également l'examen de leurs modalités de diffusion, principalement à travers l'observation des diverses annotations ponctuant ce type d'ouvrage.

Abstract

Artists' recipe books have frequently served as sources for the study and reconstruction of historical artistic practices and materials. However, to date, the nature and the original function of this form of writing have not been clearly determined. Significant research and contributions regarding artists' recipe books have increased in recent years and have stressed the need for a reevaluation of this specific and abundant literature. Drawing on a corpus of more than 60 recipe collections produced in Northern Europe between the 14th and 16th century, this paper proposes a critical analysis of these sources which relies on textual examination. This paper investigates the authorship and the context of production behind these writings, and scrutinizes the process of their compilation and dissemination. It also sheds lights on the various types of notes written alongside the recipe text. This serves, on a variety of levels, to elucidate information about their former nature and use.

1. Les livres de recettes artistiques

C'est au moyen d'approches et de sources très diverses que nous développons notre connaissance des techniques et des matériaux artistiques anciens¹. Parmi celles-ci, les recueils de recettes artistiques constituent des sources privilégiées. Depuis les études pionnières de Gotthold Ephraim Lessing et de Rudolph Erich Raspe², poursuivies entre autres par Emil Ploss, Daniel Varney Thompson et, plus récemment, par Mark Clarke et Doris Oltrogge³, la littérature des recettes artistiques passe pour être l'une des sources les plus riches et les plus originales pour l'étude historique des techniques anciennes.

Attestée depuis l'Antiquité, la littérature dite des recettes connaît un développement sans précédent à partir du Bas Moyen Âge; ainsi du VIII^e jusqu'au XIX^e siècle, des centaines de manuscrits contenant des prescriptions artistiques ont été produits⁴. Certains de ces livres de recettes, comme le *Libro dell'arte* (ca 1390) de Cennino Cennini ou le *De diversis artibus* (XII^e siècle) de Théophile, ont déjà fait l'objet de nombreuses éditions et leur contenu nous est désormais bien connu⁵. En revanche, un nombre considérable de recueils

- 1 Ad Stijnman, « Materials for art technological source research: theoretical issues », dans Stefanos Kroustallis *et al.* (éd.), *Art Technology. Sources and Methods*, Londres, Archetype Publications, 2008, p. 1-6.
- 2 Gotthold Ephraim Lessing, *Vom Alter der Oelmalerei aus dem Theophilus Presbyter*, Braunschweig, Buchhandlung des Fürstlichen Waysenhauses, 1774; Rudolph Erich Raspe, *A critical Essay on oil-painting to which are added: Theophilus de arte pingendi, Eraclius de artibus romanorum, and a review of Farinator's Lumen animae*, Londres, 1781.
- 3 Emil Ernst Ploss, *Studien zu den deutschen Maler- und Färberbüchern des Mittelalters*, thèse de doctorat inédite, Munich, 1952; Emil Ernst Ploss, *Ein buch von alten Farben. Technologie der Textilfarben im Mittelalter mit einen Ausblick auf die Festen Farben*, Heidelberg-Berlin, 1962. Daniel Varney Thompson a recensé un certain nombre de réceptaires anciens et édité plusieurs exemples. Voir notamment: Daniel Varney Thompson, « Trial Index to some unpublished sources for the history of mediaeval craftsmanship », dans *Speculum*, X, 1935, p. 410-431; Mark Clarke, *The Art of all Colours. Medieval Recipe Books for Painters and Illuminators*, London, 2001. De nombreux livres de recettes étudiés par Doris Oltrogge ont été enregistrés au sein d'une base de données spécifique. Voir Doris Oltrogge, « The Cologne database for painting materials and reconstructions », dans Mark Clarke *et al.* (éd.), *Art of the Past: Sources and Reconstructions*, Londres, 2005, p. 9-15.
- 4 Mark Clarke, *The Art of all Colours. Medieval Recipe Books for Painters and Illuminators*, Londres, Archetype Publications, 2001, p. 4.
- 5 Parmi les éditions de Cennini les plus utilisés, citons: Daniel Varney Thompson, *Cennino d'Andrea Cennini da Colle di Val d'Elsa. Il Libro dell'arte*, New Haven CT, Yale University Press, 1932; Colette Deroche, *Il libro dell'arte, traduction critique, commentaires et notes*, Paris, Berger-Levrault, 1991 et la récente publication de Lara Broecke, *Cennino Cennini's Il libro dell'arte. A new English translation and commentary with Italian transcription*, Londres, Archetype publications, 2015. Pour l'œuvre de Théophile: Charles Reginald Dodwell, *Theophilus, De diversis artibus. The Various Arts. Translated from the Latin with Introduction*

techniques, majoritairement anonymes, suscitent toujours de nombreuses questions à l'égard de leur usage et de leur fonction originels et n'ont pas encore reçu l'attention qu'ils méritent.

2. Nature et fonction des livres de recettes artistiques

Plus précisément la pertinence et la fiabilité des livres de recettes font l'objet de débats auxquels aucune conclusion n'a pu être apportée jusqu'ici. La pluralité des opinions émises par les spécialistes laisse d'ailleurs entendre la complexité de cette discussion. Ainsi, si les spécialistes (historiens, historiens de l'art, historiens des techniques et restaurateurs) ont abordé la littérature des recettes artistiques selon des approches spécifiques à leurs intérêts propres, leurs opinions à l'égard de la nature de celle-ci pourraient se répartir en deux grandes écoles : pour les uns, cette littérature répond à un usage pratique et découle de la mise par écrit des connaissances techniques et des résultats des expérimentations menées par des artistes ou des praticiens ; pour les autres, elle participe davantage à une volonté de conservation du savoir d'une époque donnée et revêt dès lors un caractère plus littéraire que pratique.

Plusieurs types d'observations ont servi à soutenir l'opinion selon laquelle bon nombre de recettes auraient été transmises de manière littéraire et correspondent davantage à une tradition textuelle, sans rapport direct avec les pratiques d'ateliers contemporains. Tout d'abord, il est généralement admis que le savoir artisanal se transmet oralement, du maître à l'apprenti. Par ailleurs, la plupart des réceptaires qui nous sont parvenus ont été copiés par des profanes, le plus souvent des scribes et/ou des religieux. Rédigées dans des contextes différents de celui de l'atelier de l'artiste, par des scribes pour qui l'écrit est plus important que la pratique, ces recettes ne seront plus renouvelées et, surtout, véhiculeront une tradition technique vieillissante, voire dépassée⁶. Ainsi trouve-t-on dans les livres de recettes, des données héritées de l'Antiquité, mêlées sans commentaires à des instructions plus récentes⁷. En outre, au Moyen Âge et à l'époque prémoderne le savoir artistique se mêle et se transmet avec d'autres types de connaissances au sein d'ouvrages dans lesquels se trouvent, outre des recettes artistiques, des textes portant sur des domaines aussi divers que la médecine, la botanique, la cuisine, l'astronomie

and Notes, Londres/Edinburgh, Thomas Nelson and Sons, 1961 ; Erhard Brepohl, *Theophilus Presbyter und das Mittelalterliche Kunsthandwerk*, Cologne/Nienne, Böhlau, 1999, 2 vol.

6 Robert Halleux, *Les textes alchimiques*, Turnhout, Brepols, 1979, p. 78.

7 Robert Halleux, « Pigments et colorants dans la Mappae Clavicula », dans Bernard Guineau, (éd.), *Pigments et Colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge : teinture, peinture, enluminure, études historiques et Physico-chimiques*, Paris, 1990, p. 173-180.

ou encore l'alchimie. Enfin la survivance même de ces manuels sert à justifier cette hypothèse : leur bon état de conservation est un indice qui va à l'encontre d'une utilisation au sein de l'atelier. Pierre Cézard le disait :

Il est probable que les gens des métiers avaient des recueils, eux aussi, et des recueils de caractère beaucoup plus pratique, de format réduit par exemple [...], mais les conditions d'emploi de ces textes, le fait qu'ils devaient traîner sur les marbres des ateliers, près des fours ou des récipients d'eaux-fortes, ont dû entraîner leur disparition⁸.

L'ensemble de ces remarques pourrait conduire à bannir l'hypothèse faisant des livres de recettes des manuels rédigés au sein d'atelier de praticiens. Mais il ne s'agit pas non plus de compilations destinées à des savants et dénuées de toute fonction pratique ; l'étude des modalités de composition de ces ouvrages d'une part et celle de leur diffusion d'autre part nous livre des indices qui pourraient aller à l'encontre de cette première hypothèse.

Les observations suivantes découlent d'une analyse réalisée sur un corpus de plus de soixante manuscrits comportant des réceptaires artistiques et produits dans le nord de l'Europe entre le ^{XIV}^e et la fin du ^{XVI}^e siècle. Ces ouvrages ont fait l'objet d'une analyse approfondie impliquant l'étude historique, codicologique et textuelle.

3. Modalités de compositions : auteurs et sources

Trois types de sources sont à l'origine du corpus examiné. Tout d'abord, il apparaît clairement que ces ouvrages ont été copiés à partir d'autres écrits. Dans ce cas, il peut s'agir d'œuvres contemporaines ou plus anciennes. Ensuite, il a été établi que certaines recettes ont été recueillies par les scribes auprès de personnalités précises et dont ils renseignent le nom au sein du recueil qu'ils rédigent. La troisième source dont il convient de tenir compte est du reste la plus délicate à définir : il s'agit de la contribution personnelle des scribes à l'origine de ces réceptaires.

D'emblée, nous pouvons affirmer que, à l'instar de nombreux écrits de cette époque, c'est majoritairement à partir de la copie et de la compilation de sources écrites que les manuscrits de cette étude ont été réalisés. Ce moyen de production est à l'origine des similitudes importantes que nous pouvons observer au sein même de leurs réceptaires artistiques. De toute évidence, les institutions religieuses – et leurs bibliothèques –, dont nous avons pu établir que la plupart des ouvrages de notre corpus sont issus, constituent

⁸ Pierre Cézard, « L'alchimie et les recettes techniques », dans *Métaux et civilisations*, II, p. 45.

un lieu d'accès privilégié à ce type d'écrits. Elles offrent la possibilité aux scribes d'y copier et d'y compiler de tels recueils. Le Cgm 821, le Cgm 822 et le Clm 20174⁹, qui proviennent tous du monastère de Tegernsee en Bavière, sont des exemples révélateurs à l'égard de ce type de pratiques. En effet, ils présentent non seulement des analogies dans les différents écrits qui les constituent, mais il a aussi été établi qu'une main identique est responsable de plusieurs parties de leurs textes respectifs¹⁰. Ceci suppose donc qu'ils ont été copiés, partiellement du moins, au sein du même scriptorium, à partir de sources similaires et par un même scribe.

Par ailleurs, plusieurs copistes ont signalé les ressources qu'ils ont exploitées pour la rédaction de leur recueil. Ainsi, nous savons qu'ils se procurent également des données par le truchement d'autres bibliothèques appartenant aux cloîtres environnants leur lieu d'activité. À cet égard, nous pouvons citer l'exemple de Wolfgang Seidel, moine bénédictin et prédicateur à Munich, attaché durant une époque au monastère de Tegernsee. Auteur de nombreux ouvrages consacrés aux sciences naturelles, aux mathématiques et à l'astronomie, il est aussi à l'origine de la rédaction et de la compilation de deux recueils de recettes, le Cgm 4117 et Cgm 4118¹¹ dont le premier est entièrement dévolu aux techniques artistiques. Pour cela, Seidel a notamment tiré profit de la vaste bibliothèque des bénédictins de Saint Ulrich, comme en attestent les commentaires qu'il rédige dans le Cgm 4118¹².

Venons-en maintenant aux autorités auxquelles les scribes font référence dans leurs réceptaires. Elles sont de deux types : il s'agit soit d'hommes de métier, soit d'érudits. Le 2° Cod. 207 de la bibliothèque d'Augsbourg a été composé au cloître St Ulrich et St Afra. Il contient plusieurs collections de recettes alchimiques et technologiques notamment rassemblées par le moine Vitus Bild et Johannes Gossolt. Pour certaines des instructions, les scribes ont précisé leur source. On trouve ainsi, au folio 171v, le nom d'un maître orfèvre originaire d'Heidelberg (« Magistri Jodoci Aurifabri de Haidelberga »). Au sein du Codex Vadiana 395 de Saint Gall, plusieurs instructions technologiques et

9 Munich, Bayerische Staatsbibliothek.

10 Karin Schneider, *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, München. Cgm. 691–867*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1984, p. 479; Sylvie Neven, *Les recettes artistiques du Manuscrit de Strasbourg et leur tradition dans les réceptaires allemands des XV^e et XVI^e siècles (Étude historique, édition, traduction et commentaires technologiques)*, thèse dirigée par Dominique Allart, Université de Liège, janvier 2011, 3 vol.

11 Munich, Bayerische Staatsbibliothek.

12 *So vill vom geschenckh hab ich auss der liberej des closters zw sant vlrich zw Augspurg lassen abschreiben durch ain knaben des namen ist Walthasar Gech von Fiessen im 1550 Jahr*, Cgm 4118, fol. 128v.

alchimiques sont associées au nom de ‘Nicolaus Aurifaber’. Les artistes ayant pu être identifiés sont principalement des personnes exerçant leur activité à proximité du lieu de réalisation du recueil de recettes. Par exemple, le scribe du Clm 20714 signale au folio 170, le nom d’un peintre Georg, originaire de Munich. Il attribue également l’un des procédés pour la réalisation d’un fond d’or à un certain Franck d’Augsbourg (fol. 177rv). Nous savons par ailleurs que plusieurs de ces artistes sont en contact direct avec les communautés religieuses d’où proviennent ces réceptaires, soit parce qu’ils ont été sollicités par celles-ci pour y accomplir des travaux de décoration, soit parce qu’elles leur ont commandité des œuvres ou des ouvrages de lecture. Matthäus Neukam, dont le nom est cité dans le *Liber Illuministarum* (Cgm 821, fol. 47v), a fourni à plusieurs reprises des livres imprimés au monastère de Tegernsee¹³. Le maître Ulrich, cité au folio 169v du Clm 20174, peut être mis en relation avec le peintre munichois Ulrich Fuet(e)rer à qui avait été confiée l’exécution de peintures murales au monastère de Tegernsee en 1465¹⁴.

Des échanges ont également pu naître grâce aux contacts que le scribe entretenait avec des personnalités instruites de son époque. Ainsi, Seidel précise-t-il à plusieurs reprises qu’il doit à l’évêque de Freising certaines des recettes qu’il consigne au sein du Cgm 4117 (fol. 1v, 2v, 35v et 37). Il cite également Bartholomé Schobinger, réputé pour son intérêt pour les sciences naturelles, mais aussi pour l’alchimie.

Toujours selon les annotations trouvées au sein de ces manuscrits, nombre de ces instructions ont été consignées et ont circulé en dehors des ateliers d’artistes. Elles semblent en outre attester d’une transmission (orale) de connaissances ayant eu lieu entre des scribes, des artistes ou artisans et les érudits de l’époque. Des allusions à ce type d’échange se trouvent entre autres dans l’un des recueils de recettes de Seidel. Par exemple, dans le Cgm 4117, une recette est renseignée comme provenant d’un certain Thomas, fondeur à Munich et transmise via l’évêque de Freising à Seidel¹⁵. Cette instruction a été consignée dans un espace laissé vierge au sein du manuscrit, entre l’intitulé de l’une des sections de l’ouvrage et sa table des matières. Elle a été rédigée par Seidel, mais l’écriture est quelque peu différente du reste du texte du manuscrit. Ces observations suggèrent que cette recette, provenant d’une source (orale ?) contemporaine, correspond à une addition et un unica.

13 Virgil Redlich, *Tegernsee und die deutsche Geistesgeschichte im 15. Jh. Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte* 9, Munich, Scientia Verlag, 1931.

14 Anna Bartl et al., *Der Liber illuministarum aus Kloster Tegernsee: Edition, Übersetzung und Kommentar der kunsttechnologischen Rezepte*, Stuttgart, Franz Steiner, 2005, p. 33.

15 *Vom Jungen thoman giesser zw munchen durch den bischoff von freising*, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 4117, fol. 1v.

Enfin, les scribes eux-mêmes sont parfois à l'origine de certains procédés qu'ils consignent. Une personnalité comme celle de Seidel s'intéresse à des domaines comme les mathématiques, l'astronomie et les sciences naturelles pour lesquelles il mène ses propres expérimentations. Dès lors, ses expériences personnelles ont pu être à l'origine d'une partie de l'information qu'il a consignée au sein du livre de recettes dont il est à l'origine. Cette idée se confirme d'ailleurs à la lecture du premier folio du Cgm 4118, où Seidel prétend non seulement s'être servi de textes plus anciens qui provenaient d'une certaine autorité et d'informations recueillies auprès de ses contemporains, mais s'être également appuyé sur une certaine expérience pratique¹⁶.

4. Modalités de diffusion : consultation et manipulation

L'examen des diverses interventions et commentaires marginaux dus aux scribes et aux anciens propriétaires de ces manuscrits nous renseigne souvent sur les modalités de production de ces ouvrages, mais également sur leur(s) auteur(s), leur(s) utilisation(s) et les pérégrinations dont ils ont fait l'objet au cours des siècles. En outre, ils nous éclairent sur la manière dont ils étaient consultés, manipulés, exploités.

4.1. Consulter le texte

Parmi ces interventions (souvent marginales) on trouve des notes et des symboles visant à faciliter la consultation de ces recueils. Plus précisément, ils servent à délimiter les diverses sections du texte (qui rappelons-le apparaissent souvent comme des miscellanées de plusieurs sujets). S'agissant de collections de recettes, chaque nouvelle instruction peut être distinguée à l'aide de différentes méthodes. Au sein du Cod. B 307 (fol. 45-80)¹⁷, les recettes ont été numérotées, et ce à une période ultérieure à celle de la rédaction originale des recettes. Les lettres de l'alphabet peuvent remplir la même fonction, comme en atteste l'une des sections du *Trierer Malerbuch*¹⁸ (à partir du fol. 48) où le début de chaque nouvelle instruction est signalé par une lettre rédigée dans la marge.

Une autre méthode consiste à insérer des notes en vis-à-vis de certaines recettes, dans la marge des manuscrits. Ces annotations marginales peuvent

¹⁶ Emil Ploss, « Wolfgang Seidel aus Tegernsee und sein Kunstbuch », dans S. Schwenk, G. Tilander et C.A. Willemsen (éd.), *Et multum et multa. Beiträge zur Literatur, Geschichte und Kultur der Jagd. Festgabe für Kurt Lindner zum 27. Nov. 1971*, Berlin-New York, De Gruyter, p. 291.

¹⁷ Erlangen Universitätsbibliothek.

¹⁸ Trier, Stadtbibliothek, Ms. 1028/1959.

correspondre à des intitulés permettant de distinguer chaque nouvelle recette. Dans ce cas, ces notes peuvent soit répéter l'information déjà communiquée par l'intitulé original de la recette, soit le préciser. Par exemple, au folio 280v du Cod. 395 de Saint-Gall, en marge du titre de la recette *Wiltu berment durch schinen*, un scribe a indiqué à l'encre rouge « Wiltu birment durch lütig machen » – autrement dit il a répété le titre dans un autre dialecte allemand. Au sein du Voss. Chym. Oct.6 de Leyde, une main plus récente est responsable des titres en latin rédigés en marge des recettes qui répètent l'information fournie en vernaculaire (fol. 1-20).

Ces notes marginales peuvent également apparaître sous la forme de mots clés en relation avec les matériaux et/ou les techniques décrits dans le processus de la recette. Comme bon nombre de ces données concernent la préparation des pigments et des colorants, ces mots clés peuvent aussi correspondre à des termes de couleurs. Par exemple, après avoir traité de la préparation du parchemin au folio 280v, le scribe du Cod. 395 de Saint-Gall a consigné des instructions décrivant des procédés de teinture du parchemin en diverses couleurs. Chacune de ces recettes a été désignée par un terme de couleur, rédigé à l'encre rouge, dans la marge – qui indique la teinte qu'elle permet d'obtenir. Dans le *Prager Malerbuch* des mots clés relatifs à la fois aux termes de couleurs et aux matériaux apparaissent en marge des recettes. Ainsi, une série d'instructions décrivant la préparation de couleurs a été consignée à partir du folio 92. En vis-à-vis de chaque recette a été inséré un terme de couleur à l'exception du folio 95 où le scribe a indiqué le terme « lösch », qui désigne une qualité particulière de parchemin teint en rouge. Le Cgm 443 conservé à Munich contient une série de recettes consacrées à la production de couleurs, mêlées à des instructions pour la teinture du cuir (ff. 135-136v). Dans ce cas, le scribe a alternativement spécifié dans la marge soit un terme de couleur soit le matériau (« leder », « lösch », etc.) auquel se réfère la recette.

Par leur position en retrait du texte, ces annotations ont pu servir à faciliter la consultation des collections de recettes. Ce type d'annotation permet en outre un aperçu rapide des divers sujets (techniques) qui sont abordés au sein du texte.

4.2. Mettre en évidence

Les annotations marginales ont également pu servir à mettre en évidence certains passages du texte qui, probablement, étaient d'une certaine importance et/ou utilité à l'auteur ou au propriétaire du manuscrit. Plusieurs symboles tels que des astérisques, des croix, des fleurs ont été trouvés dans les marges de ces ouvrages ; en général, ils couvrent plusieurs années voir plusieurs siècles et peuvent être mis en relation avec les intérêts divers de leurs auteurs. De

tels symboles ponctuent par exemple plusieurs sections du *Trierer Malerbuch*, notamment aux fol. 11v-12v, et sont systématiquement situés en vis-à-vis d'une nouvelle recette. Ceci a également pu être observé au sein de plusieurs recueils du corpus (entre autres du *Prager Malerbuch* et du Clm 20174).

Dans le Berliner Ms Germ. Oct. 477 (fol. 109r), une personne a attiré l'attention sur une recette consacrée à la fabrication d'une encre métallogallique par deux méthodes distinctes : il a non seulement inséré une manicule dans la marge de gauche, mais aussi un second titre (« Incaustum faciendo ») dans la marge de droite. Au sein de ce manuscrit, la même main est responsable de plusieurs autres manicules qui servent à distinguer des recettes à caractère domestique, attestant de la sorte d'un intérêt pour des domaines variés.

Une attention particulière de la part du scribe pour certaines des instructions consignées au sein de ce type de recueils peut également se traduire au travers de l'addition de petites tables des matières personnalisées ou d'index insérés dans les espaces vierges de ces manuscrits. Au folio 288v du Cod. 407 de Saint-Gall des notes marginales semblent se référer à certains procédés techniques ou matériaux ; celles-ci ont été mises en relation avec le numéro de la page ou du folio sur lequel se trouvent consignées ces informations. Par exemple, après les mots « laim » (« colle ») et « turpentin » se trouve renseigné le nombre « 308 ». Or, le folio 308 comporte des recettes qui sont spécialement consacrées à la préparation de ces substances.

4.3. Compléter et corriger le texte

Certaines de ces annotations peuvent encore être interprétées comme des tentatives de correction ou de précision apportées au texte. Elles peuvent par exemple signaler des lacunes ou des erreurs au sein du texte. Ainsi, celui du Clm 20174 est ponctué de mots manquants qui ont été ajoutés par la suite dans la marge. Par exemple, à plusieurs reprises, le scribe a omis de spécifier les unités de mesure. De telles indications ont été ajoutées en marge des recettes, notamment aux folios 170 et 171 où l'on trouve respectivement les indications « uncias » et « lot ». Dans certains cas, un symbole spécifique (« ») sert à signaler l'endroit précis où il convient de replacer un terme absent au sein du texte. Au folio 204, ce symbole est utilisé pour indiquer un mot mal orthographié. Plus précisément, le mot « Calx » a été corrigé en « calcem », comme le laisse entendre ce mot rédigé dans la marge en vis-à-vis. Ce type de notes marginales peut aussi parfois correspondre à la traduction de mots clés au sein du processus, d'un dialecte à un autre, ou du latin au vernaculaire et *vice versa*. Par exemple, dans le Clm 20174, au folio 208v, une note additionnelle à côté du titre en latin « Sublimacio mercurii » précise « id est kochensilber ».

4.4. Des recettes reconstituées ?

Certaines des annotations qui apparaissent en marge des recettes peuvent encore être mises en relation avec des tentatives de reconstitution des procédures techniques décrites au sein des recueils. À de nombreuses reprises, les scribes de ces manuscrits ont indiqué, sous la forme d'annotations au texte, le nom de la personne à l'origine des données qu'ils ont copiées au sein de leur ouvrage. En citant de la sorte ces personnes, qui apparaissent comme des autorités dont découlent les procédés techniques ayant été consignés, il est probable que ces scribes souhaitaient les légitimer ou les certifier. Ceci est particulièrement vrai lorsqu'ils précisent que la recette a été testée par cette autorité – souvent à travers l'expression « probatum est ». Par exemple, au folio 68 du Ms. Germ. Quart. 417¹⁹, une recette pour la teinture de la cire se termine par la formule « probatum est k. götz ». Au folio 2v du Ggm 4117 le même type de formule (« probatum vom Bischoff von Freising ») suit une recette ayant été ajoutée dans l'un des espaces laissés vierges du manuscrit. Le Cod. B 257 d'Erlangen est une collection d'instructions technologiques et alchimiques composée entre 1560 et 1581²⁰; dans la marge du folio 9v, une note additionnelle stipule que « Johann Georg Strauch [...] dass zu probiren » (« Johann Georg Strauch [...] a testé cela »), impliquant par là que la recette aurait été (positivement ?) reproduite au moins une fois. Dans ce cas précis la personne citée a été identifiée comme Georg Strauch (1613-1673) un peintre et graveur sur cuivre de Nuremberg²¹.

Par ailleurs, certains commentaires apparaissant en marge des recettes pourraient être mis en relation avec des expérimentations réalisées par le scribe lui-même ou l'un des propriétaires du manuscrit. Dans le Cod B300 d'Erlangen une main ultérieure a indiqué en marge d'une recette pour la préparation de vernis « Ist nit gantz NB » (« Note, ceci n'est pas complet »). Au folio 113, la même main a commenté une recette en indiquant en marge de celle-ci : « ist güet » (« c'est bon »).

Ces annotations peuvent encore correspondre à des commentaires technologiques et des observations personnelles de la part du scribe (ou du propriétaire du manuscrit) à l'égard du processus décrit par la recette. Par exemple, au sein du Ggm 4117, Seidel compare deux méthodes pour fondre le cristal. Concernant le premier procédé, il écrit dans la marge du folio 53r qu'il n'a pas fait usage de cet « art » car une meilleure (méthode) est consignée au

¹⁹ Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Germ. Quart. 417.

²⁰ Erlangen, Universitätsbibliothek, Cod. B 257.

²¹ Paul Johannes Rée, « Strauch, Georg », dans *Allgemeine Deutsche Biographie*, 1893, 36, p. 527-528.

folio 219²². Après quoi, au folio 219, il intitule une autre méthode pour fondre le cristal « Comment doit-on fondre le cristal magistralement »²³.

5. Conclusion

Au sein des collections de recettes artistiques anciennes, une multitude d'annotations et de symboles se trouvent insérés entre les lignes ou en marge de celles-ci. Ces additions au texte d'origine livrent des indications de nature diverse. Concernant la genèse de ces recueils d'abord puisque, à plusieurs reprises, les scribes nous renseignent sur l'origine des instructions qu'ils consignent, précisant un lieu ou le nom d'une personne (artistes ou praticiens) qui semble-t-il, en serait à l'origine. Elles nous apprennent également comment ces données ont parfois circulé, en dehors de l'atelier, via des intermédiaires. Elles laissent encore entrevoir que la part du scribe à l'origine de la copie des livres de recettes est peut-être plus importante qu'elle ne pourrait le laisser paraître de prime abord. En effet, alors même qu'ils agissent comme des compilateurs, ces scribes – parfois des érudits – sont à l'origine de la structure nouvelle de ces recueils, d'un résumé de l'information rassemblée ou même d'un matériau nouveau qu'ils ont glanés auprès d'autres sources contemporaines. Au savoir des anciens, ils mêlent des données nouvelles, soucieux peut-être d'actualiser les connaissances qu'ils consignent et qu'ils diffusent. De la sorte, ils ne créaient pas simplement une copie, mais un ouvrage unique, reflétant leurs intérêts et celui de leurs contemporains.

Par ailleurs, s'ils assuraient la mise par écrit des instructions, usant d'une rhétorique propre à la littérature des recettes, ces scribes ne copiaient pas servilement les données techniques qu'ils rassemblaient ; ils les organisaient, les complétaient, les commentaient ou les corrigeaient au besoin. Ils veillaient à en faciliter la consultation : ils composaient des tables des matières, des index ; ils introduisaient des titres dans les marges de leurs recueils : autant d'indices attestant une volonté de fournir au lecteur des informations réellement utilisables. Enfin, certaines annotations ponctuant les livres de recettes peuvent être mises en relation avec des tentatives de reproduction et de mise en pratique des procédés techniques qui s'y trouvent décrits.

22 *Dise kunst prauchet ich nit hinden amm 219 hastu vil pessere*, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 4117, fol. 53.

23 *Wie man christallen maisterlich giessen soll*, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 4117, fol. 219.

Bibliographie

- BARTL Anna et al., *Der Liber illuministarum aus Kloster Tegernsee : Edition, Übersetzung und Kommentar der kunsttechnologischen Rezepte*, Stuttgart, Franz Steiner, 2005.
- BROECKE Lara, *Cennino Cennini's Il libro dell'arte. A new English translation and commentary with Italian transcription*, Londres, Archetype, 2015.
- BREPOHL Erhard, *Theophilus Presbyter und das Mittelalterliche Kunsthandwerk*, Cologne-Vienne, Böhlau, 1999, 2 vol.
- CEZARD Pierre, « L'alchimie et les recettes techniques », dans *Métaux et civilisations*, II, p. 41-45.
- CLARKE Mark, *The Art of all Colours. Medieval Recipe Books for Painters and Illuminators*, Londres, Archetype, 2001.
- DEROCHE Colette, *Il libro dell'arte, traduction critique, commentaires et notes*, Paris, Berger-Levrault, 1991.
- DODWELL Charles Reginald, *Theophilus, De diversis artibus. The Various Arts. Translated from the Latin with Introduction and Notes*, Londres-Edinburgh, Thomas Nelson and Sons, 1961.
- HALLEUX Robert, *Les textes alchimiques*, Turnhout, Brepols, 1979.
- HALLEUX Robert, « Pigments et colorants dans la Mappae Clavicula », dans Bernard GUINEAU (éd.), *Pigments et Colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge : teinture, peinture, enluminure, études historiques et Physico-chimiques*, Paris, 1990, p. 173-180.
- LESSING Gotthold Ephraim, *Vom Alter der Oelmalerei aus dem Theophilus Presbyter*, Braunschweig, Buchhandlung des Fürstlichen Waysenhauses, 1774.
- NEVEN Sylvie, *Les recettes artistiques du Manuscrit de Strasbourg et leur tradition dans les réceptaires allemands des XV^e et XVI^e siècles (Étude historique, édition, traduction et commentaires technologiques)*, thèse dirigée par Dominique ALLART, Université de Liège, janvier 2011, 3 vol.
- PLOSS Emil, « Wolfgang Seidel aus Tegernsee und sein Kunstbuch », dans S. SCHWENK, G. TILANDER et C.A. WILLEMSEN (éd.), *Et multum et multa. Beiträge zur Literatur, Geschichte und Kultur der Jagd. Festgabe für Kurt Lindner zum 27. Nov. 1971*, Berlin-New York, De Gruyter.
- RASPE Rudolph Erich, *A critical Essay on oil-painting to which are added : Theophilus de arte pingendi, Eraclius de artibus romanorum, and a review of Farinator's Lumen animae*, Londres, 1781.
- REDLICH Virgil, *Tegernsee und die deutsche Geistesgeschichte im 15. Jh. Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte* 9, Munich, Scientia Verlag, 1931.
- REE Paul Johannes, « Strauch, Georg », dans *Allgemeine Deutsche Biographie*, 1893, 36, p. 527-528.
- SCHNEIDER Karin, *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, München. Cgm. 691-867*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1984.
- STIJNMAN Ad, « Materials for art technological source research : theoretical issues », dans Stefanos KROUSTALLIS et al. (éd.), *Art Technology. Sources and Methods*, Londres, Archetype, 2008, p. 1-6.
- THOMPSON Daniel Varney, *Cennino d'Andrea Cennini da Colle di Val d'Elsa. Il Libro dell'arte*, New Haven (CT), Yale University Press, 1932.

Auteur

Docteur en Histoire, art et archéologie, **Sylvie Neven** est chercheuse à l'Université de Liège dans le cadre du projet APPROACH (Authentication, Production and Preservation of Artistic Material for Cultural Heritage). Ses travaux portent sur la littérature des recettes artistiques du Moyen Âge et des Temps Modernes (approches historique, philologique, expérimentale et archéométrique). Ils visent à définir les pratiques et aux ressources des peintres et des enlumineurs de l'Europe du Nord du ^{xiv}^e au ^{xvi}^e siècle. Ceux-ci ont donné lieu à un ouvrage intitulé *The Strasbourg Manuscript. A Medieval Tradition of Artists' Recipe Collections (1400-1570)* (Archetype Publications, 2016). En collaboration avec le Max-Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte de Berlin (Research Group Art and Knowledge in Pre-Modern Europe), elle a coordonné le développement d'une base de données visant à favoriser l'accès aux réceptaires artistiques produits en Europe aux époques médiévale et pré-moderne (COLOUR ConTEXT. A Database on Colour Practice and Colour Knowledge in Late Mediaeval and Pre-Modern Europe).

Université de Liège, Transitions. Département de recherches sur le Moyen Âge & la première Modernité, Service d'Histoire et Technologie des Arts Plastiques (Temps modernes), Quai Roosevelt, 1B (bât. A4), B-4000 Liège, Belgique, tél +32 (0) 36654443, sylvie.neven@ulg.ac.be

Résumé

Cet article examine la question de la précision du *Libro dell'Arte*. En montrant que de nombreux objets d'art, contemporains à sa rédaction par Cennino, sont étroitement conformes aux descriptions présentées dans l'ouvrage, l'auteur soutient que celui-ci est, la plupart du temps, une source fidèle pour les techniques et les matériaux de son époque. Cependant, Cennino décrit des technologies spécifiques à différentes régions géographiques et aborde une gamme de disciplines plus vaste que celle relevant normalement de la compétence d'un seul praticien. L'auteur affirme donc que Cennino ne visait pas à présenter toutes les techniques et tous les matériaux qu'il connaissait mais ceux qu'il jugeait les meilleurs ou les plus intéressants. En rédigeant son *Libro dell'Arte*, son objectif n'était donc pas d'écrire un manuel d'atelier ou un livre de guildes. Ensuite, en recontextualisant Cennino sur son lieu d'activité, c'est-à-dire la cour de Francesco da Carrara, l'auteur examine les raisons qui l'ont conduit à produire un tel recueil. Il en arrive à la conclusion que le projet de Cennino visait plus à renforcer sa propre estime de soi et sa position aux yeux de ses contemporains qu'à satisfaire les exigences d'un lectorat particulier.

Abstract

This paper examines the question of accuracy in Cennino Cennini's Il Libro dell'Arte. By showing that numerous art objects dating from the period in which Cennino was writing conform closely to his descriptions, the author argues that Cennino is, for the most part, an accurate source for the techniques and materials of the period in which he lived. However, by demonstrating that Cennino's descriptions cover techniques specific to a number of different geographical regions as well as a wider range of disciplines than would normally fall under the remit of a single practitioner, the author argues that Cennino's book was intended to showcase the best or most interesting techniques and materials known to him, rather than to be of use as a workshop manual or a guild book. Placing Cennino in the context of the Carrara court, where he worked during the writing of the Libro dell'Arte, the author then examines Cennino's motives for producing such a compendium, concluding that the project aimed to bolster his own self-esteem and his standing in the eyes of others, rather than to satisfy the demands of any particular readership.

1. Truth

The question of why Cennino Cennini wrote the *Libro dell'Arte*, and what exactly it is, has long vexed scholars.

In order to approach the subject it is fundamental to examine the level of accuracy in the *Libro dell'Arte*. There are two main ways of doing this. Firstly, Cennino's recipes can be followed in practice to see if they work. Secondly, existing works of art can be analysed to see if they conform to his prescriptions.

In the course of making a new translation of Cennino into English the author carried out practical experimentation and read accounts of other researchers' experiences in the area. The research was in no way exhaustive, however, as it formed part of a much larger project.¹

It emerged that very many examples of objects exist which conform closely to the techniques described in the *Libro dell'Arte*. Widely varying techniques are discussed here to show that Cennino's accuracy is not confined to any particular area of expertise.

As concerns panel painting techniques, we can cite the work of Niccolò di Pietro Gerini, who worked in Florence in the later fourteenth and early fifteenth centuries and Sassetta, who worked in Siena in the first half of the fifteenth century, as well as Agnolo Gaddi, with whom Cennino trained in Florence and Lorenzo Monaco, who also worked in Agnolo Gaddi's studio. Although stylistically very different to each other, examination of extant paintings has shown that all these artists used precisely the methods advised by Cennino for painting flesh, in terms of pigment mixtures, layering and outlining, as described in chapters [160-1].²

1 The new translation was published in April 2015 as Lara Broecke, *Cennino Cennini's Il Libro dell'Arte. A New English Translation and Commentary with Italian Transcription*, London, Archetype, 2015. All chapter numbers in this article are those used in the Broecke edition of the *Libro dell'Arte*.

2 For Niccolò di Pietro Gerini, see Francesca Bettini, "La Pala di Niccolò di Pietro Gerini della chiesa di San Carlo dei Lombardi: riflessioni sul restauro in corso", in Marco Ciatti (ed.), *Per la conservazione dei dipinti: esperienze e progetti del Laboratorio dell'OPD (2002-2012)*, Florence, Edifir, 2013, p. 116. For Sassetta, see Roberto Bellucci, "Il polittico di San Sepolcro: studi sulla tecnica del Sassetta", *OPD Restauro*, 23, 2011, p. 320-322. For Agnolo Gaddi, see Sue Ann Chui and Carole Namowicz, "Agnolo Gaddi, Die hl. Ursula. Einetechnische Untersuchung", in Wolf-Dietrich Löhr and Stefan Weppelman (eds), *'Fantasie und Handwerk': Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Berlin, Hirmer, 2008, p. 106. For Lorenzo Monaco see C. Hale, "The technique and materials of the *Intercession of Christ and the Virgin* attributed to Lorenzo Monaco", in Caroline Villers (ed.), *The Fabric of Images: European Paintings on Fabric Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, London, Archetype Publications, 2000, p. 36.

Cennino's account of reverse glass techniques (chapters [199–203]) describes exactly what can be seen in a small devotional diptych from Padua in the Cloisters Collection of the Metropolitan Museum of Art in New York, dated 1400–1420.³ Other objects employing the same techniques are widespread, for example two small diptychs of unknown date in the Bargello Museum in Florence.

Cennino's accounts of drawing techniques also appear to be accurate. Examination of Italian Renaissance Drawings in the British Museum and the Musée des Beaux-Arts in Lille has shown that the preparation techniques for the support and the drawing materials themselves conform closely to those described by Cennino. Even his assertion that a ratio of two parts lead to one part tin for lead point in chapter 11 can be supported by analysis of fifteenth century Italian drawings in Lille.⁴

Reconstructing Cennino's instructions in practice has also served to show that he is remarkably accurate. If his prescriptions for drawing a man in chapter 70 are followed, a very serviceable figure is produced (**fig. 1**).

It is also notable that his instructions are far clearer and easier to follow than those given by Vitruvius or in the Montpellier Manuscript, which is also Italian and has a similar date to Cennino's treatise. These other instructions employ various measures, including face lengths, fractions of the complete height of the man and foot lengths, and they skip from one part of the body to the other. Cennino, in contrast, works methodically from top to bottom of the figure and establishes his measures at the outset – using face-lengths and thirds of face-lengths throughout.⁵

Reconstruction of his mordant recipes, in chapters [164] – [165], showed that, not only were functional mordants produced, but Cennino's stated open

3 William Wixom (ed.), *Mirror of the Medieval World*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1999, p. 170–171.

4 Janet Ambers, Catherine Higgitt and David Saunders (eds), *Italian Renaissance Drawings: Technical Examination and Analysis*, London, Archetype Publications in association with the British Museum, 2010, *passim*; Barbara Brejon de Lavergnée, Odile Liesse, Alain Duval, and Hélène Guicharnaud, "Dessins florentins du XVe siècle à la pointe métallique du musée des Beaux-Arts de Lille", *Technè*, 13–14, 2001, p. 81–82; Letizia Montalbano and Cecilia Frosinini, "Italian metal point drawings: international studies of the artistic technique", in Roy Vontobel (ed.), *Preprints of the ICOM-CC 13th Triennial Meeting*, London, James & James, 2002, vol. 2, p. 613.

5 Marcus Vitruvius, *The Ten Books on Architecture*, H. Langford Warren (ed.), Morris Morgan (tr.), Cambridge, MA, Harvard University Press, 1914, p. 3.1.2–3.1.3; Mark Clarke, *Mediaeval Painters' Materials and Techniques: The Montpellier Liber diversarum arcium*, London, Archetype Publications, 2011, p. 99.

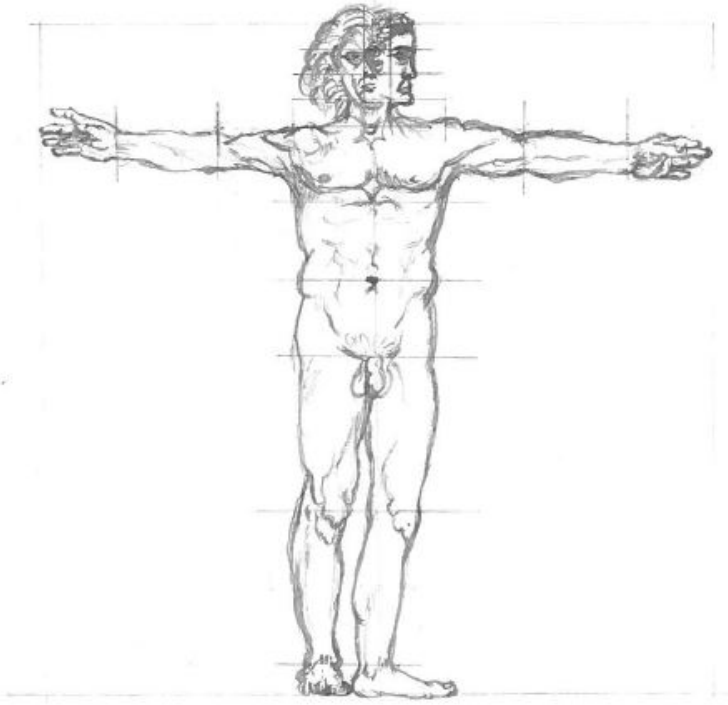


Fig. 1. 'Cenninian Man', drawn by the author according to Cennino's prescriptions in chapter 70 of the *Libro dell'Arte*.

working times for each different mordant were correct.⁶ Likewise, ultramarine pigment and sappanwood colorant could be produced without marked difficulty following Cennino's recipes (in chapter 62 for ultramarine and [177] and [211] for sappanwood), despite that for sappanwood being very brief.⁷ Tiny details are overlooked in these two recipes, but it was easy to fill these in from common sense, and this would have been even easier for a person living in a medieval artistic milieu, used to working with the kinds of equipment and materials described.

6 My thanks to Renate Woudhuysen for her collaboration on these reconstructions.

7 My thanks to William Whitney and Anne Servais for their collaboration on the sappanwood reconstruction.

However, although there is a high level of accuracy in the *Libro dell'Arte*, there are also occasional instances of inaccuracy. Some of the chapters on pigments betray a certain amount of confusion, probably because Cennino bought most of his pigments ready-made from an apothecary, as he repeatedly advises his reader to do; he would therefore have had only second-hand knowledge of the origins and preparation methods for the majority of them. Chapter 42, on haematite, for example, seems to conflate descriptions of red iron oxide and black crystallised haematite. In addition, chapter 50, on arzica, appears to contain some information pertaining to orpiment, probably due to an old name for orpiment, 'arzicon', being so similar to 'arzica'.

Although there are not many, there are also some recipes in the *Libro* which do not work. The brief instructions on making shell gold by grinding gold leaf in egg white in [chapter 174], for example, if followed produce nothing but a messy sludge; comparison with recipes in other manuscripts shows that Cennino has left out vital information about abrasives, without which it is impossible to achieve a successful result. Moreover, the instructions for creating a mould to cast your own body by throwing yourself down onto a bed of soft plaster or clay in [chapter 242] are clearly fantastical, and those for creating a cast of a complete figure in [chapter 241], though workable, could never be used to produce sculptures with anything more than the most basic of poses.

2. Intention

Armed with this information about the levels of accuracy in the *Libro dell'Arte*, we can return to the question of Cennino's possible motive for writing it.

It has often been suggested that the *Libro dell'Arte* is a guild book, and that Cennino was commissioned to write it. The guild would then have used the book to instruct its members in the correct techniques to be used or to lay down guidelines against which works could be judged and artists called to account. The title of chapter 96, 'How you should always make a habit of working with gold leaf and with good quality pigments', might indeed suggest an intention to set standards. However, the body of the chapter does not say that the best quality materials *must* be used but only that it is better to use them because they will win you more custom and thereby more money.

In addition, the descriptions in the *Libro* cover a number of techniques that were new and unusual at the time, as well techniques typical of a variety of regions both within and outside Italy. Amongst new techniques can be cited the decoration of walls in green monochrome (described in chapters [229-232]), which was sporadic in the fourteenth century and only really flowered in

Florence in the second quarter of the fifteenth century.⁸ There is also drawing from life (to which Cennino directly alludes in chapters 28 and 70), the first extant examples of which, in Italy, are found in a volume known as the *Taccuino* of Giovannino de' Grassi, dating from the late fourteenth century.⁹ Moreover, the use of powdered gold in paintings seems to have reached Italy only in the later fourteenth century.¹⁰ Indeed, its novelty combined with Cennino's stated habit of buying his pigments ready-made may account for Cennino's lack of accuracy in describing how to make powdered gold, discussed above.

Many examples can be cited to demonstrate that Cennino drew on techniques particular to a variety of regions. The reverse glass painting discussed above was practised in Bologna and Padua, and details of Cennino's description suggest that he was familiar specifically with Paduan techniques.¹¹ Green monochrome on walls, on the other hand, as mentioned above, became typical of Florence.¹² The use of precious stones or glass beads set into gesso relief on panel paintings, described in chapter 124, was typical of Siena in the period when Cennino was writing, having fallen out of fashion in Florence.¹³ Looking further afield, the use of an oil binder, described in chapter 89, and the use of linden or willow panels as painting supports, mentioned in chapter 113, were associated with northern Europe rather than Italy.¹⁴

- 8** Paolo Bensi, "Materiali e tecniche dei dipinti murali nelle fonti Quattrocentesche", in *Materiali tecniche nella pittura murale del Quattrocento: storia dell'arte, indagini diagnostiche e restauro verso una nuova prospettiva di ricerca*, Barbara Fabjan, Marco Cardinali and Maria Beatrice De Ruggieri with Marisa Dalai Emiliani (eds), Rome, ENEA, 2010, vol. 1, p. 80; Almut Schäffner, *Terra Verde. Entwicklung und Bedeutung der monochromen Wandmalerei der italienischen Renaissance*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2009, p. 46-159.
- 9** Alfredo Aldrovandi, Mauro Bacci, Laura Busotti, *et al.*, "Il 'Taccuino' di Giovannino de' Grassi della Biblioteca Civica di Bergamo: tecnica di esecuzione e restauro", in *Le Antologie di OPD Restauro: I materiali cartacei*, Florence, Centro Di, 2006, p. 20.
- 10** David Bomford, Jill Dunkerton, Dillian Gordon, Ashok Roy with Jo Kirby, *Art in the Making: Italian Painting Before 1400*, London, National Gallery Publications Ltd, 1990, p. 46 and 147.
- 11** See note 3 above.
- 12** See note 8 above.
- 13** Broecke, *Cennino Cennini's Il Libro dell'Arte...*, *op. cit.*, p. 160 (note 3).
- 14** *Ibid.*, p. 125 (chapter 89, note 1); Peter Wyer and Werner H. Schoch, "Alles Linde oder was? Übersicht über die Holzarten des romanischen und gotischen Skulpturenbestands im Schweizerischen Landesmuseum", *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 18, 2004, no. 2, p. 393-395; Raffaella Bruzzone and Maria Clelia Galassi, "Wood species in Italian panel paintings of the fifteenth and sixteenth centuries: historical investigation and microscopical wood identification", in *Studying Old Master Paintings: Technology and Practice*, Marika Spring (ed.), London, Archetype Publications, 2010, p. 257.

It is evident, therefore, that the techniques described by Cennino would not be suitable ones against which to judge the proficiency of an average artist wishing to enter a guild. Such an artist would not necessarily need to be familiar with cutting-edge techniques and it might even be undesirable, from the point of view of a guild, if its artists were using techniques associated with other geographical areas.

That Cennino intended his treatise instead as a workshop manual might be inferred from the fact that large parts consist of very clear and thorough instructions, which can be followed step-by-step with success. In addition, if Cennino's treatise is compared to other treatises on painting materials and techniques of the period we find that, while other treatises provide instructions for synthesising materials, very few give any idea of how to apply them. Alcherius, for example, provides similar mordant recipes to Cennino but Cennino, in chapters [164-165], supplements the recipes with detailed information on how to control and apply the mordants.¹⁵ However, while many parts of the *Libro dell'Arte* can successfully be treated as a practical manual, others, as mentioned above, contain mistakes and omissions which make them unusable.

In fact, Cennino himself refutes the theory that the treatise was intended as a workshop manual with his repeated advice that the techniques which he describes can only be learned by watching a master at work and by practice. Cennino places great emphasis on the importance of learning through apprenticeship in chapters 2 and 3 and, famously, in chapter 104, where he acknowledges that no one could become an artist simply by studying his book.

On top of this, circumstantial evidence suggests that Cennino's book was not put to practical use in workshops. The oldest manuscript containing the treatise, probably dating from 1437, is bound in a volume together with a number of works of literature in Italian, as opposed to other technical treatises. This binding dates from 1575 at the latest, when the group of manuscripts is first recorded in the Biblioteca Medicea Laurenziana in Florence, implying that from a fairly early date Cennino's treatise was not viewed as a practical manual. Physical examination of the pages of the manuscript also suggests that this copy of the *Libro dell'Arte* was never used in a studio context. The pages appear barely to have been thumbed and are considerably less dirty than those of the poetry collection that follows Cennino's treatise in the same

15 Mary Philadelphia Merrifield, *Original Treatises, Dating From the XIIth to XVIIIth Centuries, on the Arts of Painting, in Oil, Miniature, Mosaic, and on Glass; of Gilding, Dyeing, and the Preparation of Colours and Artificial Gems; Preceded by a General Introduction; with Translations, Prefaces and Notes*, London, John Murray, 1849, vol. 1, p. 94.

binding. In addition, Vasari claims to have seen the manuscript in the house of a Sieneese goldsmith; Cennino does not cover the goldsmith's art, therefore it cannot have been in his possession for practical purposes.¹⁶

Perhaps, rather than being a guild book or a workshop manual, the *Libro dell'Arte* was a presentation book, made at the behest of a wealthy patron as a sort of medieval equivalent of a coffee-table book. Such books are known from the period and Cennino's occasional oratorical flourishes and attempt at a learned opening chapter, as well as his repeated claims to be a direct professional descendant of Giotto, might encourage this view; they could be seen as being intended to flatter the intelligence and taste of the patron while also reassuring him of Cennino's pedigree.

The passing note in [chapter 157] to the effect that panel painting is such a tidy pursuit that it can be practised by a nobleman because he need not fear that he will damage his expensive clothing would also seem to support this theory, along with the contention, in chapter 2, that to become an artist for love of the work is more commendable than to do so for profit. In opposition, however, are a number of references to the hard life of the artist and recommendations intended to maximise the reader's profits.

Moreover, a presentation book would normally begin with a dedication to the patron. The *Libro dell'Arte* has no such dedication, although it is conceivable that one might have been added in a later draft, since the treatise is unfinished. As it stands, the *Libro* begins and ends with religious invocations and dedications to the reader, portrayed by Cennino as an impoverished, aspiring artist; not a characterisation calculated to appeal to a rich sponsor.

If the *Libro dell'Arte* was not a guild book, practical manual or presentation book, the author would suggest that it seems most likely to have been a vanity project. Cennino appears to have written the *Libro dell'Arte* towards the end of his sojourn in Padua. There, he spent his days at the Carrara court, famous for its humanist scholars, in the company of men for whom writing was the natural culmination of a thought process. Perhaps he was not just inspired but also encouraged by them; having heard him talking about his work and possibly having seen him in practice we can imagine that they might have persuaded him to put his thoughts and experiences down on paper. The appreciation and judgement of works of art was considered a worthwhile intellectual

16 In his life of Agnolo Gaddi in the second edition of his lives (Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Rome, Newton and Compton, 1997, p. 228).

pursuit in the period and there may have been an appetite at court for a book on art techniques in order to facilitate this.¹⁷

Cennino may also have had something to prove. Giovanni Conversini, a scholar and the chancellor of the Carrara court under Francesco il Novello, described the kinds of courtiers with whom a prince should surround himself in 1399, when Cennino was numbered among the Carrara courtiers. He praised the intellectual and practical benefits derived from, for example, scribes, cooks, doctors, historians and poets but grouped painters with harp players, singers, actors 'and other foolish people', who are not of any use but are of value simply for the pleasure which they give. He went on to blame the downfall of Antonio della Scala, a notoriously evil ruler of Verona from 1381 to 1387, on his over-familiarity with harp players, actors and singers as opposed to philosophers, physicians or lawyers.¹⁸ With this attitude propounded by one of the most influential members of the Carrara circle, it is easy to see why Cennino might have been stung into trying to prove his worth by producing a work of literature.

A hint of similar frustration is detectable in Armenini's treatise, published in 1587, when he notes that an artist should have a good grounding in the humanities, not only in order to become acquainted with the subjects which he will have to paint, but also to ensure that he will not be taken for ignorant and worthless.¹⁹ Presumably, Armenini felt that artists were treated as rude mechanicals and this at a time when painters were held in far higher regard than they were in Cennino's day. That Cennino was galled by a perceived underestimation of his mental abilities would not be implausible.

In all likelihood, then, Cennino would not have fully considered the question of whether the *Libro dell'Arte* might actually be of practical use to other artists. Whatever Cennino may claim in the treatise, the point of the *Libro* was not the benefit that it would bring to the reader but the benefit that it would bring to himself in terms of esteem and self-esteem. The *Libro dell'Arte* was a repository for all that gave Cennino pride in himself and that he considered most likely to raise his status and that of his profession in the eyes of others.

He includes thorough and workable accounts of many processes to establish himself as a master of his field. However, he also references techniques and materials that were new to Italy in the period and draws on methods used

17 Victor Schmidt, "Hypothesen zu Funktion und Publikum von Cenninis *Libro dell'Arte*", in Löhrr and Weppelmann, *Fantasie und Handwerk*. . . *op. cit.*, p. 148-150.

18 Giovanni Conversini da Ravenna, *Two Court Treatises*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1987, p. 167 and 225.

19 Giovanni Armenini, *Dei veri precetti della pittura*, Pisa, Niccolò Capurro, 1823, p. 57-58.

in a variety of regions in order to showcase the best rather than merely formulate the average. There is no one artist, even Cennino himself, whose oeuvre would have encompassed everything which is set down in the treatise.

The advocacy of life drawing is part of the considerable innovation that Cennino shows in his theoretical approach to the learning of painting. He places a strong emphasis on the mastery of drawing, encouraging work from the observation of nature and championing imagination. These bold new ideas went on to become subsumed into the art technical discourse of the fifteenth century. It is noticeable that Cennino's greatest innovations occur in the theoretical arena, precisely where innovation would be most likely to strike and appeal to intellectual readers. In the core business of painting, on the other hand, which was least likely to be understood or valued by the same readership, while not outdated, Cennino is for the most part conventional. This supports the view that the *Libro dell'Arte* was intended to raise Cennino's profile among the literati at the Carrara court.

The section on pigments is included, despite Cennino's evident lack of first-hand knowledge of the preparation methods for many of these because, to anyone with a knowledge of medieval treatises on art, which make pigments their main focus, Cennino's treatise would seem strangely incomplete without it. Cennino's desired audience would have been far more familiar with the technical treatise as a literary form than with the practical details of pigment synthesis. In addition, because the discussion of pigments is allied to the study of alchemy, Cennino may have felt that the inclusion of material concerning the origins and making of pigments would bring intellectual prestige to his treatise.

Cennino attempts to set all of this off with a highly literary preface and an impressive, oratorical style, using devices such as metaphor learned from Cicero, the favourite of humanist scholars of the period.

To sum up, the *Libro dell'Arte* seems to be intended as a spectacular display of the summit of Cennino's knowledge and abilities, formed into a satisfying literary whole, designed to impress the cutting-edge intellectuals of the Carrara court.

Bibliography

ALDROVANDI Alfredo, BACCI Mauro, BUSOTTI Laura *et al.*, « Il 'Taccuino' di Giovannino de' Grassi della Biblioteca Civica di Bergamo: tecnica di esecuzione e restauro », in *Le Antologie di OPD Restauro: I materiali cartacei*, Florence, Centro Di, 2006, p. 19–50.

AMBERS Janet, HIGGITT Catherine and SAUNDERS David (eds), *Italian Renaissance Drawings: Technical Examination and Analysis*, London, Archetype Publications in association with the British Museum, 2010.

- ARMENINI Giovanni, *Dei veri precetti della pittura*, Pisa, Niccolò Capurro, 1823.
- BELLUCCI Roberto, « Il polittico di San Sepolcro: studi sulla tecnica del Sassetta », *OPD Restauro*, 2011, vol.23, p. 295-355.
- BENSI Paolo, « Materiali e tecniche dei dipinti murali nelle fonti Quattrocentesche », in FABIAN Barbara, CARDINALI Marco and DE RUGGIERI Maria Beatrice with EMILIANI Marisa Dalai (eds), *Materiali tecniche nella pittura murale del Quattrocento: storia dell'arte, indagini diagnostiche e restauro verso una nuova prospettiva di ricerca*, Rome, ENEA, 2010, vol. 1, p. 77-91.
- BETTINI Francesca, « La Pala di Niccolò di Pietro Gerini della chiesa di San Carlo dei Lombardi: riflessioni sul restauro in corso », in CIATTI Marco (ed.), *Per la conservazione dei dipinti: esperienze e progetti del Laboratorio dell'OPD (2002-2012)*, Florence, Edifir, 2013, p. 113-117.
- BOMFORD David, DUNKERTON Jill, GORDON Dillian, ROY Ashok with KIRBY Jo, *Art in the Making: Italian Painting Before 1400*, London, National Gallery Publications Ltd, 1990.
- BREJON DE LAVERGNEE Barbara, LIESSE Odile, DUVAL Alain and GUICHARNAUD Hélène, « Dessins florentins du XV^e siècle à la pointe métallique du musée des Beaux-Arts de Lille », *Technè*, 2001, vol. 13-14, p. 78-83.
- BROECKE Lara, *Cennino Cennini's Il Libro dell'Arte. A New English Translation and Commentary with Italian Transcription*, London, Archetype, 2015.
- BRUZZONE Raffaella and CLELIA GALASSI Maria, "Wood species in Italian panel paintings of the fifteenth and sixteenth centuries: historical investigation and microscopical wood identification", in SPRING Marika (ed.), *Studying Old Master Paintings: Technology and Practice*, London, Archetype Publications, 2010, p. 253-259.
- CHUI Sue Ann and NAMOWICZ Carole, "Agnolo Gaddi, Die *hl. Ursula*. Eine technische Untersuchung", in LÖHR Wolf-Dietrich and WEPPELMAN Stefan (eds), *'Fantasie und Handwerk': Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Berlin, Hirmer, 2008, p. 102-107.
- CLARKE Mark, *Mediaeval Painters' Materials and Techniques: The Montpellier Liber diversarumarium*, London, Archetype Publications, 2011.
- CONVERSINI DA RAVENNA Giovanni, *Two Court Treatises*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1987.
- HALE Charlotte, "The technique and materials of the *Intercession of Christ and the Virgin* attributed to Lorenzo Monaco", in VILLERS Caroline (ed.), *The Fabric of Images: European Paintings on Fabric Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, London, Archetype Publications, 2000, p. 31-41.
- MERRIFIELD Mary Philadelphia, *Original Treatises, Dating From the XIIth to XVIIIth Centuries, on the Arts of Painting, in Oil, Miniature, Mosaic, and on Glass; of Gilding, Dyeing, and the Preparation of Colours and Artificial Gems; Preceded by a General Introduction; with Translations, Prefaces and Notes*, London, John Murray, 1849, 2 vol.
- MONTALBANO Letizia and FROSININI Cecilia, "Italian metal point drawings: international studies of the artistic technique", in VONTOBEL Roy (ed.), *Preprints of the ICOM-CC 13th Triennial Meeting*, London, James & James, 2002, vol. 2, 609-614.
- SCHÄFFNER Almut, *Terra Verde. Entwicklung und Bedeutung der monochromen Wandmalerei der italienischen Renaissance*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2009.
- SCHMIDT Victor « Hypothesen zu Funktion und Publikum von Cenninis Libro dell'Arte », in LÖHR Wolf-Dietrich and WEPPELMANN Stefan (eds), *'Fantasie und Handwerk': Cennino Cennini*

und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco, Berlin, Hirmer, 2008, p. 147-151.

VASARI Giorgio, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Rome, Newton and Compton, 1997.

VITRUVIUS Marcus, *The Ten Books on Architecture*, LANGFORD WARREN Herbert (ed.), MORGAN Morris H. (tr.), Cambridge, MA, Harvard University Press, 1914.

WIXOM William (ed.), *Mirror of the Medieval World*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1999.

WYER Peter and SCHOC Herner, "Alles Linde oder was? Übersicht über die Holzarten des romanischen und gotischen Skulpturenbestands im Schweizerischen Landesmuseum", *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 2004, vol. 18 (2), p. 391-397.

Liste des illustrations

Figure 1. 'Cenninian Man', drawn by the author according to Cennino's prescriptions in chapter 70 of the *Libro dell'Arte*.

Author

Lara Broecke has a degree in classics and a masters degree in the history of art from Oxford University as well as a diploma in the conservation of easel paintings from the Hamilton Kerr Institute, Cambridge University. She has worked as a paintings conservator in both private and public settings in the UK and abroad, including at the Victoria and Albert Museum, London and the State Hermitage Museum, St. Petersburg. She has worked on paintings by artists including Canaletto, Turner and Breughel and was one of the conservators involved in work on the Coronation Chair in Westminster Abbey. She has published widely on subjects relating to paintings conservation and the history of painting materials and techniques and in 2015 her annotated translation of Cennino Cennini's *Il Libro dell'Arte* was published by Archetype, London.

Lara Broecke, Paintings Conservator Independent, 59 rue Rouget de Lisle, 78100 Saint Germain-en-Laye, France, conservation@broecke.com, 0033 7 61 07 22 18

FRIEDRICH BRENTEL THE ELDER - ARTIST, AUTHOR, TEACHER

TILLY LAASER

Résumé

Le texte présente certains aspects étudiés dans le cadre d'un projet de recherche doctoral récemment achevé à l'Académie des Beaux-Arts de Stuttgart, consacré au manuscrit de l'*Illuminirbüchlein*, écrit par le peintre de miniature Friedrich Brenzel le Père (1580-1651) en 1642. Il examine l'exactitude du manuscrit, ses influences extérieures et ses sources possibles, aussi bien que le but de l'*Illuminirbüchlein* et la transmission du texte aux générations futures dans différents genres littéraires.

Abstract

The paper presents some aspects examined in the course of a recently finished PhD project at the Stuttgart State Academy of Art and Design concerned with the 17th century Illuminirbüchlein written by the Strasbourg miniature painter Friedrich Brenzel the Elder (1580-1651) in 1642. It explores the accuracy of the text, its, external influences and possible sources, the intention and aim of the author and the text's transmission to later generations in different literary genres.

This paper aims to introduce a recently finished PhD project at the Stuttgart State Academy of Art and Design editing an art technical manuscript called *Illuminirbüchlein* by the 17th century miniature painter and printmaker Friedrich Brentel the Elder (1580-1651) from Strasbourg¹. It includes the examination of numerous original miniatures by his workshop and some workshop documents that have been preserved in the Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

1. Friedrich Brentel - the Artist

Brentel's workshop located in Strasbourg was a well-known and flourishing place of production of drawings, calligraphies, book illustrations and cabinet miniatures in the first half of the 17th century.² In 1580 Brentel the Elder was born in Lauingen (Swabia).³ Around 1587, his family moved to Strasbourg where he was probably an apprentice to his father, a painter and engraver called Georg Brentel.⁴

At the beginning of the 17th century, Brentel founded his workshop in Strasbourg where he started as illustrator and printmaker. From the 1620s on, Brentel's workshop primarily produced miniature paintings, many of them based upon contemporary Dutch and French artworks. He worked for several noble families in the Upper Rhine region as well as collectors who displayed his miniatures in their cabinets.⁵

Strasbourg was a place for artists to meet and exchange ideas in spite of the politically unstable situation during the Thirty Years' War. Many artists from the Netherlands and France that were persecuted during the war fled to the protestant and free city – and Brentel profited from these circumstances as he was open to external influences.⁶

In his productive workshop, Brentel had several employees and apprentices he guided and taught, among them his two children Johann Friedrich and Anna Maria and the well-known artist Johann Wilhelm Baur.⁷

1 Tilly Laaser, *Mahlen und Illuminir Büchlein von Friedrich Brentel dem Älteren, 1642, eine kunsttechnische Quellenschrift des 17. Jahrhunderts im Vergleich mit Werken ihres Autors*, manuscript in preparation, 2016.

2 Frank Muller, "Friedrich Brentel en son temps", dans P. Martin (dir.), *La pompe funèbre de Charles III, 1608*, Metz, Ed. Serpenoise, 2008, p. 41.

3 Wolfgang Wegner, "Untersuchungen zu Friedrich Brentel", *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, vol. 3, 1966, p. 110.

4 *Ibid.*, p. 110 *sqq.*

5 Anny-Claire Haus, "Strasbourg, berceau de la formation de Johann Wilhelm Baur", dans *Johann Wilhelm Baur, 1607-1642: Maniérisme et baroque en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 41.

6 *Ibid.*, p. 39.

7 Muller, "Friedrich Brentel en son temps", *op. cit.*, p. 43.

In 1651, Brentel died in Strasbourg at the age of 70 years.⁸

Unfortunately, little is known about Brentel's education as engraver and painter⁹ as well as his general education as he was fairly literate. One can thus only conclude – making use of the different sources at hand – who or what influenced Brentel's art as well as his technical knowledge and his way of putting it down.

2. The sources under consideration

The origin of this research is an art technical manuscript written by Brentel in 1642, titled "Mahlen und Illuminir Büchlein", located at the Georg August Library in Göttingen (called *Illuminirbüchlein* from now on).¹⁰ Another source has been preserved in Karlsruhe. The Staatliche Kunsthalle owns part of Brentel's graphic workshop inventory in the form of two collections of small works by himself as well as other artists, containing copies, drafts, and templates.¹¹

In addition to the discussion of the mentioned documents, numerous well-preserved miniatures by Brentel's workshop were examined with an emphasis on the painting technique and painting materials employed.

The mentioned sources show different levels of editing and were created for different purposes. While the workshop documents and miniatures are direct samples of Brentel's technique, the *Illuminirbüchlein* is Brentel's own perception of his work. The workshop documents and miniatures are evidence of Brentel's work in a workshop context while the instructions in his manuscript show that Brentel transmitted his knowledge to workshop outsiders. The findings from these unlike sources were used to examine, validate and amend the content of the *Illuminirbüchlein*.

The intention of this paper is to take a closer look at the *Illuminirbüchlein* and examine it with regard to accuracy, external influences, intention/aim of the author and influence on artists or non-artists of later generations.

8 Wegner, "Untersuchungen . . .", art. cité, p. 110.

9 Muller, "Friedrich Brentel en son temps", art. cité, p. 42.

10 Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 8 Cod. Ms. Uffenbach 49. The manuscript was discovered by Prof. Dr. Nils Büttner, Stuttgart State Academy of Art and Design. A first transcription was carried out by Prof. Dr. Nils Büttner and Prof. Dr. Christoph Krekel, Stuttgart State Academy of Art and Design.

11 Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 1965-10 and VIII 2676.

3. Description of the sources

3.1. The *Illuminirbüchlein*

The *Illuminirbüchlein*, written by Friedrich Brentel in 1642, summarises how pigments and dyestuffs should be prepared and how they can be combined to achieve various effects in miniature painting. This manuscript is one of the few documents up until that time where a painter - rather than an educated amateur - describes the type of art he conducts.

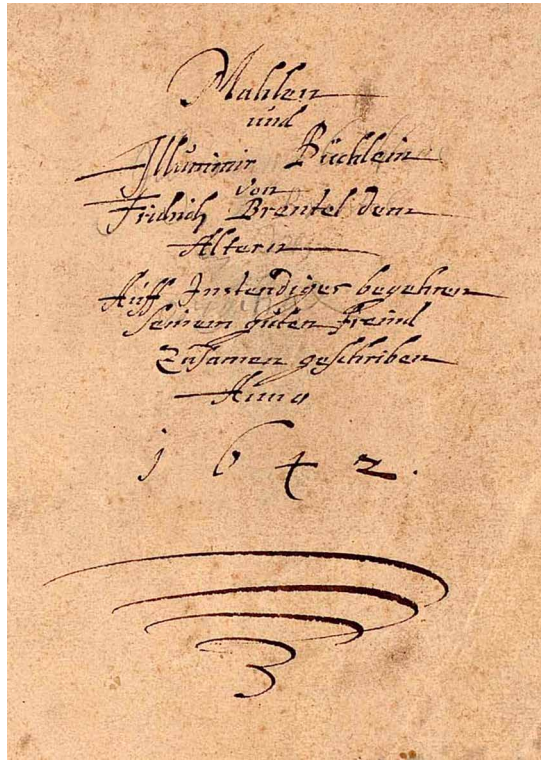


Fig. 1. Front cover of the “Mahlen und Illuminir Büchlein” by Friedrich Brentel, 1642, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 8 Cod. Ms. Uffenbach 49, 18.0 × 11.5 cm. Courtesy of Georg August Library Göttingen.

The *Illuminirbüchlein* is to this point unedited and has only been mentioned in previous art historical publications without further analysis.¹² The manuscript is written in German and comprises 26 hand-written pages. Besides a

¹² Hans Rott, *Kunst und Künstler am Baden-Durlacher Hof bis zur Gründung Karlsruhes*, Karlsruhe I. B., Müllersche Hofbuchhandlung, 1917; Wegner, “Untersuchungen ...”, art. cité; Régine Bonnefoit, *Johann Wilhelm Baur (1607-1642): ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland*, Tübingen, Wasmuth, 1997; Muller, “Friedrich Brentel en son temps”, art. cité.

certain level of education, the manuscript shows the author's distinct ability to structure information and to pare it down to the minimum.

Summarising the contents, the manuscript starts with some general remarks and directions on the preparation of pigments and binding media. It continues with the main part where the different dyestuffs and pigments are arranged according to seven primary colours and every single pigment and dyestuff Brentel uses (or does not use) is described and characterised and directions concerning its use, and combinations or mixtures with other colourants are given. It ends with a short summary and some general notes.

3.2. The workshop documents

The workshop documents are a more direct form of source and help to better understand and evaluate the contents of the *Illuminirbüchlein* and the workshop context the treatise arose from.

The two collections of drawings form part of Brentel's graphic workshop inventory. They were described and analysed in depth by Wegner (1966). Wegner named them Volume K and Volume F according to their latest point of origin.¹³

They contain compositions by Brentel himself, copies, as well as dedication works and drawings by other artists. The influences of Dutch and French artists are evident (these, of course, can also be observed in his finished miniatures and graphic works). Besides drawings and copies that have influenced Brentel's style, the portfolios contain preliminary studies and templates for several known prints and miniatures (including traces of transfer techniques). These collections were probably not created by Brentel only but also worked and used by his children and/or employees.¹⁴ They were presumably used as a means of communication and source of inspiration and give evidence of Brentel's approach to work.

3.3. The miniatures

In the course of this project, 42 miniatures attributed to Brentel or to his workshop have been technically examined. They are mostly painted on vellum, sometimes on paper and if intended as cabinet miniatures were often glued to a wooden support. The miniatures have been meticulously painted using

13 Volume K (VIII 2676) contains 327 drawings, about 170 of which are by F. Brentel; Volume F (1965-10) contains 1 etching, and 629 drawings, about 290 of which are by F. Brentel.

14 Volume F contains numerous drawings by Johann Friedrich Brentel, Friedrich Brentel's son (Pariset 1955).

aqueous media and a variety of different pigments and dyestuffs resulting in their often praised charming colouring.¹⁵



Fig. 2. Bildnis Anna Maria Freifräulein von Fleckenstein, 1629, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, VIII 1193, 9.7 × 6.6 cm. Courtesy of Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

They were examined using different optical techniques, infrared reflectography, Vis-spectroscopy and Raman microscopy in order to verify and interpret the information given in the *Illuminirbüchlein*.

- 15** This miniature is part of a collection of 21 portraits of members of noble families from the Upper Rhine region who were connected by marriages and family ties. The collection was preserved as an entity and presumably entered the collection of the Staatliche Kunsthalle Karlsruhe through the margraves of Baden-Durlach.

4. Possible sources of the *Illuminirbüchlein*

So far no written source prior to the *Illuminirbüchlein* has been found that exhibits a comparable structure or approach. At any rate, it is possible to conclude from his text that Brentel knew other treatises (he writes that he omits information on how to prepare a red lake colour from Brazil wood because there are sufficient numbers of recipes described in other illumination books).¹⁶ It can thus be concluded that he used technical literature. It is for example very likely that he knew Boltz von Ruffachs *Illuminirbuch* whose 8th edition was printed in Strasbourg in 1630 and that was widely distributed.¹⁷ However, it is not possible to say whether technical literature influenced his practical work in any way.

The structure of Brentel's *Illuminirbüchlein* is not novel and there are numerous examples in the Middle Ages already, where writers arrange information by painting material, i.e. the pigments and dyestuffs, and organise them by colour.¹⁸ Also, the structure within these chapters that is practically oriented starting from the preparation of the material, discussing its tempering and finishing with its actual application is not new.¹⁹

However, the exceptional quality of this treatise is the disposition of any unnecessary information, be it of alchemical or of superstitious nature or information that has already been published (like the recipes for Brazil lake, see *supra*). The content is highly condensed and the aim is to keep the manual short and clear with an emphasis on practicality.

5. Purpose of the *Illuminirbüchlein*

Comparing the different sources described above, parallels and differences can be observed. This paper focuses on colour terms used. They provide indications on the artist's approaches and intentions creating the different sources.

The workshop documents include many sketches that contain notes concerning pigments and colours. In these notes, one can often read colour terms

16 "... eine gutte presilgen zuzurichten, seind vnderschiedliche weg, vnd in Illuminirbüchern genugsam behandnt." (*Mahlen- und Illuminirbüchlein*, fol. 10r)

17 Valentin Boltz von Ruffach, *Jlluminierbuch. Wie man allerlei Farben bereiten, mischen und auftragen soll*, éd. par C. J. Benziger, Walluf-Nendeln, Sändig-Reprint, 1976, p. 33 sqq.

18 Doris Oltrogge, "'Cum sesto et rigula': l'organisation du savoir technologique dans le *Liber diversarum artium* de Montpellier et dans le *De diversis artibus* de Théophile", dans B. Baillaud (éd.), *Discours et savoirs: encyclopédies médiévales*, coll. *Cahiers Diderot*, 10, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998, p. 88.

19 *Ibid.*, p. 77.

(for example *purpurfarb*, *erdfarb*, *leibfarb*, see for example **fig. 3**) that were presumably used within the workshop. Also, certain colours were abbreviated – like for example green was presented by a pictogram resembling a leaf or white that was presented by a *w*.



Fig. 3. Example of a drawing from Brentel's workshop documents, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Volume K (VIII 2676), fol. 96v. Courtesy of Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

These notes were either serving as basis for execution by Brentel himself (as an aide-mémoire) or by an employee's hand. The former of these assumptions was supported by Wegner (1966, p. 120) who showed that Brentel made certain preparatory studies on-site in order to work on them upon return to his workshop. The assumption that they could also have served as instructions for someone else is supported by findings in two miniatures.²⁰ Here, it was possible to visualize notes concerning the colouring of the object using infra-red reflectography. The example shown in fig. 4 depicts the note *lbf* abbreviating the term *Leibfarb* that stood for different shades of rose or the actual colouring of flesh, depending on context.²¹

²⁰ Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, VIII 1193 and VIII 1189.

²¹ William Jervis Jones, *Historisches Lexikon deutscher Farbbezeichnungen*, vol. 4: *Frühneuhochdeutsch-Neuhochdeutsch, L-R*, Berlin, Akad.-Verl., 2013, p. 1764 sqq.

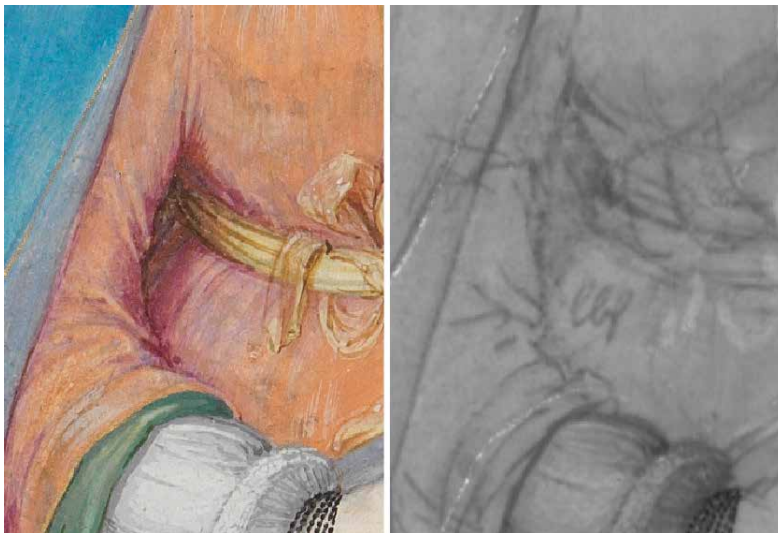


Fig. 4. Detail of Fig. 2. Left: in visible light. Right: infrared-reflectography showing written note beneath the paint layer. It reads “lfb”, an abbreviation for “Leibfarb”.

The underdrawing in this miniature fully corresponds to the drawings contained in the workshop collections and shows that this sort of drawing was not only meant for study but was actually used in the production of miniatures. It is easily conceivable that Brentel made a drawing that was executed by one or several of his employees and the notes served as instructions.

In the *Illuminirbüchlein*, Brentel explicitly declares his intention to describe the different colour mixtures based on pigments and dyestuffs (using the names given to them in the “officinis”, an expression used for apothecaries at that time) and not based on the common names (like *Leibfarb*, *Steinfarb*, or *haarfarb*) that were also used in a workshop context, because they do not convey the individual constituents needed to produce them. So, the artist distinguishes between a workshop terminology and material-based, unambiguous terminology. Thus, the perspective of the *Illuminirbüchlein* differs from that of the workshop documents and the purpose of the manuscript is not to be sought within the workshop context.

In his treatise, arranged by pigments and dyestuffs, Brentel explains their combination in order to achieve colours that are named after the object they depict in the workshop context. That way, the reader encounters the terms that Brentel and his contemporaries, tradesmen, grocers or apothecaries used for the different dyestuffs, pigments, and binding media on the one hand (like for example *Rauschgelb* or *Minien*) and the terms used within the workshop to specify certain colour mixtures on the other.

Following up the questions of accuracy and transfer of knowledge, it can be noted that compared to originals, the technique described in the *Illuminirbüchlein* is strikingly consistent with the painting technique observed in Brentel's miniatures. Comparing the *Illuminirbüchlein* to compilations and treatises that were known at the time like for example Boltz von Ruffach's *Illuminirbuch*, the knowledge is written down in a very condensed and well-structured way. The ways of transmission are not as clearly traceable, however. It is neither possible to clearly identify the sources Brentel used nor to say with certainty in what way the treatise was meant for transmission of knowledge and whose hands it passed before it was handed down to the Georg August Library in Göttingen by Johann Friedrich von Uffenbach in 1769²².

Structure and contents indicate that the treatise was meant for practical use. Its study requires some basic technical knowledge and does not suggest that Brentel wrote the treatise for a layperson who wanted to learn miniature painting from scratch. It is rather a well-structured collection of knowledge that could have served as reference book for someone who did not practice miniature painting or illumination on a daily basis or for a living.

The author of the *Illuminirbüchlein* states that he wrote it by request of a good friend. It is not known who this friend might have been or whether this statement can be considered a mere phrase. It is at any rate conceivable that it arose in the context of a personal acquaintance. An appealing hypothesis was developed by Obser who suggested that Brentel taught Anna Maria von Baden-Durlach (1617-1672)²³. The princely family lived in exile in Strasbourg during the Thirty Years' War. Anna Maria was known to have had some artistic and literary giftedness and one of her poems is written on the back of a miniature attributed to the Brentel workshop. The princely daughter who practised miniature painting and also received painting lessons would have been an appreciative audience for this type of text. On the other hand, Brentel would not have referred to a member of the princely family as a "good friend". It is thus much more likely that Brentel wrote the text for an acquainted collector or someone operating as editor or publisher. The uniformity of the written script as well as the text layout give the impression that the text might have been intended for publication. It is for example possible that Brentel knew Georg Andreas Böckler who until 1644 worked in Strasbourg and later served the Margrave of Baden-Durlach and who is the editor of a text published in 1699 that incorporates large parts of the *Illuminirbüchlein* (see below).

22 Max Arnim, "Johann Friedrich Armand v. Uffenbachs Schenkung an die Göttinger Universitäts-Bibliothek (1736-1770)", *Beiträge zur Göttinger Bibliotheks- und Gelehrten-geschichte*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1928.

23 Karl Obser, "Oberrheinische Miniaturbildnisse Friedrich Brentels und seiner Schule", *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins*, vol. 87, 1935, p. 16 sqq.

6. The *Illuminirbüchlein* in paterfamilias literature and Kunst- und Werck-Schul (1707)

The contents of the *Illuminirbüchlein* was used as a basis and amended in a printed book edited by Georg Andreas Böckler: *Nützliche Hauß- und Feld-Schule: Zweyter Theil*, 1699. Böckler's version was edited further in 1707 in the *Kunst- und Werck-Schul* and in 1719 by Adam Friedrich Kirsch in his *Kunst-Hauß- Arznei- und Wunder-Buch*.²⁴

Böckler's book as well as the later edition by Kirsch are assigned to the so-called *paterfamilias* literature or *Hausväterliteratur*²⁵ in German. The extensive handbooks informed the educated head of the family (the paterfamilias) about agricultural questions and domestic affairs. They frequently also contained chapters about the treatment of illnesses, collections of cooking recipes, artisanal knowledge or in rare cases art technical instructions. These chapters, however, did only play a minor role within the *paterfamilias* literature.

Böckler's *Nützliche Hauß- und Feld-Schule* incorporates a chapter on miniature painting that is based on the *Illuminirbüchlein*.²⁶ As far as is known, Böckler (ca. 1617-1687) worked in Strasbourg and stayed there until 1644. He served Margrave Friedrich VI. of Baden-Durlach later in his life (1667-1674) as architect and engineer.²⁷ So he might have known Brentel when he was in his 20s or he could have obtained the manuscript via the margrave whose family Brentel was known to have worked for.²⁸ It has to be said though that Böckler died in 1687 and the relevant part of the *Nützliche Hauß- und Feld-Schule* was published 12 years later. It is thus also possible that Böckler's name was used in order to increase sales numbers while other authors were responsible for the contents.

The editor did not use the text as it was to include it in the *Nützliche Hauß- und Feld-Schule* but amended it with other sources (Boltz von Ruffach and Mieth (1679) besides others) and expanded the structure, subdividing the

24 The text probably appeared already in the first edition from 1716 which has not been available to the author.

25 For a description of the type of literature, see Martin Schulze, *Die Anfänge der landwirtschaftlichen Literatur in niedersächsischen Bibliotheken*, Dissertation, Georg-August-Universität Göttingen, 1967, p. 40 sqq.

26 Georg Andreas Böckler, *Nützliche Hauß- und Feld-Schule: Zweyter Theil, In welchem ...*, Frankfurt, Merckel, 1699, volume II, classis XV: "Von der Mahl- und Illuminir-Kunst", p. 1267-1366.

27 Rott, *Kunst und Künstler*, op. cit., p. 110.

28 According to the theory introduced before (Obser, « Oberrheinische Miniaturbildnisse ... », art. cité, p. 16 sqq.), Anna Maria von Baden-Durlach, the aunt of the same margrave might have received painting lessons by Brentel.

contents and breaking up the condensed information. However, the passages taken from the *Illuminirbüchlein* are clearly identifiable.²⁹ Their comparison even reveals misreadings on the part of Böckler's edition. The addition of information from other sources blurred the original structure. The resulting compilation is very evocative of the type of compilations known from the Middle Ages and sources the author of the *Illuminirbüchlein* might have used to write his treatise.³⁰ It resembles its precursors insofar as the editor is trying to be precise by collecting as much information as possible and thus stringing together contradictory or recurring passages, also misinterpreting some of the technical information and losing track of the overall structure. Compared to the *Illuminirbüchlein*, Böckler's chapter is clearly not written by a person with practical background and it is rather a collection of technical knowledge than an attempt to communicate relevant practical information.

Adam Friedrich Kirsch's *Kunst- Hauß- Arznei- und Wunder-Buch* contains a section on the preparation of paint.³¹ It comprises a listing and description of pigments and dyestuffs that – except for a slightly changed order – equals a section in Böckler's edition that is based on the *Illuminirbüchlein*'s text.³²

Also based on Böckler (1699), large parts of the *Illuminirbüchlein* have been transmitted to the *Kunst- und Werck-Schul* (1707),³³ an extensive compilation of art technical information which has been widely received. Böckler's text, again, was considerably restructured.

The fact that Kirsch as well as the *Kunst- und Werck-Schul* are based on Böckler indicate that the *Illuminirbüchlein* itself was not widely spread and probably not published in a printed form.

29 78% of the text of the *Illuminirbüchlein* could be related to text passages in Böckler's edition. The exact locations will be published in the doctoral thesis (Laaser, *Mahlen und Illuminir Büchlein* ..., *op. cit.*).

30 Oltrogge describes the type of interpolation that took place in the Middle Ages (Oltrogge, "'Cum sesto et rigula' ...", *art. cité*, p. 89). Ploss was aware of this parallel between art technical compilations of the Middle Ages and those contained in the *Hausväterliteratur* (Emil Ploss, *Studien zu den deutschen Maler- und Färberbüchern des Mittelalters*, Dissertation, Ludwig-Maximilian Universität München, 1952, p. 116).

31 Adam Friedrich Kirsch, *Neu-verfertigtes und in zwey Theil eingerichtetes Kunst- Hauß- Arznei- und Wunder-Buch*, Vierte Auflage, Nürnberg, Buggel, 1719, Part II, Book 6, p. 484-498.

32 Böckler, *Nützliche Hauß- und Feld-Schule* ..., *op. cit.*, p. 1269 *sqq.* and p. 1276-1288 correspond to Kirsch, *Neu-verfertigtes* ..., *op. cit.*, p. 487-498.

33 *Wieder neu auggerichtete Kunst- und Werk- Schule*, vol. II, Nürnberg, 1707, chapter VII – XVIII, p. 388-588: nearly all of the passages taken from the *Illuminirbüchlein* by Böckler could be identified. The exact locations will be published in the doctoral thesis (Laaser, *Mahlen und Illuminir Büchlein* ..., *op. cit.*).

The example of the *Illuminirbüchlein* illustrates the mediate transmission and the repeated interpolation of a text, using amongst others the same sources the previous compiler had used thus creating an intricate composition of miscellaneous information with little practical value.

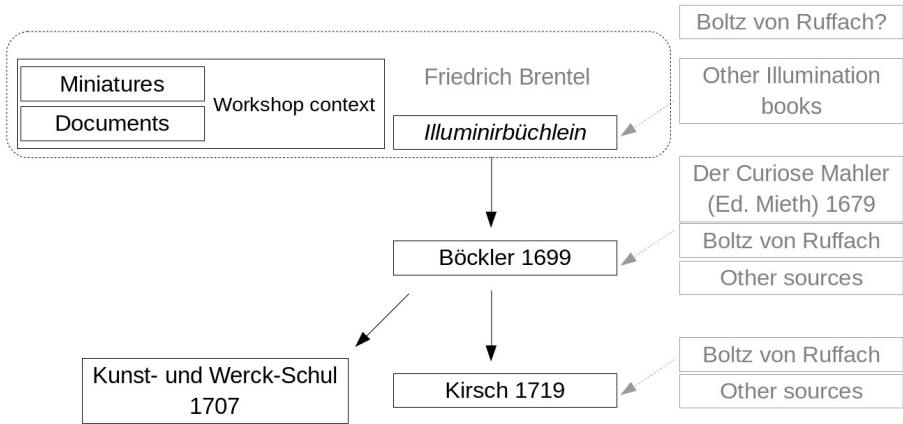


Fig. 5. Illustration of the origins of Brentel’s *Illuminirbüchlein* and tracing of later editions and interpolations.

7. Conclusion

Summarising, the *Illuminirbüchlein* is an accurate record of Brentel’s art and represents a usable instruction for the use of colour in miniature painting provided that the reader already has some experience or has received practical and oral instructions. The exact sources of the treatise as well as its purpose have not been identified. The text reappeared in *paterfamilias* literature when it was published in a modified form by Böckler in 1699 (and Kirsch in 1719 based on Böckler’s text). Böckler’s text was also incorporated in the *Kunst- und Werck-Schul* (1707), an important art technical compilation. However, the theoretical approach of these editors differed from Brentel’s practical background: they transferred the text from a work with practical relevance to an encyclopedic collection of arbitrary information.

Acknowledgements

The author would like to thank Prof. Dr. Nils Büttner and Prof. Dr. Christoph Krekel, Stuttgart State Academy of Art and Design, Dr. Doris Oltrogge und Prof. Dr. Robert Fuchs, CICS FH Cologne, the Staatliche Kunsthalle Karlsruhe and the German National Academic Foundation (Studienstiftung des deutschen Volkes).

Bibliography

- Anon., *Wieder neu aufgerichtete Kunst- und Werk-Schule*, vol. II, Nürnberg, Johann Zieger, 1707.
- ARNIM Max, "Johann Friedrich Armand v. Uffenbachs Schenkung an die Göttinger Universitäts-Bibliothek (1736-1770)", *Beiträge zur Göttinger Bibliotheks- und Gelehrten-geschichte*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1928, p. 20-39.
- BÖCKLER Georg Andreas, *Nützliche Hauß- und Feld-Schule: Zweyter Theil, In welchem ...*, Frankfurt, Merckel, 1699.
- BOLTZ VON RUFFACH Valentin, *Illuminierbuch. Wie man allerlei Farben bereiten, mischen und auftragen soll*, éd. par C. J. BENZIGER, Walluf-Nendeln, Sändig Reprint, 1976.
- BONNEFOIT Régine, *Johann Wilhelm Baur (1607-1642): ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland*, Tübingen, Wasmuth, 1997.
- HAUS Anny-Claire, "Strasbourg, berceau de la formation de Johann Wilhelm Baur", dans *Johann Wilhelm Baur, 1607-1642: Maniérisme et baroque en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998.
- JONES William Jervis, *Historisches Lexikon deutscher Farbzeichnungen*, vol. 4: *Frühneuhochdeutsch-Neuhochdeutsch, L-R*, Berlin, Akad.-Verl., 2013.
- KIRSCH Adam Friedrich, *Neu-verfertigtes und in zwey Theil eingerichtetes Kunst- Hauß- Arznei- und Wunder-Buch*, Vierte Auflage, Nürnberg, Buggel, 1719.
- LAASER Tilly, *Mahlen und Illuminir Büchlein von Friedrich Brentel dem Älteren, 1642, eine kunsttechnische Quellenschrift des 17. Jahrhunderts im Vergleich mit Werken ihres Autors*, Manuscript in preparation, 2016.
- MIETH J. C. (éd.), *Der Curiose Mahler: Welcher nicht allein alle Zubereitung so wol der Oehl- als Wasser-Farben; sondern auch mit was für Sorten ein jedes Ding müsse angelegt; Und wie so dann die Hauptfarben vermischet/ erhöht und vertieffet werden müssen/ deutlich und getreulich lehret; Denen Kunstliebenden zum besten aus vielen Schrifften zusammen getragen und ans Licht gegeben*, Dresden, Mieth, 1679.
- MULLER Frank, "Friedrich Brentel en son temps", dans P. MARTIN (dir.), *La pompe funèbre de Charles III, 1608*, Metz, Ed. Serpenoise, 2008, p. 4-49.
- OBSER Karl, "Oberrheinische Miniaturbildnisse Friedrich Brentels und seiner Schule", *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins*, vol. 87, 1935, p. 1-25.
- OLTROGGE Doris, "'Cum sexto et rigula': l'organisation du savoir technologique dans le *Liber diversarum artium* de Montpellier et dans le *De diversis artibus* de Théophile", dans B. BAILLAUD (éd.), *Discours et savoirs: encyclopédies médiévales*, coll. *Cahiers Diderot*, 10, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998, p. 67-99.
- PARISSET François-Georges, "Les dessins de Jean-Frédéric Brentel de Strasbourg dans les Pays-Bas, 1634", *Actes du XVII^e Congrès international d'histoire de l'art*, La Haye, Imprimerie Nationale des Pays-Bas, 1955, p. 379-384.
- PLOSS Emil, *Studien zu den deutschen Maler- und Färberbüchern des Mittelalters*, Dissertation, Ludwig-Maximilian Universität München, 1952.
- ROTT Hans, *Kunst und Künstler am Baden-Durlacher Hof bis zur Gründung Karlsruhes*, Karlsruhe I. B., Müllersche Hofbuchhandlung, 1917.
- SCHULZE Martin, *Die Anfänge der landwirtschaftlichen Literatur in niedersächsischen Bibliotheken*, Dissertation, Georg-August-Universität Göttingen, 1967.
- WERNER Wolfgang, "Untersuchungen zu Friedrich Brentel", *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, vol. 3, 1966, p. 107-196.

Liste des illustrations

Figure 1: Front cover of the “Mahlen und Illuminir Büchlein” by Friedrich Brentel, 1642, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 8 Cod. Ms. Uffenbach 49, 18.0 × 11.5 cm. Courtesy of Georg August Library Göttingen.

Figure 2: Bildnis Anna Maria Freifräulein von Fleckenstein, 1629, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, VIII 1193, 9.7 × 6.6cm. Courtesy of Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

Figure 3: Example of a drawing from Brentel’s workshop documents, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Volume K (VIII 2676), fol. 96v. Courtesy of Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

Figure 4: Detail of Fig. 2. Left: in visible light. Right: infrared-reflectography showing written note beneath the paint layer. It reads “lfb”, an abbreviation for “Leibfarb”.

Figure 5: Illustration of the origins of Brentel’s *Illuminirbüchlein* and tracing of later editions and interpolations

Author

Tilly Laaser studied Conservation and Restoration of Easel Paintings and Painted Sculptures at the Stuttgart State Academy of Art and Design, the Courtauld Institute of Art in London and the Institut National du Patrimoine in Paris. She finished her degree at the Stuttgart State Academy of Art and Design in 2010. From 2010-2011 she worked as scientific assistant at the University of Fine Arts Dresden in the Conservation Department. She recently finished her PhD project dealing with the 17th century “Illuminirbüchlein” by Friedrich Brentel the Elder. Since 2012, she has been assigned with several teaching appointments in the field of Art Technology and Conservation at the Stuttgart State Academy of Art and Design and the University of Constance.

Stuttgart State Academy of Art and Design (Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart), Am Weißenhof 1, 70191 Stuttgart. tilly.laaser@gmx.de

LE MS. SLOANE 2052 (BRITISH LIBRARY) : ACCÉDER À UN SAVOIR TECHNOLOGIQUE PAR UNE APPROCHE PRÉ-SCIENTIFIQUE

CÉCILE PARMENTIER

Résumé

Le manuscrit Sloane 2052 de la British Library, connu traditionnellement comme “Le manuscrit de Théodore de Mayerne” ou *Pictoria, Sculptoria et quae subalternarum artium*, est fréquemment appréhendé comme un recueil de recettes concernant la technologie de l’art. Une analyse du manuscrit, notamment codicologique, montre qu’il n’a pas été conçu comme un livre de recettes. Il semble plutôt que le codex aujourd’hui existant est un recueil hétérogène constitué de différents documents de travail. Ceux-ci sont le reflet d’une méthodologie basée sur la compilation d’*experimenta* mis en perspective par la pratique et l’expérimentation pour aboutir à un nouveau savoir technologique. Cette démarche s’inscrit dans l’élaboration de méthodes qui annoncent la révolution scientifique du XVII^e siècle.

Abstract

Since its discovery in the 19th century, Sloane MS 2052 (called “The de Mayerne Manuscript” or Pictoria, Sculptoria et quae subalternarumartium; held in the British Library, London) has represented a primary source for art history and art technology from the 17th century. As a matter of fact, it includes a significant amount of technological information. This paper discusses the approach taken by Mayerne in assembling this manuscript. A codicological analysis of the object through an analysis of its content allows us to better understand the technological knowledge that it contains. It is rooted in the long tradition of collecting experimenta but we can find throughout its pages traces of the Scientific Revolution in progress during the 17th century. Indeed, this codex is a compilation of working documents, witnessing the development of an experimental method in line with a pre-scientific, even a Baconian, approach.

Le manuscrit Sloane 2052 de la British Library est attribué à Théodore de Mayerne (1573–1655). Il est daté entre 1620 et 1646. Cet ouvrage est un incontournable de l'histoire de la technologie de l'art du ^{xvii}^e siècle depuis sa découverte au ^{xix}^e siècle¹. En effet, il regroupe une quantité importante d'informations technologiques.

L'attention se porte ici sur la démarche mise en œuvre par Mayerne pour la constitution de ce manuscrit. Une analyse codicologique de l'objet comme une analyse de son contenu nous permet de mieux appréhender le savoir technologique qu'il contient. Il a été constitué à une période de l'histoire des sciences qui est à l'orée de la Révolution scientifique du ^{xviii}^e siècle : il a été constitué selon une démarche pré-scientifique, voire baconienne.

Nous verrons tout d'abord qu'il s'ancre dans la longue tradition de la collecte d'*experimenta*. Nous montrerons ensuite qu'il est l'expression de l'élaboration d'une méthode scientifique, base de la Révolution scientifique en marche au ^{xviii}^e siècle. Enfin nous mettrons en évidence qu'il s'agit néanmoins d'un document de travail à la diffusion limitée.

1. Le manuscrit Sloane 2052, une compilation d'*experimenta*

Pour déterminer que le manuscrit Sloane 2052 constitue une compilation d'*experimenta*, il est nécessaire d'en réaliser une analyse codicologique et d'en comprendre l'élaboration.

1.1. Analyse codicologique

En effet, si l'approche la plus facile du manuscrit Sloane 2052 consiste à consulter ses transcriptions², il faut admettre que celles-ci ne permettent pas de le comprendre. Le lecteur peut penser avoir affaire à un ouvrage unitaire rédigé par un seul auteur, ayant un seul titre et des folios se succédant toujours selon la même composition : un titre, un corps de texte, des annotations marginales et une foliotation. La seule irrégularité qui émerge est l'utilisation

1 Sir Charles Eastlake, *Materials for a History of Oil Painting*, London, Longman, Brown, Green and Kongmans, 1847.

2 Ernst Berger, *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI-XVII Jahrhundert) in Italien, Spanien... nebst dem de Mayerne Manuskript...*, Munich, Verlag von Georg D. W. Callwey, 1901 ; Johannes Alexander Van De Graaf, *Het De Mayerne Manuscript als bronvoor de schildertechniek van de barok*, Mijdrecht, Drukkerij Verwij, 1958 ; *Pictoria, sculptoria & quae subalternarum artium : 1620, le manuscrit de Turquet de Mayerne*, présenté par Marcel Faidutti et Camille Versini, Lyon, Audin, 1974.

de langues différentes : on passe, d'une page à l'autre, du français à l'anglais, à l'italien, au néerlandais, à l'allemand en passant par le latin.

En s'intéressant de plus près aux introductions ou aux notes des transcrip-teurs, quelques informations capitales peuvent émerger : Ernst Berger³, par exemple, soulignait dès 1901 que l'intégralité du manuscrit n'était pas rédigée de la seule main de Mayerne, mais c'est Simona Rinaldi⁴, dans sa traduction en italien, publiée en 1995, qui signale les passages qui sont ou ne sont pas de la main de Mayerne en tentant de les attribuer. En outre, elle indique que, si le manuscrit est relié en format in-folio, il est composé de folios de tailles diverses.

Il devient donc évident que la rencontre avec le manuscrit Sloane 2052 est indispensable pour comprendre celui-ci. Saute alors aux yeux l'hétérogénéité de sa forme.

L'analyse que nous avons réalisée, en croisant nos observations et les informations relevées par Simona Rinaldi, mettent en évidence :

- a présence de 20 graphies en plus de celle de Mayerne (elles apparaissent dans 104 folios sur 170 ;
- l'utilisation d'au moins 13 encres différentes ;
- des folios dont la taille s'échelonne entre 170 × 100 mm⁵ et 430 × 200 mm⁶ – l'existence de dessins⁷ et d'échantillons de couleurs⁸ en plus de textes ;
- une irrégularité dans la foliotation. Plus précisément, sa graphie l'apparente au XVIII^e siècle et une correction, apportée par la même main, indique que les anciens folios 62 et 168 ont été ôtés de l'ensemble. Par ailleurs, cette foliotation ne met pas d'organisation en évidence : ni chronologique⁹, ni thématique.

Toutes ses observations nous poussent à nous interroger sur la forme initiale de ce manuscrit. A-t-il vraiment été conçu comme un ensemble unitaire ? La comparaison avec d'autres manuscrits conservés à la British Library, également attribués à Mayerne, accroît le doute. En effet, la foliotation originale des manuscrits Sloane 1990, 2020, 2083 est attribuable à une main du XVII^e siècle (peut-être Mayerne ou John Colladon, son secrétaire). Elle a été corrigée par

3 Ernst Berger, *Quellen für Maltechnik...*, *op. cit.*, p. 94.

4 Simona Rinaldi, Théodore Turquet de Mayerne, *Pittura, scultura e delle arti minori, 1620-1646, Ms Sloane 2052 del British Museum di Londra*, Anzio, De Rubeis, 1995.

5 British Library, Sloane MS 2052, fol. 25.

6 *Ibid.*, fol. 165-166v.

7 *Ibid.*, fol. 5v, 90v, 107v, 108, 121.

8 *Ibid.*, fol. 23v, 25v, 26r, 80-81v.

9 Par exemple : *Ibid.*, fol. 2r : « 1620 » ; fol. 5v : « 1641 » ; fol. 10v : « 20 may 1633 » ; fol. 16 : « 1622 » ; fol. 24r, 25 : « 1646 » ; fol. 28 : « 1637 ».

une main du XVIII^e siècle, sans doute dans le but de la faire correspondre au système alors utilisé par les bibliophiles ; celle-ci omet la foliotation des pages vierges. De plus, toutes les pages de ces trois manuscrits sont de la même taille. Enfin, leur reliure semble ancienne, peut-être du XVII^e siècle, mais aucun dossier de conservation n'est communicable par la British Library à ce propos. Toujours est-il qu'il est probable que ces manuscrits étaient déjà reliés du vivant de Mayerne, ou tout au moins que l'ordre de leurs folios soit resté inchangé.

Ce n'est pas du tout le cas du manuscrit Sloane 2052 puisqu'aucune marque de foliotation du XVIII^e siècle n'apparaît sur ses pages et que la reliure actuelle est datée de 1981 sur le contre-plat. Il est donc possible d'envisager que l'ensemble des folios constituant le volume n'ait pas eu, à l'origine, vocation à être consulté ensemble. Il est alors admissible de considérer le manuscrit comme un recueil factice.

Par essence, un recueil factice est composé de différentes unités codicologiques. Quelles seraient celles qui composeraient le manuscrit Sloane 2052 ?

Il est particulièrement difficile d'être catégorique car, aujourd'hui, le manuscrit Sloane 2052 est essentiellement constitué de simples folios reliés un par un. Certains ont même été manifestement coupés puis collés sur des bandes de papiers pour pouvoir être reliés de la sorte. Un gage de bonne conservation mais qui complexifie le travail de l'historien.

Pour Simona Rinaldi¹⁰, en accord avec Ernst Berger¹¹, le manuscrit est constitué de deux parties, chacune commençant par une page de titre : celles qui sont actuellement foliotées fol. 2 et fol. 83. Berger subdivise ensuite chaque partie en 14 et 15 unités soit 29 unités au total.

En me basant sur la taille et la nature des folios, les graphies, les encres, et le contenu du texte, particulièrement les phrases se poursuivant d'un folio à l'autre, je penche plutôt pour 46 unités. Celles-ci peuvent correspondre à des folios isolés, des bi-folios ou même à ce qui semble avoir été des cahiers et qui seraient aujourd'hui démembrés. A une époque indéterminée, la conservation de toutes ces unités codicologiques a dû poser un problème qui a conduit à la création de ce recueil factice.

1.2. L'élaboration des unités codicologiques : la compilation

Cette multiplicité d'unités codicologiques correspond à une multiplicité de sources d'information, nous en avons dénombré environ 80. Elles peuvent

¹⁰ Simona Rinaldi, *Théodore Turquet de Mayerne...*, op. cit., p. 5.

¹¹ Ernst Berger, *Quellen für Maltechnik...*, op. cit., p. 94.

être littéraire, écrite, visuelle ou orale. Il arrive parfois que la transmission se fasse par une ou plusieurs personnes interposées.

Le manuscrit Sloane 2052 serait donc un recueil factice réunissant un ensemble de documents ayant très probablement appartenu à Mayerne (sa graphie est reconnaissable dans 108 folios sur 170). Il est tout aussi envisageable que cet homme soit à l'origine de leur collecte.

Par cette collecte de témoignages, directs ou indirects, Mayerne se place dans la tradition de la compilation d'*experimenta*, c'est-à-dire des « trucs efficaces ». Dans le champ de la littérature technologique, des compilations de cet ordre ont donné naissance à des livres de recettes ou de secrets.

Dans cette tradition, il suffit souvent que la source atteste du succès d'un procédé pour qu'il soit retenu. La valeur du témoignage n'est pas remise en cause, surtout si l'autorité du témoin est prestigieuse¹². Mayerne retient, en effet, des procédés d'artistes renommés comme Pierre Paul Rubens¹³, Anthony Van Dyck¹⁴, Orazio Gentileschi¹⁵ ou Daniel Mytens¹⁶.

Cependant, il ne se limite pas aux témoignages prestigieux. Il retient également des informations provenant de praticiens, d'artisans dont le nom n'avait pas suffisamment de valeur pour être consigné ; ou, pour être plus précis, leur fonction avait plus de valeur que leur nom. Ainsi, au fol. 10r : « apris d'un / marchand de / pinceaulx », au fol. 5r : « De L'impri-/meur / Wallon / demeure / à Lon-/dres / nom-/mé [espace laissé vierge] », au f. 134r : « Voyés cet artifice que m'a / baillé Joseph petitot, qu'il a / eu d'un tourneur de Londres. ».

Ainsi, les 80 sources mentionnées dans le manuscrit Sloane 2052 relèvent de fonctions différentes, de statuts sociaux différents, d'origines différentes, de religions différentes, de sexes différents, mais tous sont des praticiens ou sont intéressés par la technologie.

Cette attitude qui consiste à aller chercher de l'information auprès des praticiens est particulièrement claire dans la lettre que Joseph Petitot envoie à Mayerne. Elle est conservée aux folios 165-166 : « Voilà tout ce que Jay apris iusque / a present en travaillant si je descouvre autre chose de quoy que / ce soit je ne manqueray a vous en faire part ».

Cette variété dans les sources, cette recherche d'exhaustivité rapproche Mayerne de la *scientia experimentalis* de Roger Bacon. Celui-ci collectionne

12 Robert Halleux, *Le savoir de la main : savants et artisans dans l'Europe pré-industrielle*, Armand Colin, Paris, 2009, p. 129

13 British Library, Sloane MS 2052, fol. 7v, 9v, 150, 153v.

14 *Ibid.*, fol. 10v, 137, 138v-139, 153, 158.

15 *Ibid.*, fol. 9v et 153.

16 *Ibid.*, fol. 10v, 16rv, 20v, 28v, 83, 93, 122v, 148.

tout au long de sa vie « des savoirs non rationnellement justifiés de l'alchimiste, de l'artisan, du magicien, de l'*ingeniator* »¹⁷.

Le manuscrit Sloane 2052 pourrait donc appartenir à la catégorie des compilations d'*experimenta*. Mais quel est, pour Mayerne, l'intérêt de cette compilation ? Est-ce uniquement de collectionner, d'enregistrer des *experimenta* ?

2. Le manuscrit Sloane 2052, l'élaboration d'une méthode expérimentale

En réalité, le manuscrit ne contient pas seulement des enregistrements d'informations (*experimenta*, témoignages ou procédés). Ce recours à l'enregistrement n'est qu'une étape dans l'élaboration d'une méthode expérimentale. Celle-ci apparaît dans les annotations qui accompagnent les enregistrements.

2.1. Mention de la méthode de récolte

Parmi ces compléments, notons les indications relatives à l'origine de l'information. Les précisions sont plus ou moins grandes : elles peuvent présenter un nom, une fonction, un lieu, une date.

D'autres mentions indiquent la nature de la transmission de l'information.

Les termes appartenant au champ lexical de la vision accompagnent les informations reçues par observation. La rédaction de l'information a pu se faire avant ou après l'observation : dans un cas, il s'agit d'une transcription de l'observation¹⁸ ; dans l'autre, l'observation vient valider un procédé enregistré au préalable, l'annotation n'a pas été écrite avec la même encre que les autres¹⁹ ou l'annotation est de la main de Mayerne contrairement au corps de texte²⁰.

17 Robert Halleux, *Le savoir de la main...*, *op. cit.*, p. 131, cite D. Lindberg, « Science as Handmaiden. Roger Bacon and the Pratic tradition », *Isis*, 78, 1987, p. 518-536 ; Roger Bacon, *Opus maius*, livre 6.

18 Par exemple, British Library, Sloane MS 2052, fol. 16 : « Vidj. / MrMitens / bon peintre flamand excellent / 1622 ».

19 Par exemple, *ibid.*, fol. 32v : « P. duTeil. / 1622 » à l'encre brune et « NB. / Par excellence / Vidj. » à l'encre rouge.

20 Par exemple, *ibid.*, fol. 34v-35 : annotation de Mayerne sur un folio majoritairement d'une autre graphie : « J'ay veu faire tout cet artifice à Londres / En janvier 1632 ».

Sont également indiquées les informations reçues par transmission orale : elles sont reconnaissables par l'utilisation d'expressions comme « il m'a dit »²¹, « ex ipsima ore »²² ou le mot « discours »²³.

Puis viennent les passages recopiés à partir d'ouvrages : les copies d'extraits sont signalées par les titres des ouvrages, parfois des chapitres et des numéros de page²⁴.

En ce qui concerne les feuillets qui ne sont pas de la main de Mayerne, le nom d'une personne est parfois inscrit dans la marge ; ces inscriptions sont de la main du médecin et indiquent probablement le nom du scribeur. C'est le cas de la mention « P. du Teil » au fol. 32v. Dans un cas seulement, Mayerne semble clairement signaler l'identité du scribeur du folio conservé : il indique « Mons. Wolfins.m.pp ». Simona Rinaldi traduit l'abréviation par « di

21 Par exemple : *ibid.*, fol. 153.

22 *Ibid.*, fol. 167v : « 2 januar 1640 / ex ipsime ore / [Xolssen or Wolfin] » que l'on peut traduire par « de sa bouche » ou « sous l'autorité de ».

23 *Ibid.* fol. 160 « Discours d'un peintre flamand chez Mylord Newport, 16 septemb. 1638 » ; fol. 29 : « Tiré des discours tenus avec Mr Huskins excellent peintre enlumineur, le 14 mars 1634 ».

24 *Ibid.*, fol. 23r : « Parkinson. pag. 421 » : John Parkinson, *Paradisi in Sole, Paradisus Terretris. Or a Garden of [...] flowers, with a kitchen garden, [...] and a Orchard; together with the right ordering, planting and preserving of them and their use and vertues*, London, H. Lowes – R. Young, 1629.

Ibid., fol. 23r : « Gérard dit qu'il... » « pag. 1087 » : John Gerard, *Herball, or Generall Historie of Plantes*, Londres, T. Johnson, 1633.

Ibid., fol. 30r : « Secreti del Jeronimo Ruscclij. Fol.48 » : Girolamo Ruscelli, *Secreti nuovi di meravigliosa virtù*, Venise, Sansovino, 1567.

Ibid., fol. 30v, 40rv, 41, 44v, 47v, 51, 168 : « Illuminierbuch » : Valentin Boltz Van Ruffach, *Illuminierbuch, wie man allerlei Farben bereiten, mischen, und auftragen soll. Allen jungen angehenden Malern und Illuministen nützlich und fürderlich*, Bâle, J. Kündigt, 1549.

Ibid., fol. 30, 45v : « Alexius » : Alessio Piemontese, *De Secretis*, Venise, 1555.

Ibid., fol. 42v : « Birellj lib. 13 cap. 260 », fol. 46v : « Birelli fol.54 », fol. 47 : « Secreti del Birellj » : Giovan Battista Birelli, *Secreti*, Florence, 1601.

Ibid., fol. 44 : « J'ay trouvé la description de ce vernix dans un commentaire sur la petite Cheirurgie de Paracelse », fol. 48r : « Paracels. Cheirurj. Pag. 306 [...] Idem pag. 492 » : Paracelse (Theophrast von Hohenheimdit), *Chirurgia minor quam alias Bertheoneam intitulavit. Cui etiam sequentes tractatus accesserunt eiusdem authori[s] : De apostematibus, syronibus, et nodis. De cutis apterionibus. De vulnerum et ulcerum curis. De vermibus, serpentibus, etc. ac maculis a natiuitate ortis. Ex versione Gerardi Dorn. Bâme, Per Petrum Pernam.*, 1570 ; *Chirurgia magna, in duostomos digesta... Nuncrecens a losquino Dalhemo latinitate donata*, Argentorati, Petrus Perna, 1573.

Ibid., fol. 51 : « Extratto dalla Summa de Secreti universali in ogni materia di Don Thimotheo Rossello Lib. 6. Cap. 39&40. pag. seu folio 127 » : Thimotheo Rosselli, *Della Summa dei Secreti Universali : parte secunda*, Venise, Giovanni Bariletto, 1575.

suo pugno »²⁵ : de sa main. Ces mentions révèlent une transmission d'informations écrites.

Enfin, le monogramme de Mayerne se rencontre fréquemment dans le manuscrit²⁶. Il semble indiquer une paternité : Mayerne est alors lui-même sa propre source, une « auto-transmission » en quelque sorte.

Les enregistrements de Mayerne sont donc contextualisés : la méthode de récolte est rendue tangible.

En outre, certains signes semblent attester de la volonté du lecteur de revenir sur certaines informations. Il s'agit de l'apposition d'une manicule ou de l'abréviation « NB »²⁷. Il utilise ces moyens pour trier, hiérarchiser les informations recueillies. Il est particulièrement intéressant de constater que la manicule du fol. 9v a été complétée, a posteriori, par un commentaire.

L'annotation apposée par Mayerne peut apporter une précision aux informations contenues dans *l'experimentum*. Il transcrit, par exemple, au fol. 15r un *experimentum* de Fortin selon lequel il faut frotter un tableau peint à l'huile avec de la moutarde pour le nettoyer. Dans la marge, il apporte une précision quant à la moutarde à utiliser : « Comme celle qu'on mange ».

2.2. Recours à l'expérimentation

Parmi les nombreuses annotations marginales présentes dans le manuscrit Sloane 2052, l'une d'entre-elles est récurrente, c'est le terme « Fecj »²⁸. Elle atteste que la compilation d'*experimenta* n'est pas un but en soi pour Mayerne : il ne se contente pas de collectionner les procédés, il les expérimente, il les met à l'épreuve. C'est d'ailleurs le vocabulaire qu'il emploie (« Espreuve ») au fol.28r pour relater sa pratique de la recette de « Tournesol, tiré d'un vieux manus-/cript. » Recette et expérimentation sont transcrites par Mayerne, l'une à la suite de l'autre. Le monogramme du médecin accompagné de la date indique qu'il a lui-même procédé à cette « espreuve ».

Mayerne ne consigne pas uniquement les expérimentations qu'il réalise à partir des procédés collectés ici ou là ; il consigne également ses propres expérimentations, ses propres expériences : au fol. 15v, il rend compte de ses

25 *Ibid.*, fol.162-163 : « Mons. [Wolfins.m.pp](#) » ; Simona Rinaldi (*Théodore Turquet de Mayerne... op. cit.*, p. 273) indique qu'elle n'a pas d'informations sur Wolfins mais qu'un Wolfin est cité dans Théodore Turquet de Mayerne, Joseph Browne, Robert Evingham, [*Opera Medica*] *Theo. Turquet Mayernii equitus aurati medici et philosophi suo aevoperplur...*, Londini, 1700, 1701, 1703.

26 Par exemple, British Library, Sloane MS 2052, fol. 28v.

27 *Ibid.*, fol. 9v.

28 Par exemple, *ibid.*, fol. 15, 29v, 61.

tentatives pour extraire la « Couleur Bleue de la pierre / qui vient des Indes & se tire / des mines d'Argent dont on faic[t] / la Cendrée » ; le corps du texte commence par « Je l'ay traictée justement comme le Lapis/ Lazuli pour faire l'Ultramarin mais... »

Certains folios présentent même des démonstrations d'expérimentations. Le fol. 23v présente des essais. Ils n'ont pas été analysés à ma connaissance, mais il est plausible qu'il s'agisse d'application d'une laque à partir des baies de « *Vaccinia rubra* », c'est-à-dire des myrtilles, comme le mentionne l'annotation.

Quant au fol. 24r, il est intitulé « L'operation de ceste couleur ». Mayerne y fait le compte-rendu daté de son expérimentation avec ses étapes et les différents mélanges effectués ; pour l'un d'entre eux ; il précise : « Avec ceste liqueur cecy a esté écrit ». Puis suivent différents essais.

2.3. Confrontation / examen croisé

Les expérimentations effectuées peuvent donner lieu à des commentaires sur l'*experimentum* collecté.

Il peut s'agir d'un commentaire se limitant ou aboutissant à la mention du résultat de l'expérimentation ; résultat qui peut être positif²⁹ ou négatif³⁰.

Toutefois, Mayerne va très régulièrement plus loin, notamment lorsqu'il juxtapose un *experimentum* enregistré et sa propre expérimentation. Il peut alors aboutir à une spéculation, c'est-à-dire une proposition que Mayerne fait lui-même pour améliorer la recette enregistrée. Au f. 44r, par exemple, il indique qu'il a trouvé une description de vernix dans un commentaire sur la petite chirurgie de Paracelse ; il donne la recette en latin, puis décrit son expérimentation et finit par les conclusions qu'il tire de son expérimentation en spécifiant « à mon avis ». Il enregistre, il expérimente, il spécule pour améliorer la recette enregistrée.

Il peut également apporter une réponse à un problème technologique énoncé dans l'*experimentum* ; il ne s'agit plus d'une spéculation mais d'une affirmation. Au f. 4, par exemple, à l'indication « La mine meurt & n'est pas bonne à huile », il répond dans la marge par « Si vous osté le sel de la mine avec du vinaigre distillé, ce qui reste ne meurt point et sèche fort bien. », après en avoir fait l'expérimentation (« NB. Fecj. »).

Mais Mayerne ne confronte pas uniquement ses enregistrements à ses expérimentations, il examine ses enregistrements au regard de ses propres observations : au fol. 11r, le corps du texte contient des informations recueillies

²⁹ Par exemple, *ibid.* fol. 9v : « j'ai pris du gros Esmail [...] m'en suis servi avec bon succès ».

³⁰ Par exemple, *ibid.* fol. 22v : « Modus faciendj, qui mihi non successit ».

auprès d'Abraham Latombé d'Amsterdam sur la préparation des toiles et des panneaux. Dans la marge, il indique qu'il a trouvé un tableau « faict par Abraham » conservé depuis plusieurs années contre un mur et que la couleur s'est séparée de la toile à cause de la colle. Il croise deux informations et aboutit à la conclusion que les prescriptions d'Abraham Latombé sont à réévaluer ou à améliorer. Il fait alors une proposition : « Partant, il fault imprimer... »

Il arrive également à Mayerne de confronter plusieurs *experimenta*. Ainsi, au fol.7r, il écrit la recette d'un « Bon vernix », qu'il complète, dans la marge par un *experimentum* d'un peintre de l'atelier de Van Dyck à Londres : Jan van Belcamp (c. 1610 – 1653). Il indique : « Pour bien faire ce vernix ... » et finit en donnant le nom de sa source.

Mayerne peut aussi émettre un avis tranché sur un *experimentum* sans obligatoirement le justifier. Les mentions « Bon »³¹, « ne vaut rien »³² ou les annulations de paragraphe³³ vont dans ce sens.

Ces différentes confrontations des *experimenta* avec ses propres expérimentations, ses observations ou d'autres *experimenta*, indiquent que Mayerne procède par examen croisé dans le but d'éprouver les *experimenta* récoltés.

2.4. Inventions soumises à l'examen croisé

Ces examens croisés nourrissent Mayerne et lui permettent de devenir lui-même créateur, inventeur de procédés. Ainsi, le titre du fol. 147, rédigé par John Colladon, son secrétaire, insiste sur l'invention de Mayerne : « Artifice pour ranimer tableaux /a destrempe, & les rendre Equiva-/lents a ceux qui sont a huyle / T. de Mayerne Invent., 1632 ».

Mais Mayerne soumet lui-même ses inventions à des examens croisés.

Au fol. 10v, par exemple, il transcrit une conversation qu'il a eue avec Van Dyck :

« Luy ayant donné de mon bon vernix / pour travailler avec les couleurs le meslant / sur la palette à la facon de celuy de Gentiles-/chj, il ma dit quil sespasit trop, & que les / couleurs se rendent par la moings coulantes. / Luy ayant répliqué que d'y adjouster un peu / d'huile de Therebentine ou aultre qui s'esva-/pore, cela peult servir pour remède. Il m'a / respondu que non. Cela gist à l'essay. »

Mayerne constate donc que son « bon vernix » n'est pas abouti.

31 Par exemple, *ibid.*, fol. 110.

32 Par exemple, *ibid.*, fol. 53v.

33 Par exemple, *ibid.*, fol. 23v.

Si des liens peuvent être établis entre le manuscrit Sloane 2052 et la tradition de la collecte des *experimenta* ou des livres de secrets, nous venons de voir qu'il se distingue de cette famille de littérature technologique. En effet, les origines des *experimenta* collectés sont mentionnées : les sources et la nature des transmissions sont très souvent renseignées. En outre, les *experimenta* sont commentées, complétées, remises en cause, examinées par la confrontation avec des expérimentations, des observations ou d'autres *experimenta* récoltés. Enfin, le manuscrit Sloane 2052 n'est pas seulement constitué d'une collecte d'*experimenta*, il est le réceptacle des recherches, de spéculations et d'inventions de Mayerne.

Cette tendance à la systématisation d'une méthode (procédant par enregistrement, examen croisé, spéculation et invention) et le recours à l'expérimentation sont le fondement de l'élaboration de la méthode expérimentale, une des bases de la Révolution scientifique du ^{xvii}^e siècle³⁴. En cela, il est l'héritier de Francis Bacon qui prône le recours à l'expérimentation au contraire d'une foi aveugle aux textes antiques³⁵. Pour Hugh Trevor-Roper, le biographe de Mayerne, ce dernier est l'homme que Bacon appelait de ses vœux : « the man who, more than anyother, was to realise the medical part of [Bacon's] ambiguous programme. This was Theodore de Mayerne »³⁶.

3. Le manuscrit Sloane 2052, des documents de travail

Cette phrase de Hugh Trevor-Roper semble sous-entendre que Mayerne n'est l'homme de la situation que pour la partie médicale. Il est donc fondamental de s'intéresser aux disciplines, aux sujets abordés dans le manuscrit Sloane 2052. En outre, le programme baconien est d'aboutir, par la méthode expérimentale, à des connaissances rationnelles, diffusées pour être partagées et appliquées. Le manuscrit Sloane 2052 répond-il favorablement à ce programme ?

3.1. La matérialité et le savoir technologique plus que les disciplines

Bien sûr, parmi les folios qui composent le manuscrit Sloane 2052, beaucoup sont consacrés à l'art. C'est ce qui apparaît sur les folios interprétés comme

³⁴ Robert Halleux, *Le savoir de la main...*, *op. cit.*, p. 101.

³⁵ Bernard Joly, « Francis Bacon réformateur de l'alchimie : tradition alchimique et invention scientifique au début du ^{xvii}^e siècle », *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, 193-1, janvier 2003, *Francis Bacon et l'invention*, p. 23-40.

³⁶ Hugh Trevor-Roper, *Europe's Physician, The Various Life of Sir Theodore de Mayerne*, New Haven and London, Yale University Press, 2006, p. 4.

des pages de titre : « Pictoria Sculptoria / & quae subalternarum / artium » au fol. 2r et « Pictoria » au fol. 83r. La peinture est effectivement bien représentée dans le manuscrit.

La sculpture quant à elle l'est très peu³⁷. Par contre les arts secondaires ou mineurs occupent une grande partie du manuscrit. Il s'agit de différentes technologies qui s'apparentent plus à l'artisanat qu'à l'art, telles que, par exemple, le traitement des textiles ou des cuirs, la coloration du verre pour faire des pierres d'imitation et des recettes de vernis pour des objets divers (instruments de musique, métaux, cuirs dorés, boîtes et cabinets).

Mais ce n'est pas tout : certains passages traitent de cuisine³⁸, de médecine³⁹ ou de physique⁴⁰.

Cette variété de domaines abordés peut sembler étonnante, pourtant, elle témoigne de leur proximité pour un homme du XVIII^e siècle. Toutes ces disciplines ont la matérialité en partage et les informations provenant de l'une d'elles peuvent en éclairer une autre. Preuve en est la recette qui présente une correction de l'huile de noix destinée à la cuisine, Mayerne précise : « Voyés quel usage il pourra avoir en la peinture. En la preparation du cuir & des estoffes »⁴¹.

Par cette réunion d'informations d'origine et de nature diverses, le manuscrit Sloane 2052 met en évidence que Mayerne n'applique pas sa méthode expérimentale à la seule médecine, comme pourrait le sous-entendre Trevor-Roper, ni à la seule technologie de l'art comme pourrait le laisser entendre les pages de titre du manuscrit. Il l'applique au savoir technologique qui permet, dans un premier temps, de comprendre la matière, et dans un second temps, d'exploiter ces connaissances sur la matière pour améliorer des procédés existants ou en créer de nouveaux ou, pour reprendre les mots de Bacon, pour « lier ensemble ou [...] transporter les observations d'un art dans un

37 British Library, Sloane MS 2052, fol. 9v et 30.

38 Par exemple, *ibid.*, fol. 21 : Mayerne écrit une recette pour « [corriger] l'huile de noix qui, se préparant de la façon suivante, ne put point, et se peult manger en lieu de beurre parmy les saulces et saulpicquets. » ; fol. 28 une recette de « Tournesol, tiré d'un vieulx manuscrit pour colorer le vin ».

39 Par exemple, *ibid.*, fol. 133 : « Zu Blutstellung und / wundenheillen ist aichenlaub » (pour arrêter le sang et guérir les blessures).

40 Par exemple, *ibid.*, fol. 126-127 : « Wie man einen ieden menschen / auch ein iedes Irreguliertes gefess / visrem und seinen inhall erkennen sol » (Comment quiconque peut voir le contenu d'un récipient même irrégulier : reprise de Vitruve sur le principe d'Archimède).

41 *ibid.*, fol. 21r.

autre art pour en rendre l'usage commun à tous et à en tirer de nouvelles commodités »⁴².

3.2. Tentatives de synthèse

Ainsi, à la méthode expérimentale succède une phase de synthèse permettant d'extraire la substance essentielle et applicable de tout ce savoir technologique accumulé.

Mayerne se lance effectivement dans la synthèse : les fol. 43-53 sont particulièrement consacrés aux recettes de vernis. On peut en dénombrer 43 qui sont de sources variées. Au fol. 47v, apparaît un « Discours sur les vernis » (rédigé par Colladon) accompagné du monogramme de Mayerne. Le contenu de ce discours est une synthèse des informations récoltées dans les autres folios sur les caractéristiques et les composants des vernis. Mais même cette synthèse est annotée et complétée : elle n'est pas définitive.

Par ailleurs, deux ensembles de folios sont intitulés : « Brief traité contenant la manière d'apprendre à peindre et mesler les couleurs » ; ils se suivent quasiment (aux fol. 98-108 et fol. 113-121) et comportent peu de différences, mais ne sont pas de la même main. Des annotations de Mayerne apparaissent dans les deux versions. Pour Simona Rinaldi, l'une serait la reprise de l'autre, incluant les corrections⁴³. Une nouvelle observation peut remettre en cause cette proposition. Il semble plutôt qu'il s'agisse de deux copies d'un même texte. La question non résolue est l'identité de l'auteur du texte original. Bien que ce traité ne reflète pas toutes les recherches relatées dans l'ensemble du manuscrit, rien ne nous permet d'affirmer ou d'infirmer avec certitude que Mayerne puisse en être l'auteur.

Le manuscrit Sloane 2052 ne contient donc pas de version synthétique, de mise en forme propre à la diffusion et encore moins à l'édition. D'ailleurs, à notre connaissance, aucune copie du manuscrit Sloane 2052 faite au XVII^e siècle n'a été retrouvée, aucun passage du manuscrit Sloane 2052 n'a été publié avant le XIX^e siècle, ni aucune information attribuée à Mayerne et ayant trait à ses connaissances technologiques. Pourtant, dans une lettre à un médecin français dans les années 1630, il écrit, selon la traduction de Trevor-Roper :

⁴² Francis Bacon, *De augmentis*, II, 2 cité par Robert Halleux, *Le savoir de la main...*, op. cit., p. 97 ; traduction française de l'ouvrage : Francis Bacon, Jacques Dugast, Gilbert de Golefer, *Neuf livres de la dignité et de l'accroissement des sciences composez par François Bacon... et traduits de latin en françois par le Sieur de Golefer*, Paris, Jacques Dugast, 1632, p. 120 (<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histoire/medica/resultats/index.php?p=140&cote=07994&do=page>, consulté le 17 février 2017)

⁴³ Simona Rinaldi, *Théodore Turquet de Mayerne...*, op. cit., n. 1, p. 219.

« for it is high time that I take up my pen if I want to leave to the world after me some of fruits of my genius, as my conscience obliges me and my friends invite me »⁴⁴. Il le fera de façon manuscrite mais pas publique.

Serait-il en rupture avec les préceptes baconiens qui donnent comme objectif de « rendre l'usage [de ce savoir technologique] commun à tous » ?

3.3. Diffusion entre pairs, en réseau

En réalité, le partage de l'information, la diffusion du savoir technologique est au cœur de la démarche de Mayerne. Au fil du temps, des rencontres, des opportunités, il s'est constitué un réseau. C'est ce réseau qui lui fournit les *experimenta* dont il a besoin pour étudier la matérialité. Et c'est aux personnes appartenant à ce réseau qu'il transmet les informations qu'il détient ou les procédés qu'il invente.

Le manuscrit Sloane 2052 est le témoin de quelques-unes de ces transmissions.

Par exemple, lorsque Mayerne propose son « bon vernix » à Van Dyck au fol. 10 (cf. supra), il partage son invention avec lui, même si l'artiste n'en est pas satisfait. Le manuscrit contient également une lettre que lui a écrite Joseph Petitot⁴⁵ :

« possible que / parmi tant de recette que vous aves vous pourries trouver quelque / chose de propre pour cela Monsieur, Je vous supplie que si vous avies / semblable colle de men donner linvention et mobligerés grandement car / ie recognois que cela seroit un grand effet et espargne aussi. [...] Je croy qu'il doit avoir / beaucoup de personne en Angleterre qui en font a present [...] [Je croy] que si vous en demandiés la maniere que lon ne vous la refuseras / pas quoy que celle que de vostre grace m'avés envoyé est fort bonne / pour lhuile bruslée notamment mais quelque soit la manière sont defe/rents et par ce moyen nous pourrions avoir le secret tousjours plus / complaet. [...] Si vous aviés aprint / quelque chose touchant le cuir doré Je vous supplie Moniseur de me / temoigner vostre faveur acoustumée et se faisant m'obligerés de plus / fort. ».

Plusieurs conclusions peuvent être tirées de cet extrait. Tout d'abord, Petitot perçoit Mayerne comme une personne de référence pour obtenir les informations technologiques dont il a besoin. Ensuite, l'expression « votre faveur accoustumée » indique que Mayerne est habitué à transmettre les informations qu'il détient. Enfin, l'utilisation de la première personne du

⁴⁴ Hugh Trevor-Roper (*Europe's Physician ...*, *op. cit.*, p. 312) traduit Mayerne depuis British Library Sloane MS 2069, fol. 172-174.

⁴⁵ British Library, Sloane MS 2052, fol. 165-166v.

pluriel dans la formulation « Nous pourrions » semble faire référence à Petitot et Mayerne. Mais il me semble que cette expression peut indiquer un groupe plus vaste auquel Petitot et Mayerne appartiennent ; un groupe, un réseau au sein duquel circule l'information, un réseau intéressé par ces recherches sur la matérialité. D'ailleurs, d'après un autre passage de cette même lettre, il est clair que Jean Petitot, frère de Joseph, fait lui aussi partie de ce réseau.

Une question demeure en suspens : tout au long du manuscrit revient l'emploi de l'impératif à la deuxième personne du pluriel : « Prenés »⁴⁶, « Laisés seicher... »⁴⁷, « mestés... »⁴⁸. Cette utilisation est fréquente dans les livres de recettes, mais l'est beaucoup moins l'usage du même impératif pour enjoindre à l'expérimentation : « Voyez... »⁴⁹, « Essayés... »⁵⁰, « Notés... »⁵¹, « Et experimen-/tés ce qui en adviendra »⁵². A qui Mayerne s'adresse-t-il ? À lui-même ? À ses lecteurs potentiels, membres de son réseau ? À l'humanité entière ?

Par ailleurs, si Mayerne n'est pas lui-même l'auteur de traités technologiques sur l'art, encourage-t-il des membres de son réseau à le faire. En effet, le nom d'Edward Norgate revient à cinq reprises⁵³ dans le manuscrit. Ce peintre, miniaturiste, est l'auteur d'un traité : *Miniatura : the Art of Limning*. Dans son introduction, il indique clairement qu'il l'écrit sur la sollicitation de Mayerne. Ce traité, rédigé entre 1621 et 1626 puis repris entre 1648 et 1650 n'a pas été publiée avant le XX^e siècle mais de nombreuses copies ont circulé au XVIII^e siècle⁵⁴. Les liens entre les deux manuscrits ne sont pas clairement établis, peut-être n'apparaissent-ils pas dans le Sloane 2052 mais dans un autre manuscrit de Mayerne ?

Ainsi, malgré le titre inscrit au folio 2, il apparait que le manuscrit Sloane 2052 n'est pas une œuvre consacrée à la technologie de l'art. Sa diversité de forme l'apparente au recueil factice et sa diversité de contenu à un savoir

46 Par exemple, British Library, Sloane MS 2052, fol. 33 et 122.

47 Par exemple, *ibid.*, fol. 147.

48 Par exemple, *ibid.*, fol. 122.

49 Par exemple, *ibid.*, fol. 16v, 93v.

50 Par exemple, *ibid.*, fol. 93v.

51 Par exemple, *ibid.*, fol. 9v.

52 Par exemple, *ibid.*, fol. 16v.

53 *Ibid.*, fol. 22, 40, 97, 136 (« Mr. N[...] »), 160.

54 Edward Norgate, *Miniatura or The Art of Limning by Edward Norgate, Edited from the Manuscript in the Bodleian Library [MS Tanner 326] and Collated with other Manuscripts by Martin Hardin*, Oxford, 1919, p. V-XXIX.

technologique plus global. Il nous donc semble pertinent de le considérer comme une compilation de documents de travail de Mayerne. Ceux-ci n'ont pas vocation à être rendus publics, ils sont le fruit de la recherche en cours. Le manuscrit Sloane 2052 n'a donc sans doute pas été conçu à des fins de diffusion, au contraire. Cependant, il apparaît au fil de ses folios que Mayerne a travaillé dans un esprit de partage et de transmission.

4. Conclusion

Le manuscrit Sloane 2052 serait donc une compilation de documents de travail, résultat de l'élaboration d'une méthode expérimentale dans la lignée des préceptes de Francis Bacon. Celui-ci reprend les démarches de ses aînés qui ont collecté des savoirs technologiques, des *experimenta*. Mais au lieu de s'en contenter ou, comme Roger Bacon, de les utiliser dans l'objectif de valider un raisonnement, Francis Bacon invite à s'en servir pour en déduire de nouveaux raisonnements et des savoirs nouveaux. Le manuscrit Sloane 2052 regorge de ces *experimenta*, de ces témoignages, de ces informations collectées auprès de 80 sources différentes. Ils sont ensuite confrontés, comparés, expérimentés pour établir des pistes de recherche, des spéculations et des inventions. Cependant, les déductions de Mayerne restent dans le domaine de la pratique, il n'aboutit pas à des principes théoriques qui fixent l'usage ; à l'inverse, il invite toujours à explorer de nouvelles pistes. En ce sens, il a une approche pré-scientifique. Celle-ci lui permet d'accéder à un savoir technologique et d'en faire profiter les membres de son réseau. De plus, son approche pré-scientifique, nous permet, 400 ans plus tard, d'avoir nous-mêmes accès à un très riche savoir technologique.

Bibliographie

Manuscrits ayant appartenu à Théodore de Mayerne

British Library, Sloane MS 2052 : Sir Theodore de Mayerne, *Pictoria, sculptoria et quae subalternarum artium (the 'Mayerne manuscript')*. (numérisé et disponible en ligne : www.bl.uk)

British Library, Sloane MS 1990 : Chartaceus, in folio, ff. 170, Sec. XVII ; codex manu Theodori Turqueti de Mayerne scriptus. Collectanea chymica : ubi plurima ad colores et ad artem illuminandi contingentia inveniri poterunt. Sir John Colladon.

British Library, Sloane MS 2020 : Chartaceus, in Quarto, ff. 176, Sec. XVII. Theodori Turqueti de Mayerne adversaria medica, scilicet formulae remediorum plurimae, processus quidam chymici, etc. ff. 1-176. Theodore Turquet de Mayerne, Baron.

British Library, Sloane MS 2083 : Chartaceus, in Quarto, ff. 105, Sec. XVII.

Editions et traductions du manuscrit BL, Sloane MS 2052

BERGER Ernst, *Quellenfür Maltechnikwährend der Renaissance undderen Folgezeit (XVI-XVII Jahrhundert) in Italien, Spanien... nebstdem de Mayerne Manuskript...*, Munich, Verlag von Georg D. W. Callwey, 1901.

EASTLAKE Sir Charles, *Materials for a History of Oil Painting*, London, Longman, Brown, Green and Kongmans, 1847.

Pictoria, sculptoria & quae subalternarum artium : 1620, le manuscrit de Turquet de Mayerne, présenté par Marcel FAIDUTTI et Camille VERSINI, Lyon, Audin, 1974.

RINALDI Simona, *Théodore Turquet de Mayerne, Pittura, scultura e delle arti minori, 1620-1646, Ms Sloane 2052 del British Museum di Londra*, Anzio, De Rubeis, 1995.

VAN DE GRAAF Johannes Alexander, *Het De Mayerne-manuscript als bron voor de schildertechniek van de barok*, Mijdrecht, Drukkerij Verwij, 1958.

Sources imprimées

BIRELLI Giovan Battista, *Secreti*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1601.

BOLTZ VAN RUFFACH Valentin, *Illuminierbuch, wie man allerlei Farben bereiten, mischen, und auftragen soll. Allen jungen angehenden Malern und Illuministen nützlich und fürderlich*, Bâle, J. Kündigt, 1549.

GERARD John, *Herball, or Generall Historie of Plantes*, Londres, T. Johnson, 1633.

NORGATE Edward, *Miniatura or The Art of Limning by Edward Norgate, Edited from the Manuscript in the Bodleian Library [MS Tanner 326] and Collated with other Manuscripts by Martin Hardin*, Oxford, 1919.

PARACELSE (Theophrast von HOHENHEIM dit), *Chirurgia minor quam alias Bertheoneam intitulavit. Cui etiam sequentes tractatus accesserunt eiusdem authori[s] : De apostematibus, syronibus, et nodis. De cutis apertionibus. De vulnerum et ulcerumcuris. De vermibus, serpentibus, etc. acmaculis aa nativitate ortis. Ex versione Gerardi Dorn*, Basileae, Per Petrum Pernam, 1570.

PARACELSE (Theophrast von HOHENHEIM dit), *Chirurgia magna, in duos tomosdigesta... Nunc recens à losquino Dalhemio latinitedonata*, Argentorati, Petrus Perna, 1573.

PARKINSON John, *Paradisi in Sole, Paradisus Terretris. Or a Garden of [...] flowers, with a kitchen garden, [...]and a Orchard; together with the right orderinge, planting and preserving of them and their use and vertues*, London, H. Lowes – R. Young, 1629.

PIEMONTESE Alessio, *De Secretis*, Venezia, Giorgio Marescotti, 1555.

ROSSELLI Timotheo, *Della Summa dei Secreti Universali : parte secunda*, Venezia, Giovanni Bariletto, 1575.

RUSCELLI Girolamo, *Secreti nuovi di meravigliosa virtù*, Venetia, Sansovino, 1567.

Littérature secondaire

BACON Francis, DUGAST Jacques, GOLEFER Gilbert de, *Neuf livres de la dignité et de l'accroissement des sciences composez par François Bacon ... ; et traduits de latin en françois par le Sieur de Golefer ...*, Paris, Jacques Dugast, 1632, p. 120.

(<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histoire/medica/resultats/index.php?p=140&cote=07994&do=page>, consulté le 17 février 2017)

HALLEUX Robert, *Le savoir de la main : Savants et artisans dans l'Europe pré-industrielle*, Paris, Armand Colin, 2009.

JOLY Bernard, « Francis Bacon réformateur de l'alchimie : tradition alchimique et invention scientifique au début du XVII^e siècle », *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, 193-1, janvier 2003, *Francis Bacon et l'invention*, p. 23-40.

TREVOR-ROPER Hugh, *Europe's Physician, The Various Life of Sir Theodore de Mayerne*, New Haven/London, Yale University Press, 2006.

Auteur

Au sein de l'HiCSA et du CRPBC de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, les travaux de **Cécile Parmentier** portent sur les sources de l'histoire de l'art expérimentale et plus particulièrement sur les recettes.

Ainsi, elle étudie depuis plusieurs années le manuscrit Sloane 2052 (British Library), connu comme le manuscrit de Théodore de Mayerne : *Pictoria, Sculptoria et quae subalternarum atrium*. Son approche met le texte en perspective par une étude du contexte de sa constitution, mais aussi par une analyse codicologique du manuscrit en tant qu'objet. Ses recherches participent à la réalisation de sa thèse de doctorat intitulée « La typologie des recettes dans les manuscrits de Théodore de Mayerne : sources, natures, fonctions ».

cecile-parmentier@orange.fr

CONTEXTUALIZING ENGLAND'S FIRST PRINTED SOURCE ABOUT LIMNING: A BOOK-HISTORICAL STUDY OF *A VERY PROPER TREATISE* (1573)

ANNEMIE DANIEL – GERDA LEEMANS

Résumé

Le présent article propose une étude littéraire historique qui contextualise la toute première publication anglaise entièrement consacrée à la peinture: *A Very Proper Treatise* (1573). Il s'agit de la première étude exhaustive du livre, qui prend en considération à la fois le texte et la matérialité de celui-ci. Il examine l'origine du livre, avec l'imprimeur Richard Tottel comme initiateur du processus créatif. Celui-ci collectait les sources, éditait le texte, puis l'imprimait, diffusant ainsi la connaissance technique de l'art. Par ailleurs, cette étude reconstitue le processus éditorial, retrace les sources potentielles du livre et étudie les lecteurs.

Abstract

This article attempts to contextualize, through the prism of book history, A Very Proper Treatise (1573), the first English publication that is entirely devoted to limning or miniature painting. This is the first comprehensive study that takes into consideration both the content and the materiality of the book. It investigates the origin of the book with the printer Richard Tottel as initiator of the process of composition. Tottel collected sources, edited the text and printed it, thus disseminating technical knowledge about art. This article reconstructs the editing process of A Very Proper Treatise, maps out potential sources of the work, and discusses the audience for which this work was intended.

1. Introduction

This paper will tell the story of a book, or rather, “a” story of a book. So far no book-historical study has been published on *A Very Proper Treatise* (1573), England’s first printed source about limning. The full title of the first edition is:

“A very proper treatise, wherein is briefly sett forthe arte of Limming, which teacheth the order in drawing & tracing of letters, vinets, flowers, armes and Imagery, & the maner how to make sundry sises or grounds to laye siluer or golde uppon, and how siluer or gold shalbe layed or limned uppon the sise, & the waye to temper golde & siluer and other mettales and diuerse kyndes of colours to write or to limme withall uppon velym, parchement or paper, & howe to lay them upon the worke which thou entendest to make, & howe to vernish yt when thou hast done, with diuerse other thinges very mete & necessary to be knowne to all suche Gentlemenne, and other persones as doe delite in limming, painting or in tricking of armes in their right colors, & therefore a worke very mete to be adioined to the bookes of Armes, neuer put in printe before this time”.¹

This art technological recipe book is known under its running title *The Arte of Limming*, which provides recipes for miniature painting. The *Oxford English Dictionary* defines “limming”, or the more currently used “limning”, as “illuminating of manuscripts” and “painting in water - colour or distemper”; while a possible definition that I retrieved from *A Very Proper Treatise* itself is “to temper Goulde, Sylver, and Colours to lymme, or to write withall upon velym, parchement, or paper”.² This concise booklet that teaches the art of limning gives instructions on how to draw and paint on a wide range of documents and, further, it is explicitly meant for heraldic application or “tricking of armes in their right colors”.³ *A Very Proper Treatise* gives the recipes for colours to perform the *tricking of armes*, a term used to indicate the delineation or tracing of armorial bearings.⁴ It was printed for the first time in London by Richard Tottel in 1573 and reprinted in, at least, 1581, 1583, 1588, 1596, and 1605.⁵ The 3rd and 4th editions were printed by Thomas Purfoote, who functioned as the

1 [Anon.], *A Very Proper Treatise*, London, Richard Tottel, 1573, sig. A1r.

2 *Oxford English Dictionary*, “limning”, online: <http://www.oed.com> (access October 1., 2015); [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1573, *op. cit.*, sig. B3v.

3 [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1573, *op. cit.*, sig. A1r.

4 [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1573, *op. cit.*, sig. A1r; *Oxford English Dictionary*, “trick”, online: <http://www.oed.com> (access October 1., 2015).

5 Note that the edition of 1605 has a slight modification in the title: *A Proper Treatise*. See [Anon.], *A Very Proper Treatise*, London, Thomas Purfoote, 1605.

“assigne” of Richard Tottel.⁶ The last four editions were printed in the print shop of Thomas Purfoote. The last edition slightly alters the title: *A Proper Treatise*.⁷

In this paper I will put forward four central questions: “Who made it?”, “How was it made?”, “Who used it?” and “How was it used?”. Answering these questions, I will contextualize: 1) the making, or production, and reproduction of this book; 2) the consumption of this book. I argue that the printer Richard Tottel is the driving force for its production and mediator in its distribution.

2. Creation process

A Very Proper Treatise was published anonymously, without accrediting author or writer. In this paper I argue that *A Very Proper Treatise* is a printer’s compilation that was used by a varied public. By printer’s compilation I mean that Richard Tottel collected, edited, printed, and published the book as we know it today. My conclusion is different from that of Susan E. James who, in 2009, attributed the authorship of this book title to the Flemish miniature painter Levina Teerlinc.⁸ This female heir of Simon Bening spent most of her lifetime being a well-paid English court artist.⁹ This current study will draw attention away from the search for “the” author, and sees the printer as a mediator in bringing knowledge together with the eye on the market, and the spread of this knowledge as a consequence. James also argued that the volume was made for a professional public. In this paper I divide the public of this volume into: intended public, circumstantial public, and actual public. The intended public is being defined by the book itself, the circumstantial public are the

6 [Anon.], *A Very Proper Treatise*, London, Thomas Purfoote, assigne of Richard Tottel, 1583, sig. A1r; [Anon.], *A Very Proper Treatise*, London, Thomas Purfoote, assigne of Richard Tottel, 1588, sig. A1r.

7 Several eighteenth and nineteenth century overviews of art books in German, French, and English report the existence of a 1625 edition. It is possible that this information is based on the misreading of the year 1605. I argue that all works are copied from the first that introduced the 1625 edition.

Bibliography: J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig, 1793; F. Von Blankenburg, *Litteratische Zusätze zu Johann George Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste*, Leipzig, 1797; A. L. Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris, 1806; J. Elmes, *General and Bibliographical Dictionary of the Fine Arts*, London, 1826; T. Curtis, *The London Encyclopaedia, or Universal Dictionary of Science, Art, Literature, and Practical Mechanics*, London, 1829; P. De Montabert, *Traité complet de la peinture*, Paris, 1829.

8 Susan E. James, *The Feminine Dynamic in English Art, 1485-1603. Women as Consumers, Patrons and Painters*, Aldershot, Ashgate, 2009, p. 293-297.

9 Annemie Leemans, “Tra storia e leggenda. Indagini sul network artistico tra Sofonisba Anguissola, Giulio Clovio e Levina Teerlinc”, *Intrecci d’arte*, 3, 2014, p. 38.

customers of the print shop, and the actual public are the owners of the individual copies. I will compare these three categories. One will see that a professional public can be included, but these three categories of the public are much more varied. Finally, by studying 24 individual copies of the 37 remaining copies I studied the actual use of this book; interests in this book sometimes had more to do with books in general than with the art technological side of the story. In other cases is obtained exactly what the book tries to sell: for limning or miniature painting and a heraldic application of these techniques.

Throughout the work there is a strong sense of organization, coherence, and clarity, which is reflected in the structure of the book and on the level of the recipes. The title gives an overview of the treated subjects in the book, serving as a marketing tool to awaken the interest of the potential buyer. The body of the text is built out of recipes or instructions to follow. The book starts with instructions for drawing, then the preparation for size, binders, colours, varnish, and additional useful recipes. Finally there is a concluding word attached to the last recipe, which describes what has been taught and who has been taught. The book concludes with two indices. The first index contains a table of ingredients and substances that one can buy at the “Pot-icaries” or pharmacy, while the second index provides references to the individual recipes through folio numbers. This index is an interesting and user-friendly navigation instrument, which is one of Tottel’s trademarks.

However, there are several inconsistencies in the text. I argue that these internal disparities are fruit of an editorial process, and that this process was initiated by the printer Richard Tottel. Whether it was Tottel in person or one of his collaborators I will leave behind in this discussion because this book is a product of Tottel’s print shop and therefore it is his ultimate decision and responsibility. Creating a book based on pre-existing texts means that an editing process intervenes in order to obtain the desired result (an editable text). In what follows I will show you the two layers of editing. To follow my reasoning I will introduce the idea of separation where the body and index are seen separate from the title and printed information in the margins. I found textual evidence to sustain that the body and the indices are transformed into a coherent part. The title and marginal information are a piece of mind from the printer. He made these additions in a purposeful way, which is to enlarge and specify interests and public.

One of the first signs of editing that caught my attention was the coexistence of various ideas of the intended public. The title specifies two groups as audience, being “gentlemenne” and “persones as doe delite in limning,

painting or in tricking of armes in their right colors”.¹⁰ The early modern concept of a gentlemen is quite fluid and could be understood in different ways. It was often subject to hierarchic thinking about family bloodline, economical welfare and social status. The second group indicated on the title page is a public that limns for leisure. The title sells this book to people of certain social standing and people with interest in limning. In the conclusion of the work, the public is defined in different terms. Here the work seems to be written for “paynters & scriveners”.¹¹ And this is where I see two layers of text: the title and the body of text.

Another aspect of this added layer concerns the heraldic nature of the book. The printer added in the margins which colours could be used for the painting of arms. In total, nine of the marginal notes have indications for heraldry painting. These marginal notes point out which colours can be used for the colouring of arms, being: azure or light blue, gold yellow, vermilion red, emerald green, pure white, sable or black, purple or violet, sanguine or murrey colour, and orange or tawny.¹² The information and references to arms and heraldry is reserved to the title and the marginal notes. I argue that the area of the title and the margins are exploited by the printer to communicate this extra layer, which is swiftly accessible to the consumer.

The idea of order, structure, and friendly navigation are already signs of editing, but the body of text has other concrete elements that show an editing process. My argument is that there is a difference between the body of the text and the indices, which I will illustrate with two examples. The first index provides the names of colours and ingredients that one can buy at the “Poticaries” or apothecary.¹³ This list has the ambition to be complete and to represent exactly those ingredients used in the recipes. However, I noticed that not all ingredients of the list return in the body of text. The ingredients in excess are resin, alabaster, cow milk, ewe milk, rue juice, red nettle juice, scraped cheese, and lye (alkalized water). I argue that this inequality is a sign of an editing process. Most ingredients of the list are somehow, when possible, grouped per recipe. For instance, the recipe that prescribes to make a “thinne sise” proposes the following:

“The like sise maye you make [...] with the milke of grene figges alone, or with the milke of spourge, or of wartwede, or with the yellowe milke of grene

10 [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1573, *op. cit.*, sig. A1r.

11 [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1573, *op. cit.*, sig. C3v.

12 [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1573, *op. cit.*, sigs. A4r, B1r, B2v, B4r.

13 [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1573, *op. cit.*, sig. C4r.

salendine, or with the iuce of garlike or of onyon heades or with the water and grease of snailes.”¹⁴

A selection of these ingredients, from the milk of green figs until the onion heads, appear exactly in this sequence listed in the index. I suggest that grouped ingredients might belong to the same missing recipe. Since there are 4 groups of ingredients, it is possible that 4 recipes, or parts of recipes, were initially taken up, and subsequently removed, without adapting the index.

The second index provides the chronological order of the recipe titles.¹⁵ The index provides a reference to the folio number. In most cases the titles are the same or very similar to the titles of the actual recipes. But in a few instances there are some alterations worth mentioning. The index indicates principally two different ways of making “a grounde or a syse”. The actual recipes prescribe how to make size, but the titles are more convoluted, they are longer and introduce a more varied and complex vocabulary.¹⁶ I see two possibilities for these differences. 1) The recipes are the original text and the index is altered. Or 2) the other way round: the index keeps the more original recipe titles, which in the body of the text are adapted. The index contains a more simplified version, which is a reality often appertaining to all-purpose recipe books. I have seen plenty of medical recipe books giving solutions to cure the plague, followed by many recipes “for the same” and “in another way”. Also, *A Very Proper Treatise* intends to teach an art, this means that it contains an educational programme. I opt for the second possibility.

Synopsis	
Body of A Very Proper Treatise (1573) ¹⁷	Index of A Very Proper Treatise (1573) ¹⁸
To make a dooble syse or bottome to laye or settle silver or goulde upon called an embossed ground	To make a grounde or a syse to lay golde or silver upon
To make a thinne sise or bottome to laye or settle silver or golde upon called a single grounde	To make syses other maner of wayes

Fig. 1. Synopsis of the body of text and the second index (making a ground or a size)

Editing and publishing existing sources is a characteristic and trademark of Tottel's print shop. A lot of work has been done on the editing process of

14 [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1573, *op. cit.*, sig. A2v.

15 [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1573, *op. cit.*, sig. C4v.

16 [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1573, *op. cit.*, sigs. A2r - v.

17 [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1573, *op. cit.*, sigs. A2r - v.

18 [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1573, *op. cit.*, sig. C4v.

Tottel's *Miscellany*, which originally appeared as *Songes and Sonnets* (1557). In his recent work, Paul Marquis argues that *Songes and Sonettes* was not really a miscellany, but rather an anthology.¹⁹ A miscellany would be a more arbitrary mixture than an anthology. An anthology is a more arranged and sequenced collection, such as the complex pattern of organization in *Songes and Sonettes*. Tottel made several changes in his *Songes and Sonettes*; he added titles to the poems and sonnets; he changed the text, for instance he rearranged parts of Wyatt's lines to obtain more regularity and smoothness in the metrical system.²⁰ Marquis argues that this "reshaping" makes part of Tottel's editorial design, a feature that can be applicable to *A Very Proper Treatise* as well.²¹

Tottel used various sources in order to make this major successful publication of *Songes and Sonnets*. Unfortunately, it is unclear which exact sources he had access to. The same issue is true for *A Very Proper Treatise*. Michael Gullick says that the recipes are older than the book itself, but so far none of the sources have been mapped out.²² Also, the title page of the first edition announces that it "was never put into printe before this time", a formula used to indicate that previously this work circulated in manuscript.²³ Several early modern editions convey the same message on their title page. A good example is *The works of Geffray Chaucer newly printed, with dyvers works whiche were never in print before* (1532), printed by Thomas Godfray. This precise book title kept the formula in a second edition printed in 1542 by Richard Grafton, Richard Tottel's future father-in-law. A title and content search on early modern printed books in *Early English Books Online* (EBO) shows more works with a similar message. Among them are recipes and sermons for instance, presumably in manuscript first and then published in print. What is important here is that the title page announces that an existing work was brought on the book market. Circulating knowledge commonly comes to a compiler in two ways: textually and orally.²⁴ I argue that the knowledge or the recipes of *A*

19 Stephen Hamrick (éd.), *Tottel's Songes and Sonettes in Context*, Farnham, Ashgate, 2013, p. 7.

20 Stuart Gillespie, *Shakespeare's Books. A Dictionary of Shakespeare Sources*, London/New Brunswick, The Athlone Press, 2001, p. 488.

21 Stephen Hamrick (éd.), *Tottel's Songes and Sonettes in Context*, *op. cit.*, p. 3.

22 Michael Gullick, "Introduction", dans Society of Scribes and Illuminators (éd.), *The Art of Limning. A Reproduction of the 1573 Edition Newly Imprinted*, London, Society of Scribes and Illuminators, 1979, p. 1.

23 [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1573, *op. cit.*, sig. A1r.

24 Practical knowledge can be transmitted in other ways, but relevant for the transmission of knowledge concerning *A Very Proper Treatise* is textual. The text contains one instance of spoken transmission, "it is said", but this instance I retain a reference to a general truth, rather than a precise instruction. This sign of oral transmission might have entered the textual circulation earlier.

Very Proper Treatise have a textual origin, borrowing from various sources. The handwritten blueprint of *A Very Proper Treatise* did probably not survive. But one of the sources I examined in light of *A Very Proper Treatise* is worth pointing out because of the underdeveloped attention it received in previous studies.

During the 17th century Coventry Grammar School preserved a manuscript about *The art of making the gilded and painted letters which we see in old Mss* that was made in 1525.²⁵ This source had at least a common textual root with *A Very Proper Treatise* and may have been directly or indirectly used to compile the work. *The art of making* was compiled by Robert Freelove. Freelove must have been born in or before 1501 and died after 1556.²⁶ Currently no trace of this physical manuscript is found, however, the text is not lost. The text of Freelove was copied subsequently by Humfrey Wanley, Elizabeth Elstob, and George Ballard.²⁷ Freelove's compilation survives in 4 copies made in the first half of the 18th century. As far as I am aware, no thorough study has been published about Freelove, his writing, or relationship to the text of *A Very Proper Treatise*.

The art of making contains 46 recipes, of which the last 22 are from a work entitled *Temperantia colorum alumnata*. *A Very Proper Treatise* contains 44 recipes, of which 13 have a significant textual overlap with *The art of making*. Both works follow a different organising structure. For instance in *The art of making* recipes of glair and gummed water are given when needed for the preparation of a certain colour, meanwhile *A Very Proper Treatise* treats glair and gummed water as a basic ingredient in the beginning of the text, because it is useful to all colours.²⁸ *The art of making* puts the focus on the making of colours, recipes for other materials are subordinate to colour recipes. *A Very*

25 Edward Bernhard, *Catalogi librorum manuscritorum Angliae et Hiberniae*, Oxford, Oxoniae e Theatro Sheldoniano, 1697, p. 1460.

26 These calculations are mine, as there is no *Oxford Dictionary of National Biography* entry or other biographical information present. Robert Freelove must have been born in or before 1501 as he was at least 26 years old in 1527, the year in which he became a freeman to the Mercers of London. The admitted age to the Mercers was 26. See: Database Livery Company (access 26 October 2013). The last mention about Freelove that I was able to retrieve is from the year 1556. This goes back to a marginal note to one of his autograph manuscripts where Freelove calculated how many years ago a certain fact happened. See: London, British Library, ms. Sloane 3604, fol. 269v.

27 Glasgow, University of Glasgow, ms. Hunter 330; London, Society of Antiquaries, ms. SAL/MS/6; Oxford, Bodleian Library, ms. Ballard 67; Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 392.

28 *A Very Proper Treatise* explicitly states that no oil should be used to bind the colours. In fact, the book gives instructions to make colours to be used in books. See [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1573, *op. cit.*, sig. B3v.

Proper Treatise stresses the complete art and the various steps to undertake in order to obtain the end result.

The textual correspondence is exemplary at the beginning of both texts. To compare the textual interdependency of the individual recipes, I have created an exemplary synopsis of the first recipes of both texts, visualized below (fig. 2). This method allows to study correspondences and differences in a systematic way. The most significant change is the drawing device; “plummet” is being replaced by “pencell of blacke lead”, but these might just mean the same things. The *Oxford English Dictionary* points out that “plummet” was used to refer to “a stick of lead for writing, ruling lines, etc.” or also “a lead pencil”.²⁹ Again *A Very Proper Treatise* offers descriptions and synonyms, while keeping the same sense of the recipes. Not only textually but also for matters of content, there is a coherence between both texts. What I conclude here is that both works at least have a common textual source.

Synopsis	
<i>The art of making</i> (1525)	<i>A Very Proper Treatise</i> (1573)
How thowe shalt temper colourys to gilde or to lumme with and to make thyne assyse ³⁰ .	The order of drawing or tracing ³¹ .
Furste thou shalle with a Plummet trace thie letter and also thie Vinnetts, and thyne Imagerye Iffe thou make anie Than shall thou with a small penne Drawe all that thou portred wyth thie plummet with blacke Incke, Than shalle thowe make assyse for thie golde on this manner	First thou shalte with a pencell of blacke lead, or with a cole made sharpe at the poynte trace all thy letters, and sett thy vinetts or flowers, and then thy imagery yf <i>thy</i> wilt make any And then shalt thou with a small pen drawe al thy hast portred, then make thy sise on this wise

Fig. 2. Synopsis of the *The art of making* (1525) and *A Very Proper Treatise* (1573) - first recipes

²⁹ *Oxford English Dictionary*, “plummet”, online: <http://www.oed.com> (access October 1., 2015).

³⁰ Oxford, Bodleian Library, ms. Ballard 67, fol. 30r.

³¹ [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1573, *op. cit.*, sig. A2r.

3. Consumption

Richard Tottel is the driving force behind this publication; he brought art technological knowledge together in a purposeful way, and contributed to the spread and dissemination of this knowledge. He had an idealised public in mind, built on the public he knew. During his career Tottel was able to build a law book monopoly, so a significant part of his customers were lawyers and law students.³² I refer to this public as the circumstantial public. These are actual potential buyers and not necessarily idealized potential buyers. The book Tottel published was meant for the actual buyers and others. An essential and exciting part of my research was tracing actual consumers of *A Very Proper Treatise* and seeing if they used this book and how. I will briefly introduce the statistics around this book title. I was able to trace 37 copies of *A Very Proper Treatise*, which is 9 copies more than *The English Short Title Catalogue* (ESTC) promised. This amount of copies comes from 6 different editions: 1573, 1581, 1583, 1588, 1596, and 1605. From the 1583 volume onwards, the second printer, Thomas Purfoote, comes in sight. In the scheme below I have visualized the amount of copies per editions, divided by their place of conservation.

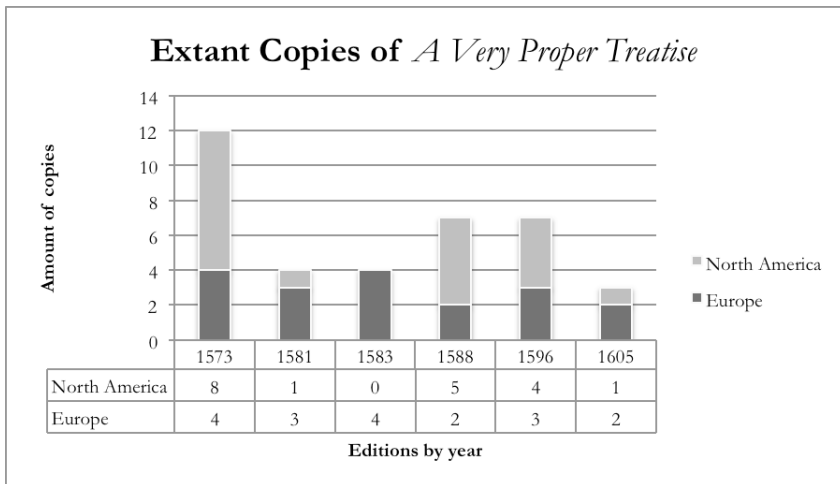


Fig. 3. Extant copies of *A Very Proper Treatise*

Of these 37 copies I was able to study 24 in person. Unfortunately, which ever early modern book I held in my hands, also passed through the hands of nineteenth and twentieth century book-dealers and librarians. What I mean

³² Christopher J. Warner, *The Making and Marketing of Tottel's Miscellany, 1557. Songs and Sonnets in the Summer of the Martyrs' Fires*, Farnham, Ashgate, 2013, p. 4.

to say is that a lot of information went missing by washing, cropping, and rebinding, to name just a few horrible actions. I will point out a few notable examples from the point of view of the bindings. The 1573 copy of the Folger Library in Washington is preserved unbound, and survives in an awfully bad state.³³ This might very well reflect the original state of the book. Normally books were sold unbound; however, there is evidence that Tottel offered a binding service in his print shop.³⁴ Little booklets like *A Very Proper Treatise* were stab-stitched, meaning that a wire would pass through the margin in order to unite the book block. Such holes are still visible in the 1605 copy of the British Library, which is by my notion the copy with the largest and most intact margins.³⁵ Bindings are not only useful to protect books, they can also teach us about their use and utility. I have found *A Very Proper Treatise* in the following contexts, meaning bound to certain volumes:

1. To *The Accedens of Armory* (1562) and *Workes of Armorie* (1572), the “books of armes” as appear in the title.
2. To *A Profitable Booke* (1st ed. 1583), printed by Thomas Purfoote, that deals with dyes, stains and metals, which is “very necessarie for all men”. This combination is a winner and possibly both books were sold together.
3. To a sequence of books containing practical knowledge.³⁶
4. To a miscellaneous sequence.³⁷

Considering the bindings, I conclude that the practical nature of the book seemed to be a guiding line to interpret and bind the volume.

From the point of view of the public, I can say that the public is varied. I was able to name twelve different 16th and 17th century consumers who acquired and/or signed a copy:

1. William Neile
2. James Ussher
3. Phebe Challoner

33 Washington, Folger Shakespeare Library, STC 24252 1/24/41.

34 H.J. Byrom, “Richard Tottell – His Life and Work”, *The Library*, 4e sér., 8, 1927-1928, p. 206

35 London, British Library, C.31.c.25, [Anon.], *A Very Proper Treatise* (1605), *op. cit.*

36 For instance: Oxford, Corpus Christi, Delt.22.15(4), [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1605, *op. cit.*, which is bound to books of medical and anatomical interest, and books of natural philosophy.

37 For instance: Oxford, Bodleian Library, Ashm. 1672 (5), [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1583, *op. cit.*, which is an Ashmole binding that keeps the *A Very Proper Treatise* and *A Profitable Booke* of 1583 bound to 21 other printed items and some written excerpts of miscellaneous nature.

4. William Le Neve
5. Robert(us) Thorne
6. Elias Ashmole
7. John Aubrey
8. William Goodman
9. John Dyson
10. Andrew Astley
11. Jeny Myll
12. Brian Twyne

Among these twelve consumers, five have an entry in the *Oxford Dictionary of National Biography*, hereafter referred to as ODNB (numbers 2, 4, 6, 7, 12). Then, two subjects have a mention in the ODNB (numbers 1, 3). Further, there are 5 without an ODNB entry (numbers 5, 8, 9, 10, 11). Of this last group one subject has a will which talks about a book collection (number 10) and two names are shared by multiple people, which results in multiple wills and documents (numbers 8, 9). This leaves the final list with two unidentified subjects (numbers 5, 11) of which one is situated in a family context (number 5). This leaves my research with one name that needs further attention in order to get grip on the historical context, that would be Jeny Myll (number 11). Jeny Myll is one of the two female subjects that tied their name to *A Very Proper Treatise*. So far, she remains completely unknown to contemporary scholarship, but the interest in her is great, as she potentially was an actual customer of Thomas Purfoote's print shop. She signed her volume proudly indicating her ownership and adds the date 1596, which is also the date of the edition she owned.³⁸

The other female subject is Phebe Challoner (number 3), who was married to James Ussher (number 2), the archbishop of Armagh. She signed one of the books in the binding containing *A Very Proper Treatise*.³⁹ At the time she left her signature, the books were already bound together, as they were registered in Ussher's catalogue. Documentation shows that it entered Ussher's collection in 1608, and Phebe signed it with her maiden name, or when the couple was not yet joined by marriage, commonly accepted to have taken place in 1614. The interesting fact about this precise book is that it did not pass from Luke Challoner, father of Phebe Challoner, and then ended up in the collection of

38 Birmingham, Birmingham University Library, Special collections 15.V481, [Anon.], *A Very Proper Treatise*, London, Thomas Purfoote, 1596, sig. A1r.

39 Dublin, Trinity College Dublin, EE. K. 19, [Anon.], *A Very Proper Treatise*, London, Richard Totel, 1581.

James Ussher through marital bound to Phebe. This would be true for the largest part of the actual Special Collections of Trinity College Dublin. Here the book goes the other way, passing between two unmarried people, who were joined later in marriage.

Books are made of paper and paper provides a common writing support. Whether books were printed, handwritten, or left blank, early modern people were keen on using whatever space available to scribble poetry, recipes, references, and many more. *A Very Proper Treatise* was certainly not an exception to this unwritten rule. The 1588 copy of Yale Center for British Art contains a very nice example of the religious life of an art technological print.⁴⁰ The reverse of the title page contains a lengthy religious text about tears, sin, pity, and fear. The Bodleian copy of 1583 keeps a list of the ten plagues of Egypt on the blank page in between two books.⁴¹ Consumption here is limited to the material aspect of the book. There is no interaction with the content.

Another way of consuming an art technological source, such as with all books of practical knowledge, is reproducing the content. Earlier I argued that *The art of making* has common roots or is a possible example for *A Very Proper Treatise*. In this case the dynamic of knowledge transmission goes from manuscript into print. But also the other way around is a reality. British Library manuscript Harley 1279 offers a nice example where recipes were literarily copied from *A Very Proper Treatise*.⁴² But not only, this manuscript combines written art technological recipes with heraldic imagery. And here we have arrived at the purpose of the little volume: to provide an art that can be applied to heraldic purposes. Several heraldic volumes I came across contain colours added to the imagery. I think especially of the binding owned by Phebe Challoner, which contains apart from colours, also other artistic techniques to transport imagery (which do not appear among the recipes of *A Very Proper Treatise*).⁴³ Several users acted in concordance with the proposal and suggestion of the printer.

Finally I would like to conclude with a word on the actual putting to practice of the recipes of *A Very Proper Treatise*. One of the key questions concerning textual art technological knowledge is whether the knowledge was executable and whether it was executed. Owners' interactions with *A Very Proper Treatise* might bring answers to this question. One of the recipes prescribes how

40 New Haven, Yale Center for British Art, ND3305 V4 1588, [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1588, *op. cit.*

41 Oxford, Bodleian Library, Ashm. 1672 (5), [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1583, *op. cit.*

42 London, British Library, ms. Harley 1279.

43 Dublin, Trinity College Dublin, EE. K. 19, [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1581, *op. cit.*

to make white letters in a black field.⁴⁴ I found a concrete example of a white letter in a black field in ms. Sloane 3604, an autograph manuscript of Robert Frelove. An initial “I” contains the portrait of Henry VIII, including white letters which are incorporated in the black of Henry’s garment.⁴⁵ A material investigation brought to light that it was probably not the procedure of *A Very Proper Treatise* which was followed, but this image certainly shows the same end result. However, the materialized example of white letters in a black field is of interest. This particular recipes was “aproved by me”, or approved by the consumer of the 1588 Yale copy.⁴⁶ This particular recipe seemed to be successful and was most likely actually put to practice and experienced. Or as said in the words of the 1605 consumer of the British Library copy, the recipe “to make white letter in a blacke field” was a “pretty exercese”.⁴⁷

In this paper I have examined the text and the materiality of the concise publication *A Very Proper Treatise*, known under the running title *The art of Limning*, which gives insights in the art and working procedures of miniature painting. This work was published for the first time in 1573 by the London-based printer Richard Tottel. I argue that *A Very Proper Treatise* is a printer’s publication produced by Tottel, who edited and printed sources that circulated in manuscript previously. The various levels of the text show signs of an editing process. I pointed out Robert Frelove’s *The art of making* as a potential source of *A Very Proper Treatise*. Finally, the study of individual copies of this published volume brought to light several consumers and consumption patterns. This paper investigated how *A Very Proper Treatise* contextualizes the making, publication, transmission, and consumption of art technological knowledge in early modern England.

44 [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1573, *op. cit.*, sig. C2r.

45 London, British Library, ms. Sloane 3604, fol. 9r.

46 New Haven, Yale Center for British Art, ND3305 V4 1588 [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1588, *op. cit.*

47 London, British Library, C.31.c.25, [Anon.], *A Very Proper Treatise*, 1605, *op. cit.*, sig. C1r. The 1605 edition follows a different signature pattern from the first edition.

Bibliography

Primary sources

Manuscripts

- Glasgow, University of Glasgow, ms. Hunter 330
 London, British Library, ms. Harley 1279
 London, British Library, ms. Sloane 3604
 London, Society of Antiquaries, ms. SAL/MS/6
 Oxford, Bodleian Library, ms. Ballard 67
 Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 392

Referred extant copies of A Very Proper Treatise

- Birmingham, Birmingham University Library, Special collections 15.V481
 Dublin, Trinity College Dublin, EE. K. 19.
 London, British Library, C.31.c.25
 New Haven, Yale Center for British Art, ND3305 V4 1588
 Oxford, Bodleian Library, Ashm. 1672 (5)
 Oxford, Corpus Christi, Delt.22.15(4)
 Washington, Folger Shakespeare Library, STC 24252 1/24/41

Editions of A Very Proper Treatise

- [Anon.], *A Very Proper Treatise*, London, Richard Tottel, 1573.
 [Anon.], *A Very Proper Treatise*, London, Richard Tottel, 1581.
 [Anon.], *A Very Proper Treatise*, London, Thomas Purfoote, assigne of Richard Tottel, 1583.
 [Anon.], *A Very Proper Treatise*, London, Thomas Purfoote, assigne of Richard Tottel, 1588.
 [Anon.], *A Very Proper Treatise*, London, Thomas Purfoote, 1596.
 [Anon.], *A Very Proper Treatise*, London, Thomas Purfoote, 1605.

Secondary sources

- BERNHARD Edward, *Catalogi librorum manuscritorum Angliae et Hiberniae*, Oxford, Oxoniae e Theatro Sheldoniano, 1697.
 BYROM H.J., "Richard Tottell – His Life and Work", *The Library*, 4^e sér., 8, 1927 - 1928, p. 199-232.
 GILLESPIE Stuart, *Shakespeare's Books. A Dictionary of Shakespeare Sources*, Londres/New Brunswick, The Athlone Press, 2001.
 GULLICK Michael, "Introduction", in Society of Scribes and Illuminators (ed.), *The Art of Limning. A Reproduction of the 1573 Edition Newly Imprinted*, London, Society of Scribes and Illuminators, 1979, p. 1-5.
 HAMRICK Stephen (éd.), *Tottel's Songes and Sonettes in Context*, Surrey/Burlington, Ashgate, 2013.

JAMES Susan E., *The Feminine Dynamic in English Art, 1485 - 1603. Women as Consumers, Patrons and Painters*, Aldershot, Ashgate, 2009.

LEEMANS Annemie, "Tra storia e leggenda. Indagini sul network artistico tra Sofonisba Anguissola, Giulio Clovio e Levina Teerlinc", *Intrecci d'arte*, 3, 2014, p. 35 - 55.

"limning, n." OED Online, october 2015 (<http://www.oed.com>, consulté le 1 october 2015).

"plummet, n." OED online, october 2015 (<http://www.oed.com>, consulté le 1 october 2015).

"trick, v." OED Online, october 2015 (<http://www.oed.com>, consulté le 1 october 2015).

WARNER J. Christopher, *The Making and Marketing of Tottel's Miscellany, 1557. Songs and Sonnets in the Summer of the Martyrs' Fires*, Surrey/Burlington, Ashgate, 2013.

Liste des illustrations

Figure 1: synopsis of the body of text and the second index (making a ground or a size)

Figure 2: synopsis of the *The art of making* (1525) and *A Very Proper Treatise* (1573) - first recipes

Figure 3: Extant copies of *A Very Proper Treatise*.

Author

Annemie Leemans is an Erasmus Mundus PhD candidate of the Universities of Kent and Porto, writing a dissertation on practical knowledge in early modern Europe. Having spent her studies in Belgium, Italy and the Netherlands, she possesses degrees in teaching, Art History, and Medieval and Renaissance studies. The study of early modern (artistic) culture is central to her research.

University of Kent (UK) & Universidade do Porto (PT)/ Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), Via Panorâmica s/n, 4150 - 564 Porto, Portugal, annemie.leemans@gmail.com, 3 51 933 037 207.

THE ART TECHNOLOGICAL SOURCE RESEARCH WORKING GROUP (ATSR) AND THE DISSEMINATION OF INFORMATION ON ART TECHNOLOGY

AD STIJNMAN

Résumé

Cet article est une introduction à ce qui est considéré comme la recherche sur les sources de la technologie de l'art réalisée par le groupe de travail ATSR (Art Technological Source Research). Suivent des informations sur ce groupe de travail et ses activités. Pour approfondir le sujet, la bibliographie renvoie à des articles issus des actes de symposia organisés par l'ATSR.

Abstract

This paper gives an introduction to what is considered art technological source research by the working group of that name, followed by information about the ATSR working group and its activities. For more detailed discussions on the subject see a number of articles in the proceedings of ATSR in the Bibliography.

1. What is *art technology*?

Art technology is knowledge concerning the production methods of works of art or craft, *i.e.* knowledge concerning materials, tools, machines, techniques and sites used in making objects with a certain cultural value / from cultural heritage.

2. What is an *art technological source*?

In general any kind of information carrier that supplies data the researcher can comprehend and more in particular historical documentation.

3. What is the *value of an art technological source*?

- The source is available; a copy or reproduction may be informative, but autopsy of the original may show details not observed in the copy, such as the actual materials used for producing the source or the original order within the source.
- The source is related to the research project; that means, be efficient and concentrate on what is useful for the project, but keep an eye open for other interesting material.
- The researcher has the capacities to make use of the source; for example, the researcher can understand the language of the recipe book, or the researcher is not colour blind when studying historic colour samples.

Summarising, art technological source research concerns research of historical documentation related to the production of the art object under study. In principle it can be related to any place, period, art or craft, such as the production of a contemporary video installation, as well as Rembrandt prints or Roman jewellery.

Art technological source research may show the coherence between the style of a work of art and the materials and techniques used in its production. The disclosure of such source material is of importance for both art-historical as well as material-technical and conservation research.

4. What kinds of *art technological sources* can we distinguish?

We can distinguish between *textual sources* and *audio-visual sources*, both of which we may call intentional, because they are intended to communicate

information to an audience, *i.e.* from one person to another person or a group. It is dedicated *dissemination of information* aiming to create *knowledge* with the receiver of this information. Art technological sources concern written or printed texts related to the production of works of art, such as recipe books, practical manuals, inventories of studios, costs of materials, taxa and imposts, as well as audio-visual material such as sound recordings, depictions of studio interiors, tools and machines, or video demonstrations of techniques. All this concerns sources we can hear and see; our other senses – smell, taste and touch – are not developed that much for the exchange of information, nor is there much equipment to support this kind of observation. All together it is the kind of documentation the ATSR working group studies.

The rest may be gathered as *material sources*. When data are derived from the material aspects of an object and the researcher comes to particular conclusions about or through it, we may call this *non-intentional communication*. The object has become an information carrier and a source for her / his project, only because of the particular study the researcher made of it and not because it was originally intended for it by the object's producer. This is common in archeology, but well applicable in the field of art technology.

5. Textual sources

Documentation of historic working processes on art objects in the form of texts is the most common way of communication.

- This may concern technical manuals, recipe books, tax regulations, levies, guild rules, advertisements, inventories, privileges, patents, diaries, house books, trade journals, cargo lists, house books, and many more.
- Texts can be written or printed.
- Language and readability are much related to the capacities of the student / researcher of these sources.
- Terminology is particular for the craft in its place and period, *i.e.* artists and craftsmen use their particular jargon.
- Texts may be instructive or descriptive.
- Copies, editions, reworked versions and translations of an original text can be entered in a *stemma* (for manuscripts) or a *bibliography* (for printed books); this creates an overview of developments and shows mutual relations.
- Texts are about particular subjects and seen from or placed within their aspects, such as place and time; think also of religious, political, economic or military aspects related to the text.

The researcher should be trained in paleography and codicology. Paleography concerns the reading of manuscripts and all what is related to it, such as the sign system (alphabet) and particular language used. Codicology concerns knowledge of the codex, the manuscript. Its construction or compilation, the kinds of writing inks and supports (paper, parchment) used, the binding manner, and further material elements may give information related to the content of the text. Both are also applicable to printed books.

Linguistic skills are needed to understand specific terms, their homonyms and synonyms. For example the term for *green* in heraldry is *sinople* in various languages, but the English use the French word *vert* and the Germans use the common word *grün* (green). The closely related term *sinoper* is nearly a homonym and may signify a kind of red, but then there are many terms for red found in medieval texts standing for similar or different pigments or dyestuffs.

Checking the internet may be helpful, but does not always bring relevant information. For example: *alum* is an aluminium sulphate or a potassium aluminium sulphate, but its homonym has the meaning *alumnus*. Therefore: all terms and (multiple-word) expressions used within a project should be well defined for the project in order that everyone involved knows what it is about. It is practical to compile a glossary of defined terms and expressions for the project, however they may have different meanings in another context.

Instructive texts are practical or technical, and aimed at introducing the reader into the process in order to be capable of repeating the process by oneself. They can be recognised, because they are usually written in the imperative – “take 1 ounce of vermilion” – by an artist or craftsman and meant for students in the art or craft. Descriptive texts concern observation of the process and are not aimed at teaching to carry out the process. They can be correct, but are aimed at informing a third party, such as an encyclopaedist writing for a larger audience.

To create an overview of the various copies of a manuscript a *stemma* is created, allowing to see where in the chronology of a written text a particular manuscript copy stands and how it thereby relates to the other texts in the stemma.

Entering the various editions, translations, reworked versions, reprints and facsimiles of a printed text into a *bibliography* gives the overview of its production and dissemination of this text. Otherwise, an exhaustive list of all printed texts on a well defined theme creates a bibliography on that theme.

6. Audio-visual sources

The other kind of sources may be further divided in:

- *audio sources* (i.e. sound), which concern direct contact, hearing and recorded sound;
- *visual sources* (i.e. imagery), which concern direct contact, observation, still and moving images,

both of which also combine.

Not only are there instructive and descriptive texts, but also instructive and descriptive images. **Fig. 1** instructs how burins for copper engraving should appear, how to hold a burin properly and how to handle it in engraving. **Fig. 2** shows a bundle of various engraver's tools as decorative elements in an allegory.



Fig. 1. Abraham Bosse, *Instructions for engraving, etching*, in: Abraham Bosse, *Traicté des manieres de graver en taille douce sur l'airin (etc.)*, Paris, Bosse, 1645: pl. 10; Wolfenbüttel, Herzog August Library, department of photography.



Fig. 2. A.M., *Detail of title page*, engraving, in Mangel Seutter, *Ein schönes und nützliches Bißbuch (etc.)*, Augsburg, [without publisher], 1584; Wolfenbüttel, Herzog August Library, department of photography.

Texts are often transcribed or copied, but so are images. The Italian engineer Vittorio Zonca wrote his *Novo teatro di machine et edificii* (Padua, 1607), a book on mechanics, showing a number of machines with descriptions on how they were built and used. His depiction of a roller press for printing engravings (**fig. 3**) was copied (**fig. 4**) by the German Heinrich Zeissing in the second edition of part three of his *Theatri machinarum* (Leipzig, 1613), a book on engineering, enlarging the scene in his illustration and dressing the people depicted in local, cotemporary fashion.



Fig. 3. Anonymous, *Plate printer*, engraving, in Vittorio Zonca, *Novo teatro di machine et edificii*, Padua, Bertelli, 1607, p. 76; Wolfenbüttel, Herzog August Library, department of photography.



Fig. 4. Anonymous, *Plate printer*, etching, in Heinrich Zeissing, *Theatri machinarum*, pt. 3, 2nd ed., Leipzig, Gross, 1613, fig. 6; Wolfenbüttel, Herzog August Library, department of photography.

Tomaso Garzoni's *Piazza Universale*, a popular book on all kinds of crafts, was also translated in German (Frankfurt-am-Main, 1641). This time it was illustrated with etchings by Matthäus Merian the Elder (1593–1650) in order for the reader to also see a workshop interior, such as this one (fig. 5).

The studio of the engraver (left) shows in great detail how he works and with what tools. Next to the obligatory burins we see a drypoint, a honing stone, a ruler and a pair of compasses. It includes a sphere on a stand with which the engraver supports his copper plate during engraving. This instrument is not found anymore after the seventeenth century and never described in any contemporary treatise or manual on engraving. The engraver is wearing long sleeves and not an apron or any garment to protect his clothes, meaning he does clean work. In the background an apprentice is studying. The printshop interior (right) shows the different stages in producing an impression from an engraved plate.



Fig. 5. Matthäus Merian d.Ä., *Engraver's studio and printshop*, in Tomaso Garzoni, *Piazza universale, das ist allgemeiner Schawplatz, Marckt und Zusammenkunft aller Professionen, Künsten, Geschäften, Händeln und Handwerken* (etc.), Frankfurt am Main, Hoffmann, 1641, figure on p. 366; Groningen, University Library, department of photography.

7. Textual vs. visual sources

Comparing texts and images we find that:

- Images can give information not found in texts and the other way around.
- Texts and images can overlap, but can also be contradictory.
- Images can explain art techniques and studio interiors faster and better than texts can.
- Images are often inventions with realistic elements.
- Practical texts are often more general, *i.e.* written from a more ideal situation without giving all the finer details of the production process.
- Consider that reading and writing you learn and practice from childhood, while there is no such specific training for understanding images; *i.e.* it is taken for granted (“you can see what it is, don’t you?”).

8. Material sources

Next to text and imagery, all created with the intention to communicate information to a larger audience, we find sources that in first instance are not intended for communication. Although not part of the ATSR working group core activities they can be useful for researchers, provided these have the skills and capacities to comprehend such material sources. They concern:

- the art object itself, *i.e.* the materials that constitute the object, but also traces of working processes and the handling of the art object during its production and later conservation;
- materials, tools, machines with which the art object, or similar art objects, are constructed;
- models, moulds & patterns that support or are used in the production of art objects;
- sites, *i.e.* production places such as studios, workshops or factories;
- modern reference materials, used for comparison with historic or original materials;
- results of reconstructions;
- results of chemical/physical analyses.

9. ICOM-CC Working group Art Technological Source Research

The Working Group Art Technological Source Research was founded in Amsterdam on 20 March 2002 by ten people from five different countries. Its first symposium also took place in Amsterdam, in 2004, and was attended by a hundred delegates. Since then ATSR organises its symposia biennially, with the next meeting planned for Stuttgart in 2016.

In 2008 the Working Group was invited to join ICOM-CC and its membership grew to some 150 (<http://www.icom-cc.org/21/working-groups/art-technological-source-research/>).

The main objective of the ATSR working group is to encourage research into art technological sources on a professional basis. One of the other objectives is to be a platform for the exchange and dissemination of information on art technological sources. One of its main instruments is the already mentioned biennial organisation of a symposium on art technological source research and proceedings of the past six symposia are published (see Bibliography below). ATSR is an ICOM-CC working group and therefore has also presented itself during its past three triennial meetings and in the publications of its meetings. Apart from this, members – on their own initiative – have

organised courses and meetings, and have published about art technological source research.

In recent years several dozens of publications have appeared in the field of art technological source research, and not only by ATSR members. These publications discuss textual and visual sources and related matter. A selection includes the following (for full titles see Further Reading below). *Kunsttechnieken in historisch perspectief* (Art techniques in historical perspective) is a handbook for students in art history and in restoration practice; it concerns painting, drawing, sculpting, printmaking, architecture, modern video and installations, all discussed from particular cases in the field. *Engraving and Etching 1400–2000* gives a wide overview of all engraving and etching processes, the trade of printmaking materials, the training of engravers and plate printers, the lay-out of workshops and everything else of the trade from the very beginning of intaglio printmaking in the 1430s and its antecedents up to the present day; it is based on an exhaustive bibliography of technical manuals for the engraver and etcher, as well as hundreds of depictions of workshops, tools and machines. *Trade in Artist's Materials* is the result of a conference on artist's materials of any kind, where they did come from, how they were traded and what they did cost. Annotated transcriptions of recipe books or practical instructions on the making of art objects appear regularly, as shows *Segreti d'arti diverse nel regno di Napoli*.

Bibliography

The objectives of the ATSR working group and its theoretical and practical developments are discussed during its symposia and can be read in its proceedings, as presented here in chronological order.

EYB-GREEN Sigrid *et al.* (eds.), *Sources on Art Technology: Back to Basics*, London, Archetype, 2016 (Proceedings of the sixth ATSR symposium in Amsterdam, June 2014)

DUBOIS Helene *et al.* (eds.), *Making and Transforming Art: Changes in Artists' Materials and Practice*, London, Archetype, 2014 (Proceedings of the fifth ATSR symposium in Brussels, November 2012).

CLARKE Mark *et al.* (eds.), *The Artist's Process: Technology and Interpretation*, London, Archetype, 2012 (Proceedings of the fourth ATSR symposium in Vienna, September 2010).

16th Triennial Meeting [in Lisbon] of the ICOM Committee for Conservation, Preprints., 2011, CD-ROM (contains papers of the ATSR working group).

HERMENS Erma and TOWNSEND Joyce H. (eds.), *Study and Serendipity: Testimonies on Artists' Practice*, London, Archetype, 2009 (Proceedings of the third ATSR conference in Glasgow, June 2008).

BRIDGLAND J. (ed.), *15th Triennial Meeting [in New Delhi] of the ICOM Committee for Conservation*, Preprints, New Delhi, Allied Publishers, 2008, 2 vols. (contains three papers of the ATSR working group: p. 3–24).

KROUSTALLIS Stefanos *et al.* (eds.), *Art Technology: Sources and Methods*, London, Archetype, 2008 (Proceedings of the second ATSR conference in Madrid, October 2006).

CLARKE Mark *et al.* (eds.), *Art of the Past - Sources and Reconstructions*, London, Archetype, 2005 (Proceedings of the first ATSR conference in Amsterdam, October 2004).

Further Reading

WESTGEEST Helen *et al.*, *Kunsttechnieken in historisch perspectief*, Turnhout, Brepols, 2012 [2011] (an English translation is planned).

STIJNMAN Ad, *Engraving and Etching 1400–2000: Historical Developments of Manual Intaglio Printmaking Processes*, London/Houten, Archetype/Hes & De Graaf, 2012.

FREZZATO F. e SECCARONI C., *Segreti d'arti diverse nel regno di Napoli. "Il manoscritto It. III.10 della Biblioteca Marciana di Venezia"*, Saonara (Pd), Il Prato, 2010.

KIRBY Jo, NASH Susan and CANNON Joanna (eds.), *Trade in Artists' Materials: Markets and Commerce in Europe to 1700*, London, Archetype, 2011.

Liste des illustrations

Figure 1: Abraham Bosse, *Instructions for engraving*, etching, in: Abraham Bosse, *Traicté des manieres de graver en taille douce sur l'airin (etc.)*, Paris, Bosse, 1645: pl. 10; Wolfenbüttel, Herzog August Library, department of photography.

Figure 2: A.M., *Detail of title page*, engraving, in Mangen Seutter, *Ein schönes und nützliches Bißbuch (etc.)*, Augsburg, [without publisher], 1584; Wolfenbüttel, Herzog August Library, department of photography.

Figure 3: Anonymous, *Plate printer*, engraving, in Vittorio Zonca, *Novo teatro di machine et edificii*, Padua, Bertelli, 1607, p. 76; Wolfenbüttel, Herzog August Library, department of photography.

Figure 4: Anonymous, *Plate printer*, etching, in Heinrich Zeissing, *Theatri machinarum*, pt. 3, 2nd ed., Leipzig, Gross, 1613, fig. 6; Wolfenbüttel, Herzog August Library, department of photography.

Figure 5: Matthäus Merian d.Ä., *Engraver's studio and printshop*, in Tomaso Garzoni, *Piazza universale, das ist allgemeiner Schawplatz, Marckt und Zusammenkunft aller Professionen, Künsten, Geschäften, Händeln und Handtwerken (etc.)*, Frankfurt am Main, Hoffmann, 1641, figure on p. 366; Groningen, University Library, department of photography.

Author

Ad Stijnman, PhD University of Amsterdam, Department of Humanities, and Fellow of the Royal Historical Society in London, is an independent scholar specialising in the history of manual intaglio printmaking processes through all times. He

lectured and published widely on the subject, including his seminal *Engraving and Etching 1400–2000: A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes* (2012). His most recent publication is *Printing Colour 1400–1700: History, Techniques, Functions and Receptions* (2015), which he co-edited together with Elizabeth Savage. As a curator he organized museum exhibits on medieval prints, early modern colour prints and Rembrandt etchings on Japanese paper. He was originator, co-founder and first Coordinator (2002–2008) of the ATSR working group.

JOURNÉES D'ÉTUDE
PROCESSUS CRÉATIFS

INTRODUCTION

CLAIRE BETELU

Questionnant notamment les modes de compréhension d'un patrimoine immatériel par le matériel, l'étude des processus créatifs, les recherches en anthropologie du geste, et les travaux considérant l'effet de la transformation des œuvres sur leur réception, sont au cœur des thématiques de recherche actuelles. Les présents textes constituent les actes de deux journées d'étude doctorales, consacrées aux processus de création et organisées par la composante de recherche de Préservation des biens culturels. Elles ont réuni de jeunes chercheurs en histoire de l'art, en arts plastiques et en conservation-restauration ainsi que des chercheurs confirmés. Accordant une attention particulière à la méthodologie sollicitée, les contributions s'attachent à étudier les matériaux, les gestes et les procédés des artistes. Par sa contribution sur l'approvisionnement des artistes en bois de Brésil, **Anne Servais** revient sur la question de la nature et de la qualité des matériaux à disposition et attire l'attention sur les contraintes qu'impose leur commercialisation dans le processus de création. **Mathieu Leglise** revient quant à lui sur le premier geste de peintre de Manet, la peinture de fromages hollandais, geste fondateur dans la construction de sa fortune critique. Au travers de l'exemple de la réception du non finito de Michel-Ange, au **xix^e** siècle, **Sara Vittaca** en étudie la réappropriation par Rodin. Alors que les effets obtenus apparaissent identiques, l'étude du processus rend compte d'une mise en œuvre différente et montre l'incidence de l'interprétation sur le geste de l'artiste. Enfin, **Lilie Fauriac** offre une lecture nouvelle du travail de Gustave Moreau, soulignant l'importance de la documentation et, en particulier, du périodique le Magasin Pittoresque, dans sa pratique du report et du collage d'images.

Stéphane Bellin expose quant à lui une méthodologie conçue pour enregistrer et analyser les expérimentations artistiques et techniques d'artistes, lors de leurs résidences dans l'association « Kawenga, territoires numériques ». Ce travail de recherche interroge sur les modes d'étude à disposition du chercheur pour les périodes plus anciennes. Les représentations d'artistes, les manuels, les souvenirs ou mémoires, les livres de recettes, sources généralement convoquées dans ce contexte d'étude, exigent une distance critique, nécessaire pour toute analyse de récit, et révèlent rapidement leurs

limites dans le cadre d'une approche technologique. Quelle portée donner à un discours rapporté, où l'artiste se met lui-même en scène et travaille à sa fortune critique ?

Au cours de ces deux journées, une autre voie de recherche a été examinée : l'examen matériel de l'objet, compris comme le témoignage matériel du processus créatif. Son observation, systématique, ordonnée, se révèle un temps précieux pour la recherche. Depuis une trentaine d'années, les sciences exactes - l'imagerie et les analyses physico-chimiques - se dessinent comme une voie de recherche privilégiée en la matière. Toujours plus sollicitées, elles peinent pourtant à apporter certaines réponses. Comment établir le lien entre l'identification d'éléments chimiques et la nature complète et précise d'un matériau qui n'existe plus aujourd'hui dans sa forme première ? Comment renouer avec le geste de l'artiste, son procédé d'exécution qui, fugaces, n'ont laissé que des traces ? De même, comment s'affranchir du parcours patrimonial de l'objet, qui modèle sa matérialité et par conséquent sa réception ? L'exemple développé par **Laetitia Picheau**, les transformations successives de la galerie François I^{er} du château de Fontainebleau, est éclairant sur ce point. Dès lors, pourquoi ne pas exploiter les méthodes d'étude développées par la conservation-restauration ? L'examen des traces, leurs confrontations, et leur interprétation est au centre de la méthode développée par la discipline et permet d'émettre des hypothèses de travail quant à la mise en œuvre de l'objet. C'est notamment ce que développe **Claire Betelu** dans sa présentation de l'étude d'un groupe de travaux préparatoires, considérés dans le cadre de l'étude du processus créatif de *Réunion d'Artistes dans l'atelier d'Isabey*. De la conservation restauration à la reconstitution, il n'y a dès lors qu'un pas. Inscrite dans le parcours de formation des restaurateurs, cette dernière doit toutefois être encadrée pour faire acte de recherche. À juste titre, **Pierre Leveau** questionne la modélisation des processus créatifs et souligne la nécessité de distinguer l'acte créateur du processus créatif. Par ailleurs, rapidement, une première difficulté gêne l'entreprise : un travail documentaire exhaustif est une condition nécessaire pour définir l'ensemble des paramètres d'une reconstitution. Trop souvent, la littérature scientifique technologique est lacunaire. De plus, comment s'assurer de la bonne maîtrise, par l'expérimentateur, d'outils et de procédés, ancrés dans le quotidien de l'artiste à même d'en exploiter toutes les potentialités ? De ce savoir-faire dépend pourtant la qualité de l'expérimentation et des observations qui en découleront. Les travaux de **Marie Postec** et **Lara Broecke**, restauratrices de peinture, présentent deux exemples de mise en œuvre de reconstitution. La première, menée en collaboration avec l'Institut Royal du Patrimoine et le Musée royale des Beaux-Arts d'Anvers, relève de la tracéologie. Elle rend compte de nouvelles

hypothèses quant à la nature du dessin sous-jacent chez les Primitifs flamands. La seconde met à l'épreuve le texte de Cennino Cennini dans le cadre de la reconstitution d'un Christ en croix de Cimabue. Ce travail, entrepris à l'Institut Hamilton Kerr, interroge le processus, les temporalités et l'enchaînement des étapes inhérentes au processus de création. Il a donné lieu à une nouvelle traduction de l'ouvrage en anglais.

MIEUX COMPRENDRE COMMENT LES ARTISTES S'APPROVISIONNAIENT EN PIGMENTS POUR MIEUX APPRÉHENDER LE PROCESSUS CRÉATIF : BOIS ET LAQUE DE BRÉSIL DANS LES STOCKS DES APOTHICAIRES, XII^e-XVI^e SIÈCLES

ANNE SERVAIS

1. Introduction

Le choix des pigments, et plus largement des matériaux que les peintres utilisent dans leurs œuvres, n'est ni hasardeux ni anodin : ce choix occupe une place à part entière dans le processus créatif, puisque l'œuvre est tout autant le résultat d'une réalisation matérielle que d'une vision esthétique ou d'une élaboration intellectuelle. S'interroger sur la genèse matérielle des œuvres impose de comprendre non seulement quels matériaux les peintres utilisaient et comment ils les employaient, mais aussi, de cerner en amont, comment s'en opérait le choix, plus particulièrement pour ce qui nous intéresse ici, celui des pigments.

Ce dernier pouvait résulter de la combinaison de plusieurs facteurs : les qualités du matériau et les possibilités techniques qu'il offrait, le savoir technologique du peintre, les effets esthétiques recherchés par celui-ci, ainsi que le contexte commercial et économique dans lequel il s'approvisionnait. C'est à ce dernier facteur que nous nous attacherons ici en essayant de montrer comment les modalités d'approvisionnement pouvaient conditionner le processus créatif selon trois paramètres principaux :

- la disponibilité des matériaux : dans quelle mesure un pigment était-il ou non disponible sur le marché des couleurs, permettant ou non son utilisation par les peintres ?
- la forme sous laquelle le matériau était commercialisé : les couleurs étaient-elles achetées par les peintres sous forme de pigments prêts à l'emploi ou bien sous forme de matières premières, laissant aux artistes le soin de les transformer ?
- le prix : dans quelle mesure le prix d'un pigment pouvait-il influencer sur la fréquence avec laquelle les peintres l'utilisaient ?

Pour répondre à ces questions, les sources commerciales, plus particulièrement les inventaires et tarifs d'épiciers-apothicaires constituent une

documentation précieuse. En effet, au Moyen Age et à la Renaissance, les épiciers-apothicaires dont le métier se caractérise par une grande polyvalence commerciale, étaient aussi marchands de couleurs, et à ce titre, fournissaient aux artistes les pigments et colorants dont ils avaient besoin. Inventaires et tarifs permettent de connaître quels produits étaient proposés à la vente par ces marchands, sous quelle forme et à quel prix. Les inventaires étaient des actes notariés dressés pour évaluer la valeur du fonds lors d'une succession, d'une vente, d'une location ou d'une mise aux enchères du commerce; ils détaillent donc les articles figurant dans le stock, en en précisant la quantité, et parfois le prix¹. Les tarifs d'apothicaires (ou *taxae*) se rencontrent principalement dans l'aire germanique où à partir du XIII^e siècle, chaque ville devait établir la liste officielle des prix d'apothicaire². Afin de disposer d'une documentation suffisante, on considérera dans cette étude l'Occident dans son ensemble, sur une période s'étendant du XIII^e au XVI^e siècle.

Parmi la multitude des colorants et pigments mentionnés dans les inventaires et tarifs d'épiciers-apothicaires, on s'intéressera spécifiquement au bois et à la laque de brésil³. On désigne par ce terme générique le bois produit par plusieurs espèces d'arbres appartenant à la famille des *Caesalpinia*, importé d'Asie au Moyen Age, puis d'Amérique à partir du XVI^e⁴. Ce bois de teinture permettait de fabriquer un pigment-laque rouge, utilisé surtout en enluminure : le rose du manteau de la Trinité est une laque de brésil) ou pour des décors temporaires de fêtes en raison de sa fragilité à la lumière⁵.

- 1 Sur ce type de source, voir Jean-Pierre Bénézet, *La pharmacie dans les pays du bassin occidental de la Méditerranée, XIII^e-XVI^e siècle*, thèse d'histoire, Paris, Université de Paris X-Nanterre, 1996, 3 vol. Cette thèse est éditée: Jean-Pierre Bénézet, *Pharmacie et médicaments en Méditerranée occidentale (XIII^e-XVI^e siècles)*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- 2 Le projet de recherche du Doerner Institut (Munich) dirigé par Andreas Burmester, Ursula Haller et Christoph Krekel a pour objet la publication exhaustive de ces *taxae*. Sur ce projet, voir Christoph Krekel et Andreas Burmester « Das Münchner Taxenprojekt. Apothekentaxen als neuer Quellentyp für die Erforschung historischer Künstlermaterialien », *Restauro*, 107, 2001, p. 450-455.
- 3 On soulignera ici la distinction entre colorant, pigment et pigment-laque. On désigne par 'colorant' la substance colorée capable de se fixer sur une matière pour la teindre. On appelle « pigment » l'ensemble formé par le colorant et la substance sur laquelle il s'est fixé, devenant ainsi insoluble. Un pigment-laque est un pigment obtenu par « fixation d'un colorant organique naturel ou artificiel sur une base généralement inorganique et incolore » (François Perego, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, Paris, Belin, 2005, p. 585).
- 4 Dominique Cardon, *Le Monde des teintures naturelles*, Paris, Belin, 2003, p. 216-219.
- 5 Sur l'utilisation du bois de brésil en peinture, voir : Daniel V. Thompson, *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, New York, Dover, 1956, p. 116-121 (1^e éd. Londres, 1936); Nicholas Eastaugh, Valentine Walsh, Tracey Chaplin, Ruth Siddall, *A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*, Londres, Butterworth-Heinemann, 2008, p. 66-67.



Fig. 1. *Caesalpinia sappan*, illustration pour William Roxburgh, *Flora Indica*, Serampore, 1832. © Royal Botanic Gardens, Kew.



Fig. 2. Maître de Bedford, La Trinité (détail), *Bréviaire à l'usage de Paris*, Châteauroux, Bibliothèque municipale, ms. 2, fol. 106, peu avant 1415. © Ministère de la Culture – Base Enluminures

2. Un pigment largement disponible ?

Nous avons pu rassembler quinze inventaires d'épiciers-apothicaires datant du Moyen Age ou de la Renaissance mentionnant le brésil, et témoignant donc de sa disponibilité sur le marché des couleurs à ces périodes. Dès le milieu du XIII^e siècle, il est cité dans l'inventaire de l'épicier génois Dondinus puis se retrouve aux siècles suivants dans les stocks d'épiciers-apothicaires de diverses régions d'Europe⁶. Il faut signaler ici le cas particulier de Venise où apparaît à la fin du XV^e siècle le métier spécialisé de marchands de couleurs ;

.....
 Sur les pigments employés dans les enluminures du *Bréviaire* de Châteauroux (illus. 2) : Inès Villela-Petit, *Le Bréviaire de Châteauroux*, Paris, Somogy, 2003.

6 Ces inventaires d'épiciers-apothicaires sont les suivants :

- Inventaire de Dondinus, Gênes, 1259 : Laura Balletto, « Medici e farmaci scongiuri ed incantesimi dieta e gastronomia nel medioevo genovese », *Collana storica di fonti e studi*, 46, 1986, p. 90-101.
- Inventaire de Francesc de Camp, Barcelone, 1353 : T. Lopez Pizcueta, « Los bienes de un farmacéutico barcelonés del siglo XIV : Francesc de Camp », *Mediævalia*, 13, 1992, p. 17-73.
- Inventaire de Pietro Fasolis, Pignerol, 1398 : G. Carbonelli, « Inventario di una farmacia di Pinerolo (1398) », *Bolletino della Società storica subalpina*, 35, 1906, p. 156-168 ; plus récent : Bernardo Oderzo Gabrieli, « L'inventario della spezieria di Pietro Fasolis e il commercio dei materiali per la pittura nei documenti piemontesi (1332-1453) - Parte prima », *Bollettino della società storica pinerolese*, 3^e série, XXIX, 2012, p. 7-43.
- Inventaire de Marcus, Vérone, 1411 : O. Viana, « Un inventario di farmacia veronese del 1411 », *Atti dell'Accademia d'agricoltura, scienze et lettere di Verona*, 4^e série, XXI, 1920, p. 183-209.
- Inventaire de Charonus Taguil, Palerme, 1432 : Archivio di Stato di Palermo, Not. Traverso, la stanza, vol. 776, fol. 2012-2018, transcrit dans Bénézet, *La pharmacie dans les pays ...*, op. cit., vol. 3, p. 571-579.
- Inventaire de Guillaume Lefort, Dijon, 1439 : Paul Dorveaux, *Inventaires d'anciennes pharmacies dijonnaises (XV^e siècle)*, Dijon, Imp. Jacquot et Floret, 1892, p. 7-21
- Inventaire de Guilhem Roux, Majorque, 1439 : Archivo del Reino de Mallorca, Not. N. Prohom, P. 138, transcrit dans Bénézet, *La pharmacie dans les pays ...*, op. cit., vol. 3, p. 493-507.
- Inventaire de Julien Perpinya, Majorque, 1512 : Archivo del Reino de Mallorca, Not. J. Perpinya, AH. 774, transcrit dans Bénézet, *La pharmacie dans les pays ...*, op. cit., vol. 3, p. 523-531.
- Inventaire de Gabriel Santiscle, Majorque, 1537 : Archivo del Reino de Mallorca, Not. R. Morta, M. 878, transcrit dans Bénézet, *La pharmacie dans les pays ...*, op. cit., vol. 3, p. 508-522.
- Inventaire de William Watkins, Londres, 1544-45 : Jo Kirby, « Trade in Painters' Materials in Sixteenth Century London », dans Jo Kirby, Susie Nash et Joanna Cannon (éd.), *Trade in Artists' Materials, Markets and Commerce in Europe to 1700*, Londres, Archetype, 2010, p. 339-355.
- Inventaire de Francisco Olbena, Saragosse, 1545 : A. San Vicente (éd.), *Instrumentos para una historia social y economica del trabajo en Zaragoza en los siglos XV a XVIII*, Saragosse, Real Sociedad económica aragonesa de Amigos del País, 1988, t. 1, p. 194-201.
- Inventaire de John Staveley, Southampton, 1559 : E. Roberts et K. Parker (éd.), *Southampton Probate Inventories*, vol. 1 (1447-1575) et vol. 2 (1566-1575), Southampton, Southampton University Press, 1991-92., vol. 1, p. 164-175.

parmi les inventaires dont on dispose pour cette profession, plusieurs datant du ^{xvi}^e siècle mentionnent le brésil⁷.

Si ces sources signalent la présence du brésil sur le marché des couleurs, elles n'en soulèvent pas moins un certain nombre de difficultés. On constate que les inventaires citant le brésil sont inégalement distribués chronologiquement et géographiquement. Ils se concentrent surtout au ^{xvi}^e siècle et dans l'Europe du sud. Il faut alors se demander si cette répartition ne reflète pas une inégale disponibilité du colorant selon les régions et les époques. Or cette inégale distribution chronologique et géographique pourrait tenir davantage à la documentation elle-même. En effet, ce n'est qu'aux ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles que les inventaires se multiplient, auparavant ils restent relativement rares⁸. De même, géographiquement, la pratique de l'écrit notarié était plus développée dans les régions de droit écrit du sud de l'Europe que dans les contrées septentrionales.

On constate une deuxième difficulté : si, comme nous le montrent les inventaires, le brésil est présent chez certains épiciers-apothicaires du Moyen Age et de la Renaissance, il est loin de l'être systématiquement chez tous. En effet, au regard de l'ensemble des documents de ce type qui nous sont parvenus, le

- Inventaire des frères de Urroz, Saragosse, 1562 : San Vicente (éd.), *Instrumentos para una historia ...*, op. cit., t. 1, p. 329-339.

- Inventaire de John Fletcher, Southampton, 1562 : Roberts et Parker (éd.), *Southampton Probate Inventories*, op. cit., vol. 1, p. 179-183.

- Inventaire de l'apothicairerie municipale de Kolberg, 1589 : Andreas Burmester, Ursula Haller et Christopher Krekel, « The Munich Taxae Project : the Kolberg inventory list of 1589 », dans M. Clarke, J.H. Townsend and A. Stijnman (éd.), *Art of the Past : Sources and Reconstructions*, Londres, Archetype, 2005, p. 44-48.

- Inventaire de Nicolas Lapesse, Carcassonne, 1595 : H Mullot et O. Sarcos, « Inventaire de la pharmacie de Nicolas Lapesse, apothicaire de Carcassonne », *Mémoire de la Société des Arts et Sciences de Carcassonne*, 2^e série, t. VIII, 1912, p. 28-114.

7 Ces inventaires de marchands de couleurs sont les suivants :

- Inventaire de Gabrielis de Gardignano, Venise, 1534 : Louisa C. Matthew, « Vendecolori a Venezia : the Reconstruction of a Profession », *The Burlington Magazine*, vol. CXLIV, n° 1196, 2002, p. 680-688.

- Inventaire de Francisco de Bartolomeo, Venise, 1586 : Louisa C. Matthew et Barbara H. Berrie, « 'Memoria de coloris che bisogno torre a Vinegia' : Venice as a centre for the purchase of Painters' Colours », dans Kirby, Nash et Cannon (éd.), *Trade in Artists' Materials ...*, op. cit., p. 246-252.

- Inventaire de Jacopo de Benedetti, Venise, 1594 : Roland Krischel, « Zur Geschichte des venezianischen Pigmenthandels : das Sortiment des « Jacobus de Benedictis à coloribus », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 63, 2002, p. 93-158.

8 Sur cette question : Bénezet, *La pharmacie dans les pays ...*, op. cit., vol. 1, p. 80-81.

brésil ne figure que dans un petit nombre d'entre eux⁹. On pourrait être amené dans un premier temps à conclure tout simplement que si le brésil n'apparaît pas dans la plupart de ces sources, c'est qu'il n'était pas commercialisé aux époques et lieux correspondants, et donc qu'il n'était pas disponible pour les peintres qui auraient voulu l'utiliser. Mais une autre hypothèse doit être envisagée : le brésil peut être absent des inventaires et tarifs d'apothicaires, non pas parce qu'il était indisponible sur le marché des couleurs, mais parce qu'il était commercialisé par d'autres marchands, n'appartenant pas à cette corporation. Et certaines sources semblent confirmer cette hypothèse. Ainsi à Marseille en 1297, le brésil figure dans l'inventaire du marchand Richard Jullian¹⁰. Or ce dernier n'est pas désigné comme apothicaire, et on ne trouve dans sa boutique aucun remède médicinal. Son activité se concentre dans le domaine alimentaire. Il vend à ce titre des épices, et secondairement, du brésil, de l'indigo, de la résine, de l'encens. De même, à Southampton en 1564, dans la boutique de John Lughting, on trouve beaucoup de tissus et d'articles de mercerie, des épices, et toutes sortes de colorants et pigments pour les peintres, parmi lesquels figure du brésil ; mais à aucun moment John Lughting

- 9** Sur 115 inventaires d'apothicaires d'Europe méridionale (Italie, Espagne, Provence) entre 1250 et 1600 réunis par Jean-Pierre Bénézet, seulement treize mentionnent le brésil. Concernant la garance et le kermès (autres colorants servant pour les laques rouges), si on les rencontre dans ces inventaires plus fréquemment que le brésil (environ deux fois plus souvent), eux aussi sont très loin d'y figurer systématiquement.

En Europe septentrionale, dans plusieurs inventaires d'apothicaires, à Paris, Metz, Londres et Southampton, aux ^{xiv}^e, ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles, on constate que le brésil est absent :

- Inventaire de l'épicier Pierre Gilles, Paris, 1358 : Siméon Luce, *Histoire de la Jacquerie, d'après des documents inédits*, Paris, Honoré Champion, 1894, p. 249-251.

- Inventaire de l'apothicaire John Hexham, Londres, 1415 : G.E. Trease et J.H. Hodson, « The Inventory of John Hexham, a fifteenth-century apothecary », *Medical History*, 9, 1965, p. 76-81.

- Paul Dorveaux, *Inventaire de la pharmacie de l'hôpital Saint Nicolas de Metz (27 juin 1509)*, Paris-Nancy, 1894.

- Inventaire de l'apothicaire John Brodocke, Southampton, 1571 : Roberts et Parker (éd.), *Southampton Probate Inventories, op. cit.*, vol. 2, p. 290-306.

Enfin, l'analyse des tarifs d'apothicaire (*taxae*) germaniques conduit à la même observation. Le brésil n'y figure pas, alors qu'on y trouve à plusieurs reprises les autres colorants servant à la fabrication de laques rouges (le kermès, la cochenille, la gomme-laque et surtout la garance). Les *taxae* examinées figurent dans Andreas Burmester et Christoph Krekel, « Von Dürers Farben », in G. Goldberg, B. Heimberg et M. Schawe (éd.), *Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek*, Munich, 1998, p. 54-101 ; Andreas Burmester, Ursula Haller, and Kristoph Krekel, « Pigmenta et colores : The Artist's Palette in Pharmacy Price Lists from Liegnitz (Silesia) », dans Kirby, Nash et Cannon (éd.), *Trade in Artists' Materials . . . , op. cit.*, p. 314-324.

- 10** Inventaire de Richard Jullian, Marseille, 1297 : Pascal Herbeth, « Inventaire d'une boutique marseillaise en 1297 », *Marseille*, n° 136, 1984, p. 66-70.

n'est qualifié d'épicier ou d'apothicaire, seulement de marchand¹¹. Enfin les peintres pouvaient peut-être se procurer du brésil directement auprès des teinturiers qui l'utilisaient pour teindre en rouge. Un réceptaire néerlandais de la fin du ^{xv}^e siècle témoigne de cette pratique pour la garance¹².

Une autre raison incite à ne pas déduire trop vite de l'absence du brésil dans les inventaires d'apothicaires son absence sur le marché des couleurs : si l'on confronte ces inventaires à d'autres types de sources, on s'aperçoit en effet que le brésil est bien présent aux lieux et périodes où il est donné manquant chez les apothicaires. En 1358, l'inventaire de l'épicier parisien Pierre Gilles ne mentionne pas le brésil qui néanmoins apparaît en 1349 et 1351 dans une ordonnance de Philippe VI, renouvelée par Jean le Bon, parmi la liste des produits d'épicerie soumis à un impôt extraordinaire destiné à financer la guerre¹³.

3. Bois ou pigment : sous quelle forme le brésil était-il commercialisé ?

La question de la forme sous laquelle colorants et pigments étaient vendus aux artistes est assez peu abordée. Il s'agit pourtant d'une interrogation fondamentale : en effet, se demander si les peintres et leur atelier fabriquaient eux-mêmes les pigments qu'ils utilisaient, permet de se demander où finissait le travail de l'apothicaire et où commençait celui de l'artiste, donc de s'interroger sur le processus créatif lui-même. Concernant le brésil, il est intéressant de savoir s'il était vendu sous forme de matière première, c'est-à-dire de bois dont il fallait extraire le colorant pour fabriquer ensuite un pigment-laque, ou bien sous forme de pigment que les peintres pouvaient acheter prêt à l'emploi.

Dans les vingt inventaires d'épiciers-apothicaires, de marchands, ou de marchands de couleurs qui citent le brésil, ce dernier apparaît systématiquement sous forme de bois. Plusieurs raisons peuvent l'expliquer. Tout d'abord, commercialiser le brésil sous forme de matière première à transformer plutôt

11 Inventaire de John Lughting, Southampton, 1564 : Roberts et Parker (éd.), *Southampton Probate Inventories*, *op. cit.*, vol. 1, p. 201-223.

12 Trèves, Stadtbibliothek, Hs. 1028/1959 8°, fol. 32v.-33v., cité par Doris Oltrogge, « 'Pro azurio auricalco et alii correquistis pro illuminacione' : The Werden Accounts and other Sources on the Trade in Manuscripts Materials in the Lower Rhineland and Westphalia around 1500 », dans Kirby, Nash et Cannon (éd.), *Trade in Artists' Materials . . .*, *op. cit.*, n. 72 p. 198.

13 Pour l'inventaire de Pierre Gilles : cf. supra n.9. Pour les ordonnances de 1349 et 1351 : *Ordonnances des roys de France de la troisième race, Deuxième volume : Ordonnances du roy Philippe de Valois et celles du roy Jean jusqu'au commencement de l'année 1355*, éd. par Eusèbe de Laurière, Paris, Impr. royale, 1729, p. 319-320 et p. 424-425.

que de pigment permettait aux marchands de le vendre non seulement aux artistes, mais aussi aux teinturiers qui en faisaient une utilisation abondante¹⁴. C'est très certainement à cet usage qu'étaient destinées les quantités importantes de bois de brésil mentionnées dans nos inventaires, pouvant atteindre plusieurs centaines de kilogrammes¹⁵. Il n'est guère surprenant de voir des teinturiers parmi les débiteurs du marchand de couleurs vénitien Francesco di Bartolomeo, dont l'inventaire en 1586 mentionne un stock de près de cinq tonnes de brésil¹⁶. Vendre le brésil sous forme de bois permettait aussi aux artistes d'acheter la matière première afin de fabriquer eux-mêmes le pigment-laque dont ils avaient besoin. Les réceptaires anciens nous montrent non seulement que la laque de brésil est un pigment relativement simple à préparer, mais les recettes témoignent aussi du large éventail de procédés permettant d'en faire varier la couleur, la consistance, le degré de transparence¹⁷. Ainsi en achetant le brésil sous forme de bois et en en assurant lui-même la transformation en laque, le peintre pouvait adapter le pigment à l'usage qu'il projetait d'en faire et à l'effet esthétique qu'il souhaitait obtenir.

Parmi les vingt inventaires rassemblés – qui tous mentionnent le brésil sous forme de bois – trois documents indiquent conjointement sa commercialisation sous forme de pigment¹⁸. Dans ces trois inventaires, le pigment n'est pas toujours désigné par le même terme. L'expression *laccha di verzino*, utilisée dans l'inventaire vénitien de 1594, est sans équivoque¹⁹. Dans les inventaires de Londres (1544-45) et de Southampton (1559), les termes 'roset'

14 Voir par exemple les très nombreuses recettes à base de brésil dans le *Plictho*, manuel de teinturier imprimé à Venise en 1548 : Sidney M. Edelstein et Hector C. Borghetty, *The Plictho of Gioanventura Rosetti*, Cambridge, MIT Press, 1969.

15 775 kg environ dans l'inventaire de Richard Jullian, Marseille, 1297 (cf. supra n. 10) ; 1,1 tonne environ dans l'inventaire de William Watkins, Londres, 1544-45 (cf. supra n. 6) ; 110 kg environ dans l'inventaire de Gil et Juan de Urroz, Saragosse, 1562 (cf. supra n. 6).

16 Matthew et Berrie, art. cité, p. 247 (cf. supra n. 7).

17 Voir par exemple les nombreuses recettes de brésil figurant dans le recueil de Jean Lebègue (Paris, Bnf, ms. lat. 6741) datant de 1431 (Mary P. Merrifield ed., *Original Treatises on the Arts of Painting Dating from the XIIth to the XVIIIth Centuries*, London, 1849, vol. I, p. 1-321) ou dans le *Liber illuministarum* (Munich, Bayerischen Staatsbibliothek, Cgm 821) datant de 1500 environ et provenant du monastère bavarois de Tegernsee (Anna Bartl et al., *Der «Liber illuministarum» aus Kloster Tegernsee. Edition, Übersetzung und Kommentar der kunsttechnologischen Rezepte*, Stuttgart, Franz Steiner, 2005).

18 Inventaire de William Watkins, Londres, 1544-45 : cf. supra n. 6 ; inventaire de John Lugthing, Southampton, 1564 : cf. supra n. 11 ; inventaire de Jacopo de Benedetti, Venise, 1594 : cf. supra n. 7.

19 Inventaire de Jacopo de Benedetti, Venise, 1594 (cf. supra n. 7).

et 'rosat' sont respectivement employés²⁰. Le recours à des sources anglaises contemporaines indique bien qu'on a bien affaire là à un pigment à base de brésil²¹. Enfin, concernant toujours la terminologie, il faut citer les inventaires des apothicaireries municipales de Lunebourg (1475) et Kolberg en Poméranie (1589) ainsi que les *taxae* de Liegnitz (1568 et 1583) : dans tous ces documents figure le pigment appelé 'rouge de Paris', pigment qui se rencontre fréquemment dans les sources néerlandaises et germaniques des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles et qui pouvait être fabriqué à partir de bois de brésil, mais aussi à partir d'autres colorants rouges organiques (gomme-laque ou tontures de textiles teints à la garance, au kermès, ou à la cochenille)²². Ces variations observées dans la terminologie doivent amener à se demander si elles correspondent à des variations dans la nature du pigment vendu.

4. Un colorant/pigment bon marché ?

La question du prix constitue un élément central à considérer lorsqu'on aborde le contexte commercial et économique dans lequel les peintres choisissaient leurs pigments. En effet, le prix d'un pigment (ou d'un colorant) peut contribuer à expliquer la fréquence de son emploi par les artistes²³. Il faut donc interroger les inventaires pour déterminer dans quelle mesure le bré-

20 Inventaire de William Watkins, Londres, 1544-45 ; inventaire de John Staveley, Southampton, 1559 (cf. supra n. 6).

21 Voir le carnet de recettes de John Guillim, peintre héraldique anglais de la fin du ^{xvi}^e siècle (Jim Murrell, « John Guillim's Book : a heraldic painter's *Vade Mecum* », *Walpole Society*, 57, 1993-94, p. 1-51, notamment fol. 10) ou l'herbier publié par le botaniste Henry Lyte en 1578 (Henry Lyte, *A Niewe Herball or Historie of Plantes*, Londres, 1578, p. 547). Le terme « rosette » pour désigner une laque de brésil se rencontre déjà au ^{xiv}^e siècle en Italie (par exemple, dans le *De Arte Illuminandi*, réceptaire destiné aux enlumineurs : Franco Brunello éd., « *De arte illuminandi* » e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale, Vicence, Neri Pozza, 1975), ainsi qu'au début du ^{xv}^e siècle en France dans le recueil de recettes de Jean Lebègue (cf. supra n. 19).

22 Inventaire de l'entrepôt de l'apothicairerie municipale de Lunebourg en 1475 : voir Burmester et Kregel, art. cité, p. 97 (cf. supra, n. 9) ; inventaire de l'apothicairerie municipale de Kolberg (1589) : cf. supra n. 6 ; *taxae* de Liegnitz (1568 et 1583) : cf. supra n. 9

Sur le rouge de Paris et les différents colorants utilisés pour sa fabrication : Jo Kirby, David Saunders et Marika Spring, « Proscribed Pigments in Northern European Renaissance Paintings and the Case of Paris red », in David Saunders, Joyce H. Townsend, Sally Woodcock (éd.), *The Object in Context : Crossing Conservation Boundaries, Contributions to the Munich Congress, 28 August-1 September 2006*, Londres, IIC, 2006, p. 236-243.

23 Sur cette question, il ne faut pas faire du prix d'un pigment le seul facteur expliquant son utilisation fréquente : on sait combien le bleu d'outremer fabriqué à partir de lapis-lazuli, pouvait être coûteux, et néanmoins largement employé dans certaines œuvres.

sil était un colorant dont le prix abordable encourageait l'utilisation par les peintres, ou bien au contraire un colorant coûteux que les artistes, pour cette raison, n'utilisaient qu'avec parcimonie.

Tous les inventaires ne précisent pas le prix de chacune des marchandises qu'ils énumèrent, ils se contentent souvent d'une estimation globale de la valeur du stock. C'est pourquoi, sur la vingtaine d'inventaires dont nous disposons qui citent le brésil, seuls huit mentionnent à la fois la quantité stockée et le prix²⁴. De plus, il n'est pas possible d'utiliser ces informations pour comparer le prix du brésil d'une région à l'autre ou d'une époque à l'autre, et ce pour deux raisons : d'une part, à cause de la grande diversité des monnaies utilisées, qui varient selon les époques et les régions, rendant les conversions délicates ; d'autre part, à cause de l'inflation au fil du temps qui est elle aussi difficile à déterminer avec précision.

Néanmoins les données sur les prix fournies par les inventaires ne sont pas dénuées d'intérêt car chaque document montre à quelle place le brésil se situait dans l'échelle des prix des colorants et pigments. Ainsi ce ne sont pas les prix du brésil au fil du temps ou selon les régions qui peuvent faire l'objet d'une comparaison, mais dans une approche synchronique, le coût relatif du brésil au sein de la palette des peintres à un moment et dans un lieu donnés. Le brésil apparaît le plus souvent comme un colorant assez bon marché, figurant parmi les colorants de milieu de gamme, se situant donc entre les pigments les plus onéreux (safran, indigo, sandragon) et les pigments les moins coûteux (ocres et pigments à base de plomb : minium, litharge, blanc de plomb). On observe néanmoins à deux reprises, à Pignerol en 1398 et à Vérone en 1411, des prix particulièrement élevés pour le bois de brésil, qu'il est difficile d'expliquer : cela peut être lié à des difficultés d'approvisionnement ponctuelles qui auraient fait monter les prix²⁵.

Les inventaires donnent quelques éléments de comparaison permettant de confronter le prix du brésil à celui des autres pigments-laques rouges ou colorants pour laques rouges. Dans les trois inventaires où la garance figure aux côtés du brésil, elle est légèrement meilleur marché²⁶. Un seul inventaire mentionne à la fois gomme-laque et brésil, et la gomme-laque apparaît alors

24 Les huit inventaires sont les suivants : inventaire de Pietro Fasolis, Pignerol, 1398 ; inventaire de Marcus, Vérone, 1411 ; inventaire de Guilhem Roux, Majorque, 1439 ; inventaire de Julian Perpinya, Majorque, 1512 ; inventaire de William Watkins, Londres, 1544-45 ; inventaire de John Staveley, Southampton, 1559 ; inventaire des frères de Urroz, Saragosse, 1562 ; inventaire de l'apothicairerie municipale de Kolberg, 1589 (pour ces inventaires, cf. n. 6 supra).

25 Inventaire de Pietro Fasolis, Pignerol, 1398 ; inventaire de Marcus, Vérone, 1411 (cf. supra n. 6).

26 Inventaire des frères de Urroz, Saragosse, 1562 ; inventaire de l'apothicairerie municipale de Kolberg, 1589 ; inventaire de Guilhem Roux, Majorque, 1439 (cf. n. 6 supra).

bien plus chère²⁷. Dans un seul inventaire, on rencontre ensemble brésil et cochenille (ou kermès), et dans ce cas, le brésil est plus onéreux, ce qui semble assez étonnant²⁸. Enfin dans l'inventaire de Kolberg (1589), les laques rouges qui comptent parmi les pigments les plus coûteux, sont trente fois plus chères que le simple bois de brésil (le rouge de Paris, lui, n'est que trois fois plus coûteux que le bois de brésil)²⁹.

Enfin deux inventaires permettent de comparer le prix du bois de brésil au prix du pigment fabriqué³⁰. Dans les deux cas, comme on pouvait s'y attendre, la matière première (le bois de brésil) coûte moins cher que le pigment déjà préparé (la rosette). Dans chacun de ces deux inventaires, le rapport de prix matière première/pigment est assez comparable : chez William Watkins, à Londres en 1544, le pigment coûte deux fois plus cher que le bois ; chez John Staveley, à Southampton en 1559, trois fois plus.

5. Conclusion

L'analyse des inventaires de marchands fournit une riche moisson d'informations permettant de mieux saisir le contexte économique et commercial dans lequel les artistes du Moyen Age et de la Renaissance s'approvisionnaient en pigments et matériaux. Concernant le bois de brésil, ces documents ont montré que ce colorant pouvait être disponible dans les stocks des épiciers-apothicaires dès le XIII^e siècle. On a néanmoins noté sa présence irrégulière dans cette documentation, ce qui appelle d'une part à croiser ces inventaires avec d'autres types de source avant de conclure trop vite à son indisponibilité sur le marché, et d'autre part à s'interroger sur les circuits de distribution de ce colorant, qui pouvaient passer par d'autres fournisseurs que les épiciers-apothicaires. Les inventaires ont également permis de constater que le brésil était proposé à la vente bien plus souvent sous forme de bois que de pigment prêt à l'emploi. Une confrontation avec les comptes de paiements tenus par les peintres ou leurs commanditaires pour l'achat de matériaux permettrait de déterminer si la même observation peut être faite du côté des acheteurs, c'est-à-dire si les artistes préféraient acheter la matière première à transformer pour fabriquer eux-mêmes leur pigment, ou bien se le procurer déjà préparé. Dans les quelques cas où le brésil figure chez les épiciers-apothicaires sous forme

27 Inventaire de William Watkins, Londres, 1544-45 (cf. supra n. 6).

28 Inventaire de Marcus, Vérone, 1411 (cf. supra n. 6)

29 Inventaire de l'apothicairerie municipale de Kolberg, 1589 (cf. n. 6 supra).

30 Inventaire de William Watkins, Londres, 1544-45 ; inventaire de John Staveley, Southampton, 1559 (cf. supra n. 6).

de pigment, la terminologie employée dans les inventaires n'est pas toujours la même, amenant à se demander s'il s'agit exactement du même pigment ; une investigation poussée parmi les recueils de recettes pourrait apporter des éléments de réponse sur ce point. Les occurrences de brésil sous forme de pigment datant toutes du ^{xvi}e siècle, se pose également la question d'une éventuelle évolution chronologique. Enfin les prix du brésil figurant dans les inventaires, bien que difficilement comparable d'un document à l'autre, laissent plutôt penser que l'on a affaire là à un colorant assez bon marché.

Aussi riches soient-ils en informations, les inventaires de marchands ne sauraient donc se suffire à eux-mêmes : ils ne reflètent qu'une mince facette du contexte commercial, technologique et esthétique plus large dans lequel s'inscrivaient le choix des pigments par les peintres. Pour en tirer le plus grand profit, cette documentation, on l'a vu, demande à être mise en perspective avec d'autres sources, de nature aussi diverse que les recettes, les sources relevant du commerce en gros, les herbiers, les comptes de paiements des matériaux, et bien sûr les œuvres elles-mêmes et les résultats des analyses physico-chimiques dont elles font l'objet.

Liste des illustrations

Figure 1 : *Caesalpinia sappan*, illustration pour William Roxburgh, *Flora Indica*, Serampore, 1832. © Royal Botanic Gardens, Kew.

Figure 2 : Maître de Bedford, La Trinité (détail), *Bréviaire à l'usage de Paris*, Châteauroux, Bibliothèque municipale, ms. 2, fol. 106, peu avant 1415. © Ministère de la Culture – Base Enluminures

Auteur

Anne Servais est diplômée d'histoire (Paris, EHESS) et d'histoire de l'art (Paris, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne), et professeure agrégée d'histoire. Elle s'intéresse à la fabrication et à la commercialisation des colorants et pigments utilisés par les peintres du Moyen Age et de la Renaissance. Dans cette perspective, elle achève actuellement une thèse de doctorat consacrée aux bois et laques de brésil entre le ^{xii}e et le ^{xvi}e siècle, sous la direction de Thierry Lalot, au sein de l'équipe d'accueil HiCSA (ED 441) de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne. Cette recherche s'attache à comprendre dans quel contexte à la fois économique, esthétique et technologique s'inscrivait l'utilisation de ce pigment par les artistes.

LE « PREMIER MORCEAU DE PEINTURE » D'EDOUARD MANET

MATTHIEU LEGLISE

Résumé

Des fromages de Hollande avariés et maquillés par Manet afin leur redonner un semblant de fraîcheur, l'achat frénétique de ces fromages désirables et dangereux, suivi d'une mystérieuse épidémie : tels sont les éléments qui composent la troublante histoire de jeunesse que nous souhaitons explorer en détail, dans laquelle Manet raconte lui-même comment il réalisa son « premier morceau de peinture ».

1. Introduction

Edouard Manet a lui-même évoqué à plusieurs reprises son geste inaugural de peintre. En 1848, il s'était embarqué à destination de Rio de Janeiro, avec le désir de devenir marin, et c'est seulement au retour de ce voyage qu'il embrassera la carrière de peintre. C'est au moment de son arrivée dans la baie de Rio que prend place ce récit :

[Manet] a raconté lui-même, à bien des reprises, comment il donna son premier coup de pinceau.

- Un jour que nous approchions des côtes, disait-il volontiers, nous nous aperçûmes que notre cargaison de fromages de Hollande avait, au contact de l'eau, subi des avaries. [...] Je m'offris pour réparer les désastres, et consciencieusement, avec un blaireau, je refis la toilette des têtes de mort, qui reprirent leur belle teinte lie de vin – Ce fut mon premier morceau de peinture¹.

- 1 Edmond Bazire, *Manet*, 1884, p. 4. On trouve la version longue de cette même anecdote chez Antonin Proust : « Ah ! Ce n'est pas le capitaine du bateau *La Guadeloupe*, sur lequel il m'avait embarqué, qui m'aurait interrogé sur mon talent [...]. Arrivé en vue de Rio [il] me dit : "Puisque vous faites de la peinture, jeune homme, vous allez me repeindre ces fromages de Hollande [...]. Voici un pot de minium et des pinceaux." Je m'exécutai. À notre arrivée en rade, les fromages brillaient comme des tomates. Les naturels les achetèrent avec empressement et les dévorèrent jusqu'à la croûte, regrettant qu'il n'y en eût pas davantage. Quelques jours après, les autorités publiaient un avis pour rassurer la population, ému par quelques cas de cholérine. L'avis attribuait ces cas à l'abus de fruits qui n'avaient pas un degré suffisant de maturité. Moi, je savais à quoi m'en tenir. Mais dans le commerce la discrétion est la garantie

Si l'œuvre de nombreux artistes a souvent une origine symbolique bien précise, Manet, lui, a donc ses « fromages maquillés ». Cependant, qui connaît les fromages de Manet ? Ses biographes minorent cette histoire, qui ne serait qu'une « blague » parmi tant d'autres et qui n'a donné lieu à aucun commentaire ; plus encore, l'événement disparaît totalement, dans les années 1980, des biographies de Manet. Et pourtant l'anecdote a été répétée à de nombreuses reprises par le peintre lui-même, qui n'était pourtant pas bavard, et semblait donc y tenir.

Nous souhaitons ainsi prendre au sérieux ce premier « morceau de peinture », comme Manet le nomme lui-même, et tenter de montrer ce qui est mis en jeu dans cette petite anecdote d'allure insignifiante².

2. Composition et décomposition : la première œuvre

L'œuvre de Manet prend donc forme sur/avec/à partir de ces fromages informes et pourrissants. À cet égard, le choix de faire de ces fromages l'acte de naissance de son œuvre est très significatif. Le mot « fromage », du latin *formaticum* renvoie directement à la notion de « mise en forme ». De plus, comme nous l'indique Carlo Ginzburg, de nombreuses cosmogonies utilisent la métaphore du fromage et des vers pour évoquer la naissance de l'univers³. S'il est évidemment impossible de savoir si Manet était conscient de cette profondeur sémantique, toujours est-il que, comme nous l'indique Ginzburg, du XVI^e au XIX^e siècle, des gloses savantes sur les cosmogonies antiques aux fables mystiques d'un obscur meunier italien, le « fromage et les vers », le fromage altéré revient régulièrement comme la métaphore privilégiée de la naissance du monde. D'autre part, le thème du fromage possédait une résonance très particulière pour les artistes, depuis la rédaction par Champfleury, en 1859, d'un célèbre pamphlet satirique connu sous le nom d'« histoire des trois fromages », que Manet connaissait certainement, et dans lequel il posait les

des affaires. Je me tus et je fis bien, car le capitaine me traita à partir de ce moment avec des égards exceptionnels. Ce n'est pas lui qui m'aurait demandé si j'avais du talent. Il en était convaincu. » (Antonin Proust, *Edouard Manet, Souvenirs*, Paris, L'échoppe, 1996, p. 20).

- 2 Pour reprendre les mots d'Umberto Eco dans *La guerre du Faux* : « J'ai essayé de mettre en pratique le "flair sémiologique" dont parlait Barthes, [...] cette capacité que chacun de nous devrait avoir de saisir du sens là où on serait tenté de ne voir que des faits, d'identifier des messages là où on serait incité à ne voir que des gestes, de subodorer des signes là où il serait plus commode de ne voir que des choses. » Umberto Eco, *La Guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985, p. 10.
- 3 Voir Carlo Ginzburg, *Le fromage et les vers : l'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, Paris, Aubier, 1980.

questions du réalisme, de l'innocence et du scandale dans l'art⁴. Enfin, autre couche sémantique, cette histoire est une reprise détournée, subvertie, d'un « motif-type »⁵, une anecdote légendaire archétypale, celle des raisins et du rideau de Zeuxis⁶. Mais Manet enfouit le détournement de ce motif mythique sous l'anecdote humoristique. À la manière des fromages maquillés, Manet maquille donc un discours symboliquement très chargé sous les apparences d'une histoire plaisante et superficielle. Ce « premier morceau de peinture » est ainsi invisible tout en demeurant en pleine lumière, caché en plein jour au fronton de ses premières biographies. Ce dispositif de présence/absence est en soi très significatif puisqu'il dit quelque chose d'essentiel à propos de l'art de Manet qui joue en permanence sur cette dialectique ambiguë du visible et de l'invisible, du dissimulé et de l'exposé. Ici aussi, comme dans la fable de Zeuxis, le rideau qui semble cacher l'œuvre ne dissimule en fait que lui-même, en tant qu'œuvre.

Par la duplicité du geste même (Manet maquille les fromages altérés) et la duplicité de la geste, c'est à dire du discours autour de cet épisode (Manet maquille la figure mythique sous l'anecdote plaisante, il maquille sans doute également un fait réel d'atours légendaires), cette première « action artistique » de Manet transforme ces fromages abîmés en « œuvre » et ce « premier morceau de peinture »⁷ révèle toute l'œuvre de Manet à venir, qui est « toute entière fondée sur l'écart pervers »⁸, sur le déguisement (qui révèle l'intime), sur le mensonge (qui dit la vérité), sur le trivial (qui s'articule à la plus subtile réflexivité) – sur une confusion permanente des sources, des genres, des registres et des intentions. Comme si Manet, en quelque sorte, avait recours au mythe pour dire la vérité inavouable et dangereuse de sa pratique artistique, vérité du *mythos* donc, contre le *logos* stratégique de son discours officiel. Ce

4 Champfleury, *Les amis de la Nature*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859. Voir Maria Mimita Lamberti, « Du réalisme et du fromage de Brie », *Actes de la recherche en sciences-sociales*, vol. 66-67, mars 1987. *Histoires d'art*, p. 78-89.

5 Pour reprendre la terminologie de Kris et Kurz, voir : Ernst Kris, Otto Kurz, *La légende de l'artiste, un essai historique*, Paris, Allia, 2010, p. 20.

6 Rappelons en quelques mots l'histoire, racontée par Plinie, de ces raisins si parfaitement imités que les oiseaux tentaient de les manger, et de ce rideau en trompe l'œil qui, semblant cacher l'œuvre, était en fait l'œuvre elle-même.

7 Il faut noter l'évidente ambiguïté de la formulation, entre « morceau de fromage » et « morceau de peinture ». Il est également intéressant de noter que Manet ne parle pas d'« œuvre » au sens strict, mais reste à la lisière, en employant une terminologie qui désigne indirectement, mais clairement, une « œuvre ».

8 Jean Clay, *Bonjour Monsieur Manet*, cat exp., Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, (8 juin au 3 octobre 1983), Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1983, p. 7, « Onguents, fards, pollens ».

premier morceau de peinture *invisible* (jamais « reçu », jamais commenté), serait donc ainsi l'œuvre *décisive*, l'œuvre qui porte en elle toutes les œuvres, toute la geste artistique de Manet – un premier geste séminal qui contiendrait métaphoriquement tous les gestes à venir tout en les commentant de façon cryptée. Il faudrait parler ainsi d'une « légende » qui, conformément à l'étymologie du mot, *legendas*, serait : « ce qui doit être lu ». Il est révélateur que Manet ne tiennne pas un discours discursif sur son œuvre et sa pratique, ce qui ne signifie pas qu'il n'en dit rien (ce que toute l'historiographie sur Manet a soutenu pendant longtemps), mais il en parle de façon transversale et cryptée – pour dire la vérité, inadmissible à l'époque, de sa pratique artistique, il lui fallait ruser.

3. Contamination et maquillage : la contamination de Manet

Avant toute chose, il nous faut constater un fait évident et indéniable : cette « première œuvre » n'existe plus, ou plutôt, elle n'existe que par le discours que porte Manet sur elle, eut-elle d'ailleurs jamais existée. Cette première œuvre, finalement, est un discours sur la première œuvre. Dans cette histoire de contamination par surface altérée et maquillée, il y a donc contamination du vrai et du faux, du faire et du dire. Et il faut se souvenir que le mot contamination renvoie étymologiquement à la notion de souillure par un contact impur. Ces fromages maquillés, ces fromages impurs sont-ils encore des fromages ? Sont-ils déjà une œuvre, un « morceau de peinture » ? Dès le début nous assistons à une contamination du noble et du trivial, du mythe et de la blague, de la feinte et de la sincérité, du discours ultra-réflexif et des procédés techniques les plus primaires ; dès l'origine se pose la question de l'« anomie », c'est à dire de l'indéfinition, que l'œuvre de Manet, tel un virus, infiltrerait jusque dans les fondements de l'art : qu'est-ce qui est art, qu'est ce qui ne l'est pas⁹ ?

Les spectateurs/mangeurs de ce morceau de fromage qui est également un morceau de peinture, sont contaminés par ces fromages corrompus et maquillés, et dès le début il est difficile, dans cette histoire de fromages à la fois décrépits et brillamment repeints, de ne pas entendre la fameuse adresse de Baudelaire à Manet : « Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de

9 Sur cette vision de la « révolution Manet » comme passage vers un état d'anomie, voir les cours récemment publiés de Pierre Bourdieu sur Manet (*Manet une révolution symbolique : cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu*, Paris, Raisons d'agir/Seuil, 2013.).

votre art »¹⁰. Dès l'origine, Manet se peint en grand corrupteur, dont la touche impure représente un véritable danger public. Dans cette première œuvre, la peinture de Manet est *littéralement* toxique et cette contamination fromagère est le premier acte d'un processus de *contamination* que l'œuvre à venir poussera dans ces ultimes retranchements : contamination des genres, des registres, du réel et de l'imaginaire, du symbolisme et du naturalisme, de la surface et de la profondeur, de la forme et du fond... Face à Manet nous sommes bien en présence d'une véritable « esthétique du simulacre », violemment anti-platonicienne¹¹. Le jeu sur la *mimesis* et la perversité du geste composent donc les éléments fondamentaux de ce « premier morceau de peinture », à la fois *brillant* et *dangereux* – *dangereux parce que trop brillant* (c'est bien le rouge brillant du minium qui provoque le désir des fromages), *brillant parce que dangereux* (c'est la toxicité du médium employé par Manet qui permet cette « brillance » désirable).

En 1874, Mallarmé écrit à propos de Manet : « M. Manet, pour une Académie [...], est, au point de vue de l'exécution non moins que de la conception de ses tableaux, un danger »¹². Un peu plus loin, il parle également au sujet de Manet de « personnalité multiple » et à propos de son œuvre de « miroir pervers »¹³, avant de le qualifier enfin « d'intrus redoutable »¹⁴.

« Danger », « miroir pervers », « intrus redoutable » : ce premier morceau de peinture correspond parfaitement aux caractéristiques essentielles de l'art de Manet selon Mallarmé. C'est dans ce même paragraphe que Mallarmé définit sa peinture comme un « art fait d'onguent et de couleur »¹⁵, dévoilant ainsi le caractère profondément épidermique de son œuvre, qui est fondamentalement un jeu artificieux et artificiel sur la surface, un art du maquillage, une

10 Beth Archer Brombert, *Manet, un rebelle en redingote*, Paris, Hazan, 2011, p. 193. La virtuosité (Baudelaire parle de Manet comme du « premier », et le mythe de Zeuxis ici détourné renvoie à la notion de virtuosité) et la « décrépitude » sont donc déjà présents dans cette œuvre-source.

11 Deleuze définit ainsi la modernité comme la « montée en puissance du simulacre » (Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 306, « Platon et le simulacre »), le simulacre étant entendu comme « un univers où l'image cesse d'être seconde par rapport au modèle, où l'imposture prétend à la vérité, où enfin il n'y a plus d'original, mais une éternelle scintillation où se disperse, dans l'éclat du détour et du retour, l'absence d'origine. ». Maurice Blanchot, « Le Rire des dieux », *La Nouvelle revue française*, juillet 1965, p. 103, cité par Gilles Deleuze, *ibid.*, p. 303.

12 Stéphane Mallarmé, *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion « GF », 1998, p. 298, « Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet ».

13 *Ibid.*, p. 298.

14 *Ibid.*, p. 299.

15 *Ibid.*, p. 298.

esthétique du simulacre. Mallarmé fait ainsi correspondre la dangerosité de Manet et son usage de l'artifice, il met en évidence une corrélation entre la *peinture-maquillage* et la *dangerosité* : avec Manet, le danger vient de la surface, le danger est tapi, invisible, à la surface.

Manet donne son premier coup de pinceau en utilisant du minium rouge, qui est un tétr oxyde de plomb hautement toxique. La forme rouge¹⁶ est bien le « rouge » tant vanté par Baudelaire dans son *Eloge du maquillage*, que les femmes utilisaient pour rehausser leur teint¹⁷. Ensuite, Manet applique cette couche de maquillage, qui est symboliquement la première *surface* de son œuvre, sur de la peinture : les fromages avaient déjà été peints avec une peinture industrielle non toxique, à base de cire qui devait protéger le fromage. Ainsi ce qui précisément est censé protéger (la croûte) devient dangereux : avec Manet le danger vient de l'intérieur, de ce qui semble le plus innocent, le plus familier, tout en résidant à la surface. C'est le maquillage lui-même, dans sa séduction, dans sa « brillance » qui est dangereux, toxique. Manet repasse donc par-dessus cette première couche de peinture, détournant le mot d'ordre des impressionnistes, « peindre sur le motif » : ici Manet peint *littéralement* « sur » le motif.

Et « re-peindre » (peindre sur la peinture, à tous les sens du terme), est une des caractéristiques essentielles de l'œuvre de Manet. Il repeint sur/avec de la peinture dégradée, il peint, comme le dit très bien Bataille, sur « les formules mortes »¹⁸ de la tradition, comme il peint sur la couche de peinture décrépée de ces fromages. Il a également passé sa vie à peindre sur du déjà peint dans un sens plus littéral : les tableaux de Manet sont constitués de nombreuses couches de peinture, ce sont de véritables palimpsestes : Manet ne peint pas vite, mais efface, reprend sans cesse son travail, couche après couche il peint sur du déjà peint, laborieusement, dans le but précisément, de rendre l'idée de la vitesse, de la fraîcheur, de la notation incisive et juste¹⁹. Comme une femme peut se maquiller pour faire disparaître les traces du labeur, de l'âge, de la fatigue, pour paraître fraîche, Manet maquille son travail pour rendre la jeunesse de l'instant, pour donner l'impression d'élan, de vitesse ou de

16 La forme blanche était utilisée sous l'Ancien Régime comme poudre pour le maquillage, sous le nom de céruse.

17 Poudre toxique pour les femmes, elle l'est également pour la peinture : le minium vire au noir et détruit les couleurs « Il absorbe les ultraviolets et présente alors une fluorescence rouge [...] » in François Perego, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, Paris, Belin, 2005 p. 476-478, « Minium ».

18 George Bataille, *Manet*, Genève, Skira, 1955, p. 33.

19 Anne Coffin Hanson in Françoise Cachin et Charles S. Moffett, *Manet 1832-1883*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, (22 avril-8 août 1983), Paris, RMN, 1983, p. 20-28.

spontanéité. Et c'est précisément ce qu'il fait avec ces fromages décrépis : il les maquille, *consciencieusement*, pour leur redonner l'apparence de la fraîcheur, pour les rendre de nouveau appétissant, et toute cette entreprise de maquillage est inséparable d'une pensée très réflexive sur la peinture elle-même. La peinture de Manet est un fard, et l'objet de cette peinture est le fard. À propos du maquillage, de la peinture comme fard, Jean Clay écrit très justement que Manet ne peint pas vraiment des femmes, « [...] mais comme ces femmes sont peintes. Non des visages, mais ce qui dans ces visages, est peinture : le fard. [...] Manet peint la peinture : celle des musées, celle des visages »²⁰.

Manet crée donc sur du déjà créé : il camoufle, il maroufle, il « mange la peinture » et la digère, c'est à dire qu'il fait de la peinture sur/avec de la peinture : il recrée la croute du fromage en usant d'un leurre et cette croute devient *plus vraie que nature*. Les fromages sont « brillants comme des tomates », et provoquent une fascination surnaturelle, ce qui montre bien l'aspect outré du maquillage : le rouge est tellement vif et brillant, tellement appétissant que les fromages ne ressemblent même plus vraiment à des fromages et deviennent de « purs objets de désir ». Chez Manet le maquillage se voit sans se voir, c'est un leurre visible mais invisible *en tant que leurre*, qui « allume » le désir²¹. Le maquillage est tellement outré qu'il ne se voit plus, en tant que maquillage, le désir qu'il provoque faisant précisément oublier la cause artificieuse de ce désir. La cause visible, mais invisible en tant que cause, s'efface devant l'effet, et on pourrait à cet égard envisager l'impact de l'œuvre de Manet sur l'histoire de l'art - Manet cet « intrus redoutable et dangereux » comme le définit Mallarmé - en terme de bactérie et de contamination, selon une dialectique perverse du visible et de l'invisible²² - une dialectique subversive qui répondrait d'ailleurs parfaitement à la forme même de cette petite histoire faussement innocente de fromages contaminés, petite histoire dont le dispositif reprend très clairement le *topos* de l'arrivée *silencieuse et redoutable* des grandes épidémies de peste par les cargaisons infectées des bateaux. Les critiques de l'époque ne peuvent « digérer » l'œuvre de Manet, qui les rend malade, qui les fait hurler de rire ou de rage, mais ils ne peuvent expliquer clairement pourquoi : avec Manet *quelques chose ne passe pas*.

Enfin, comment Manet opère-t-il cette opération de maquillage ? Il le fait « consciencieusement », selon ses propres mots. Cette application scolaire

20 Jean Clay, *Bonjour Monsieur Manet*, op. cit., p. 22.

21 Peut-être pourrait-on parler d'une esthétique baudelairienne du maquillage, mais cette comparaison demanderait de complexes et subtils distinguos qui dépassent notre propos.

22 On ne voit pas une bactérie, on ne peut que constater ses effets, elle fonctionne de manière invisible et efficace, le rouge aux joues fait pourrir de l'intérieur, tout en donnant l'apparence de la fraîcheur.

dans la réalisation du méfait est une subversion totale de l'acte de peindre, un renversement du « bien peint » : la vertu traditionnelle du bon élève, la propriété cardinale de l'académisme – l'application – n'est pas niée (il ne barbouille pas, il ne peint pas « par-dessus la jambe »), mais détournée à des fins subversives. Manet s'applique dans la destruction ; il prépare consciencieusement son crime²³. Et le renversement subversif du bien peint va jusqu'au choix de l'instrument utilisé : en effet, ironie typique de Manet, il utilise un blaireau, c'est à dire l'instrument symbolique par excellence de la peinture académique. De même, la fausse platitude mimétique de sa peinture est un leurre : derrière la vision d'apparence naturaliste, des œuvres étranges et maniéristes qui tiennent en permanence un discours complexe, subtil et ambigu²⁴.

4. Manet ou la digestion impossible

Enfin, des parallèles très intéressants pourraient être effectués entre *Olympia* et ces fromages faisandés, ces fromages qui rendent malade, comme l'*Olympia* « faisandée [devant laquelle] la foule se presse comme à la morgue »²⁵. On a également dit de cette femme « trop parée » qu'elle ressemblait à un « cadavre »²⁶. *Olympia*, cette « peste d'*Olympia* » comme la nommait Zola, semblait un « cadavre » maquillé et dangereux. Objet de désir et objet de scandale, œuvre faussement naturaliste qui est une somme des artifices les plus sophistiqués, peinture sur (de) la peinture, morceau de peinture « qui ne passe pas », *Olympia* fait résonner d'un étrange écho cette histoire de désir et de mort, cette blague mythique qu'est la première œuvre, cette paradoxale « nature morte » aux fromages. En 1955, Bataille écrivait : « L'*Olympia* tout entière n'est pas différente d'une "nature morte" [...], à peine si elle diffère d'un crime ou du spectacle de la mort... »²⁷ : avec *Olympia* comme avec ses fromages, ce premier « crime », Manet joue avec la peinture (avec ses frontières et ses codes) et se joue du public (de ses attentes, de ses désirs).

23 Manet aurait pu reprendre à son compte les déclarations de Degas, qui envisageait un tableau comme « le résultat d'une série d'opérations » (in Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard « Folio Essais », [1938], 1965, p. 13) demandant « autant d'astuces qu'un crime » (in Beth Archer Brombert, *Manet, un rebelle en redingote*, Paris, Hazan, 2011, p. 245).

24 Sur ces questions épineuses de la peinture comme fard et simulacre, capitales chez Manet, nous renvoyons aux très beaux développements de Jacqueline Lichtenstein sur la peinture du ^{xvi} siècle dans son ouvrage *La couleur éloquente* (Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989).

25 Paul de Saint Victor en 1863 dans *La Presse*.

26 T. J., Clark, *The Painting of Modern Life, Paris in the Art of Manet and his Followers*, 1985, Princeton, Princeton University Press, p. 288-289.

27 Georges Bataille, *Manet, op. cit.*, p. 74.

La fascination gourmande des indigènes devant les fromages de Hollande maquillés débouche sur une terrible indigestion et renvoie au caractère violemment déceptif de la peinture de Manet, qui n'est jamais ce que l'on pense être, comme l'a bien remarqué Michael Fried : *Manet ou la digestion impossible*, en quelque sorte²⁸.

On retrouve avec la mythique et prosaïque prostituée de Manet la même dialectique que pour ses mythiques et prosaïques fromages, fromages et prostituée partageant d'ailleurs tous deux le même statut : celui de marchandise désirable et dangereuse. Cette petite anecdote d'apparence insignifiante pose finalement les questions capitales de l'art et de la marchandise, du désir et de la mort, de l'exposé et du caché, des stratégies biographiques et artistiques de subversion, des rapports du « traître » Manet, comme le nommait Bertrand Lavier²⁹, avec la grande bourgeoisie à laquelle il « appartient », soit autant de thèmes qui travaillent de l'intérieur ce qui forme l'essence même de l'œuvre du peintre.

Bibliographie

- ANGELOGLOU Maggie, *A History of Makeup*, Londres, Studio Vista, 1970.
- BATAILLE Georges, *Manet*, Genève, Skira, 1955.
- BAUDELAIRE Charles, « Éloge du maquillage », in *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 541-544.
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- BAZIRE Edmond, *Manet*, Paris, A. Quantin, 1884.
- BENDINER Kenneth, *Food in painting, from the Renaissance to the present*, Londres, Reaktion Books, 2004.
- BOURDIEU Pierre, *Manet une révolution symbolique : cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu*, Paris, Raisons d'agir/Seuil, 2013.
- BROMBERT Beth Archer, *Manet, un rebelle en redingote*, Paris, Hazan, 2011.
- CAMILLE Michael, « Simulacrum », in *Critical Terms for Art History*, edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff, London, The University of Chicago Press, Chicago, 1996, p. 31-44.

- 28** À cet égard il y aurait des rapprochements à faire avec *Le ventre de Paris* de Zola, avec le fameux thème des « Maigres » et des « Gros », de la « perversité de la maigreur » et de la « digestion épaisse et satisfaite » du gros « ventre boutique » de la bourgeoisie, thème que l'on retrouve avec la trop maigre *Olympia*, que les bourgeois de l'époque ne peuvent digérer, et qui fait écho aux fameuses déclarations de Baudelaire sur l'indécence et la volupté de la maigreur.
- 29** Serge Lemoine, *Correspondances – Bertrand Lavier / Edouard Manet*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, (22 février – 18 mai 2008), Paris, Argol, Musée d'Orsay, p. 61.

- CHAMPFLEURY, *Les amis de la Nature*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859.
- CLARK Timothy James, *The Painting of Modern Life, Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton, Princeton University Press, 1985.
- CLAY Jean, « Onguent, fard, Pollen » in *Bonjour Monsieur Manet*, cat exp [Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne du 8 juin au 3 octobre 1983], préface de Jean Clay, Paris, 1983, p. 6-24.
- DELEUZE Gilles, « Platon et le simulacre », in *Logique du sens*, Les Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 292-306.
- ECO Umberto, *La Guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985.
- FRIED Michael, *Le modernisme de Manet ou Le visage de la peinture dans les années 1860 – Esthétique et origines de la peinture moderne, III*, Paris, Gallimard, 2000.
- GINZBURG Carlo, *Le fromage et les vers : l'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, Paris, Aubier, 1980.
- HANSON Anne Coffin, *Manet 1832-1883*, cat. exp. [Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 22 avril – 8 août 1983], sous la dir. de Françoise Cachin et Charles S. Moffett, RMN, Paris, 1983.
- KRIS Ernst, KURZ Otto, *La légende de l'artiste, un essai historique*, Allia, Paris, 2010.
- LAMBERTI Maria Mimita, « Du réalisme et du fromage de Brie », *Actes de la recherche en sciences-sociales*, vol. 66-67, mars 1987. *Histoires d'art*, p. 78-89.
- LEBENSZTEJN Jean-Claude, « De l'imitation dans les Beaux-Arts », *Critique*, n° 416, janvier 1982, p. 3-12.
- LEMOINE Serge, *Correspondances – Bertrand Lavier / Edouard Manet*, cat. exp. [Paris, Musée d'Orsay, 22 février – 18 mai 2008], Paris, Argol, Musée d'Orsay.
- LEVAINT T., *Mensonge, mauvaise foi, mystification*, Paris, Vrin, 2004.
- LEY Irénée, *Conservation des substances alimentaires : conservation des fromages de la Nord-Hollande, par le procédé de M. Irénée Leys*, Dunkerque, Impr. de Vanderest, 1856.
- LICHTENSTEIN Jacqueline, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion, Paris, 1989.
- MALLARMÉ Stéphane, « Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet », in *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion « GF », 1998, p. 297-302.
- MANET Edouard, *Voyage à Rio, Lettres de jeunesse, 1848-1849*, Paris, Editions du Sandre, 2005.
- PEREGO François, « Minium », *Dictionnaire des matériaux du peintre*, Paris, Belin, 2005 p. 476-478.
- PROUST Antonin, *Edouard Manet, souvenirs*, [1913], Paris, L'Echoppe, 1996.
- RATHBONE Eliza E., « Manet. The Significance of Things », in *Impressionist Still Life*, cat. exp. [The Philips Collection, Washington, 22 sept. 2001 – 13 jan. 2002, Museum of Fine Arts, Boston, 17 fév. 2002 – 9 juin 2002], New York, Abrams, 2002, p. 12-19.
- RICHARD Antoine, *Sur la fabrication du fromage de Hollande propre aux approvisionnements de la marine, Lettre adressée à M. Drouyn de Lhuys*, E. Martinet, Paris, 1863.
- ROUQUET Jean-André, *L'Art nouveau de la peinture en fromage, inventée pour suivre le louable projet de trouver graduellement des façons de peindre inférieures à celles qui existe*, A. Marolles, M DCC LV.

STEINHAUSSER Beate, *les « natures mortes » dans Le ventre de Paris d'Emile Zola : lieux de rencontre entre littérature et peinture*, Peter Lang, Publications Universitaires Européennes, vol./Bd. 283, 2006.

VALERY Paul, *Degas Danse Dessin*, [1938], Paris, Gallimard « Folio Essais », 1965.

ZOLA Émile, *Le Ventre de Paris*, [1873], Paris, Gallimard, « Folio classique », 2002.

Auteur

Matthieu Leglise (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne – ED441 – HiCSA)

RÉCIT DE L'INACHÈVEMENT : LA RÉCEPTION DU *NON FINITO* DE MICHEL-ANGE AU XIX^e SIÈCLE

SARA VITACCA

Résumé

Au XIX^e siècle, le non finito, le caractère inachevé de la sculpture de Michel-Ange est positivement reconsidéré : il fait l'objet d'un intérêt critique accru et il inspire aux artistes de nouvelles solutions plastiques, des formes de création modernes. Nous souhaitons explorer les croisements qui s'instaurent entre la remise au jour d'un goût pour les figures ébauchées de Michel-Ange et l'élaboration d'un projet esthétique plus large, où la poétique de l'inachèvement et du « fragment » romantique s'installe au cœur du processus créatif et du discours sur la modernité, ainsi que le montre le cas éclatant d'Auguste Rodin. Il s'agira ainsi de montrer que le véritable pouvoir du non finito réside essentiellement dans sa fonction de forme ouverte, de force créatrice qui stimule l'imagination du spectateur et alimente sans cesse la réflexion autour du processus créatif, au fil du temps, des discours et des regards.

1. Introduction

Giorgio Vasari, décrivant la statue de la *Vierge à l'Enfant* sculptée par Michel-Ange pour la Chapelle des Médicis à Florence, s'intéresse à l'aspect non fini de la sculpture, sur laquelle s'aperçoivent encore les traces laissées par le ciseau sur la surface brute de la pierre¹. Dans la tentative d'expliquer les raisons d'un tel inachèvement, il affirme que dans son état ébauché, dans son imperfection apparente, la statue laisse deviner la perfection qu'elle aurait pu atteindre si elle avait été achevée.

Trois siècles plus tard, vers 1850, cette même *Vierge à l'Enfant* apparaît dans le célèbre tableau d'Eugène Delacroix, Michel-Ange dans son atelier, où le maître italien, méditant à côté de ses statues non finies, est saisi dans le vif de son processus créatif².



Fig. 1. Eugène Delacroix, *Michel-Ange dans son Atelier*, 1850, huile sur toile 41 × 22cm, Montpellier, Musée Fabre ©photo Musée Fabre / RMN

- 1 Michel-Ange, *Vierge à l'enfant*, 1521-1534, marbre, 267 cm, Florence, Sagrestie Nouvelle de l'Eglise Saint Laurent.
- 2 C. de Tolnay, « Michel-Ange dans son atelier par Delacroix », *Gazette des Beaux Arts*, 59, 1962, p. 43- 52; S. Gramatzki, « Selbstvergewisserung der ästhetischen Moderne. Eugène Delacroix, die Renaissance und Michelangelo » dans *Michelangelo Buonarroti: Leben, Werk und Wirkung. Positionen und Perspektiven der Forschung*, Grazia Dolores Folliero-Metz et Susanne Gramatzki (éd.), Frankfurt, Peter Lang, 2013

Cette image mythifiée du créateur prolonge alors la réflexion entamée au ^{xvi}^e siècle par Vasari autour de l'un des aspects les plus ambigus de l'art de Michel-Ange : le *non finito* de ses créations. Ici, nous proposons quelques réflexions autour d'une « réception active » de ce phénomène au ^{xix}^e siècle. Nous souhaitons explorer les croisements qui s'instaurent entre la remise au jour d'un goût pour les figures ébauchées de Michel-Ange et l'élaboration d'un projet esthétique plus large, où la poétique de l'inachèvement et du « fragment » romantique, forme idéale de la création moderne, s'installe au cœur de la production artistique. Cela permettra de voir qu'au ^{xix}^e siècle la réception du *non finito* fonctionne elle-même comme un « processus créatif » qui engendre de nouvelles formes d'expression artistique.

2. Regards croisés sur le *non finito* : de l'image de l'artiste à la sculpture « picturale »

On parle habituellement de *non finito* pour indiquer les statues que Michel-Ange aurait laissé -volontairement ou involontairement- inachevées, incomplètes : les œuvres qui permettent encore d'apercevoir les traces du ciseau, les « divinations de la main », pour reprendre une expression d'Henri Focillon, que l'artiste imprime sur la surface de la pierre³.

Michel-Ange ne fut pas le premier artiste à avoir laissé ses statues inachevées, c'est néanmoins pour lui que l'expression *non finito* est forgée à la Renaissance et c'est essentiellement à lui qu'elle est associée jusqu'au ^{xix}^e siècle. Au fil du temps, les interprétations les plus diverses sont proposées pour saisir ce phénomène, alimentant un débat tout aussi inachevé que les sculptures de l'artiste⁴. Défiant le spectateur à pénétrer dans les recoins les plus intimes de la création, le *non finito* de Michel-Ange engendre un processus de réception actif de l'œuvre en question. Tout en mettant en évidence un manque, une absence, l'inachèvement de la statue invite à suivre les traces du travail de l'artiste, à parfaire par le pouvoir de l'imagination, la forme incomplète. Il

³ Henri Focillon, *Vies des formes*, Paris, PUF, 1981, p. 115, « Eloge de la main ».

⁴ Sur les interprétations du *non finito* dans l'art de Michel-Ange voir surtout Joseph Gantner, « Il Problema del « non finito » in Leonardo, Michelangelo e Rodin », *Annali della scuola normale superiore di Pisa*, 24, 1955, p. 47-61; Juergen Schulz, « Michelangelo's Unfinished Works », *The Art Bulletin*, 57, n. 3 septembre 1975, p. 366-373; Simona Cohen, « Some Aspects of Michelangelo's Creative Process », *Artibus et Historiae*, 37, 1998, p. 43-63; Paula Carabell, « Image and Identity in the Unfinished Works of Michelangelo », *Anthropology and Aesthetics*, 3, 1997, p. 83-107. Sur la réception du *non finito* de Michel-Ange au ^{xix}^e siècle voir également Silke Schauder, « Figures de l'inachèvement : Michel-Ange et Camille Claudel », *Topique*, 104, 2008, p. 173-190.

permet d'élaborer un discours à l'essence *poïétique*, qui a pour sujet et pour matière l'art en train de se faire.

À la Renaissance, Vasari propose alors l'idée de la perfection présente en puissance dans l'imperfection de l'ébauche, mais il considère également des contingences purement factuelles et matérielles qui expliqueraient le choix de Michel-Ange d'abandonner ses travaux en cours de réalisation. Condivi, biographe « autorisé » de l'artiste, affirme que l'excessif souci de perfection du maître empêche l'artiste de terminer ses travaux, qui n'atteindraient jamais l'élévation du *concetto* divin aperçu dans son intellect. Au *xvii^e* et au *xviii^e* siècles, peu d'approches critiques véritablement originales abordent cette question : dévalorisé, le non fini de Michel-Ange est considéré comme le symptôme d'une imagination baroque et capricieuse, vouée à l'échec.

Les interprétations du *non finito* de Michel-Ange élaborées au *xix^e* siècle explorent en revanche des perspectives originales. À cette époque, l'intérêt porté à l'inachèvement de l'œuvre s'accompagne d'une réflexion renouvelée autour du processus créatif et de la figure de l'artiste, dont Balzac et Zola proposent des exemples éclairants dans leurs romans respectifs. Ce n'est donc pas un hasard si c'est à la période romantique, qui fait de l'inachèvement une forme idéale pour exprimer l'ambition de son projet esthétique, que l'on assiste à une remise au jour du goût pour la forme non finie des créations de Michel-Ange.

D'une part, le *topos* du maître ancien qui n'achève pas ses œuvres nourrit la construction de l'image de l'artiste moderne. La figure de Michel-Ange est alors souvent convoquée par les artistes qui cherchent une image emblématique du créateur, confronté à la tâche titanesque de dompter la matière. Les peintres le représentent souvent dans l'intimité de son atelier, dans le moment du trouble face à l'incapacité d'achever ses travaux. Dans le tableau de Delacroix, Michel-Ange assume la pose typique du penseur pris dans un moment de pause du travail, entouré par ses sculptures *non fines*. Dans *Michel-Ange visité par Jules II* d'Alexandre Cabanel, le peintre introduit plutôt le spectateur dans un atelier qui ressemble au « musée imaginaire » de l'art de Michel-Ange⁵. Des projets réalisés à des époques différentes, qui n'auraient jamais pu être rassemblés dans une même spatialité s'y trouvent réunis. Inachevés, en cours de réalisation ou abandonnés, ils condensent dans une unique image l'« œuvre » du maître, conçue comme un travail *en cours*, un tout organique en perpétuelle transformation.

5 Alexandre Cabanel, *Michel-Ange dans son atelier reçoit la visite du Pape Jules II*, 1859, huile sur toile, 43 × 75 cm, Musée Goupil, Bordeaux.

D'autre part, au-delà de la représentation idéalisée de l'artiste confronté à l'inachèvement de ses créations, des jugements d'ordre critique et esthétique contribuent à la remise au jour d'un goût pour le *non finito* dans la sculpture. Au XIX^e siècle, l'art de la statuaire est accusé de ne pas stimuler l'imagination, de ne pas évoquer les affectations de l'âme comme le fait la peinture. La sculpture académique, trop « finie », trop polie, serait tout particulièrement incapable de stimuler la projection spirituelle du spectateur dans l'œuvre ou de suggérer le sentiment de la vie qui coule sous la pierre : elle évoquerait davantage l'idée d'un art mort et inanimé.

En revanche, le *non finito* de Michel-Ange évoque aux critiques et aux spectateurs des qualités « picturales » qui lui confèrent une force lyrique et émotionnelle inédite dans la sculpture de l'époque. En Angleterre, John Ruskin, critique féroce de l'œuvre peinte de Michel-Ange, admire le *non finito* de ses sculptures pour le caractère suave produit par les traces du ciseau sur la matière, là où les jeux délicats d'ombre et de lumière animent la pierre froide⁶. En 1871, le critique Walter Pater, dans son article « The poetry of Michael Angelo » exprime une même fascination pour l'inachèvement de ses créations, qui, par des touches délicates, tel des esquisses, suscitent des suggestions lyriques proches de la poésie ou de la musique, laissant le spectateur libre d'achever par son imagination la forme ébauchée⁷.

La statue inachevée est donc plus à même de susciter la participation émotive du spectateur car elle l'invite à compléter son image partielle. Elle posséderait ce même pouvoir d'animation de l'imagination que Diderot, dans un célèbre passage des *Salons*, attribue à l'esquisse peinte, là où l'expression de la vie et « le feu de l'imagination » s'imposent sur la rigueur de la forme⁸. Plus tard dans le siècle, Eugène Guillaume dans l'article « Michel-Ange sculpteur » publié en 1876, reconnaît également au *non finito* du maître une valeur pathétique produite par les effets de clair-obscur, par le caractère de *sfumato* et presque pictural de ses statues :

L'état inachevé dans lequel plusieurs de ces statues sont restées leur donne quelque chose de pathétique [...]. À les voir vivantes et incomplètes, on dirait qu'elles se débattent pour échapper à l'ébauche sommaire sous laquelle le ciseau les a laissées comme dans un réseau. Elles voudraient déchirer le voile qui nous les dérobe, sortir de leur prison transparente : elles souffrent [...]. Jamais l'art de Michel-Ange n'a été plus émouvant. Au sein des reflets qui les éclairent ces fantômes, ces larves de marbre, échappées des mains du grand

6 John Ruskin, *Modern Painters*, vol. II, London, George Allen, 1906, p. 202.

7 Walter Pater, « The Poetry of Michael Angelo », *Fortnightly Review*, novembre 1871, p. 559-570.

8 Denis Diderot, *Salons (III). Ruines et paysages*, éd. Else-Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, p. 358-359, « Salon 1767 ».

artiste, nous apparaissent comme dans les limbes de sa pensée. L'imagination s'efforce de les terminer, mais tour à tour une puissance supérieure nous les montre dans leur perfection et nous les dérobe⁹.

Alors que Guillaume parle de « fantômes » de marbre, on peut se demander si l'appréciation du caractère inachevé de la statue n'est pas également redevable à la nouvelle approche de la sculpture permise par la diffusion de la photographie artistique, à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle¹⁰. Les nouvelles techniques de reproduction permettent de souligner davantage le caractère suggestif de la statue ébauchée, mettant l'accent sur les effets de matière, d'ombre et de lumière, ou sur les contrastes entre les surfaces polies et les surfaces à peine ébauchées. Les photographies d'Edouard Denis Baldus représentant les deux *Esclaves* de Michel-Ange conservés au Louvre, qui font partie d'une série de reproductions de sculptures antiques et de la Renaissance, produites vers 1854, en sont un exemple intéressant.



Fig. 2. Edouard Denis Baldus, *L'Esclave mourant* tirage sur papier salé d'après négatif sur papier, vers 1854, 39 × 8 × 20,3 cm, Londres, Daniel Blau © photo musée d'Orsay / RMN

- 9** Eugène Guillaume, « Michel-Ange sculpteur », *Gazette des Beaux-Arts*, 13, 1876, p. 410.
10 M. Maffioli, « Fotografia e scultura : ri-conoscere Michelangelo », dans Monica Maffioli, Silvestra Bietoletti (dir), *Ri-conoscere Michelangelo. La scultura del Buonarroti nella fotografia e nella pittura dall'ottocento a oggi*, cat. exp. Firenze, Galleria dell'Accademia, (18 février-18 mars 2014), Firenze, Giunti/ Firenze Musei, 2014.

Ainsi, pour résumer, d'une part les artistes cherchent dans le *non finito* de Michel-Ange un *topos* paradigmatique de la figure du créateur moderne, élaborant le récit mythique de l'artiste tourmenté par l'impossibilité d'achever son œuvre; d'autre part, sur le plan du jugement critique, le pathos, le lyrisme et le pouvoir évocateur que l'on perçoit dans les effets produits par le *non finito* permettent d'aborder sous un nouveau jour les ébauches de l'artiste.

À la fin du siècle, ces aspects se trouvent réunis dans l'expérience déterminante d'Auguste Rodin. Perçu comme le véritable continuateur moderne du *non finito* du maître ancien, le sculpteur français exploite consciemment les potentialités stylistiques offertes par l'esthétique de l'inachevé, et il en fait une signature personnelle qui ouvrira les portes au langage moderne de la sculpture.

3. Rodin face à Michel-Ange : statues non finies, statues infinies

Auguste Rodin s'inscrit dans la lignée mythologique des créateurs romantiques, animés par le projet d'une œuvre totale, en perpétuel achèvement et métamorphose. Il va pourtant également se servir des effets plastiques produits par le *non finito* comme d'une marque stylistique pour ses propres créations. Or, l'artiste français se réclame explicitement dans ses écrits de l'héritage de Michel-Ange et, qui plus est, dès les débuts de sa carrière artistique, les critiques vont sans relâche associer les deux créateurs pour mieux construire le personnage de Rodin, instaurant une filiation de type généalogique. Les deux « récits de l'inachèvement », celui de Michel-Ange et celui de Rodin, s'imbriquent ainsi jusqu'à fusionner dans une seule et unique histoire, où l'inachèvement dans la sculpture devient gage de modernité artistique. Un passage consacré aux sculptures ébauchées de Michel-Ange dans la biographie de Rodin par Judith Cladel en est un témoignage efficace :

Tout le monde connaît ces blocs puissants, ces vastes formes humaines, à peine dégagées du marbre [...]. *Œuvres non finies*, c'est ainsi qu'elles sont désignées dans les catalogues. [...] Non finies? Ou bien infinies? Telle est la question. Loin de les alourdir, le marbre les enveloppe et les entraîne vers le charme de l'indéterminé et les mélange ainsi avec l'atmosphère. Les parties entièrement dégagées laissent deviner celles qui demeurent cachées, elles sont voilées sans être occultées, tel le sommet des montagnes parmi les nuages. [...] Pendant qu'il [Michel-Ange] dégageait ses statues du marbre, avec cette furie devenue légendaire, a-t-il été confronté aux effets inattendus que la matière lui offrait? Quoi qu'il en soit, Rodin en fut frappé comme par une révélation¹¹.

11 Judith Cladel, *Rodin : The Man and his Art*, New York, The century co., 1917, p. 93-94 ; traduction en français de l'auteur.

En 1876, à l'occasion de son voyage en Italie, Rodin est en effet en quête d'une formule à même de traduire en sculpture l'expressivité du corps et la puissance du mouvement, et il se laisse séduire par les potentialités offertes par les ébauches de Michel-Ange qu'il a l'occasion d'observer sur place¹². Christiane Wolhrab remarque à ce sujet qu'à partir des années 1880, après son séjour italien, Rodin abandonne le naturalisme de ses premières sculptures et choisit de présenter des marbres aux surfaces à peine ébauchées, non figuratives, qui affichent et valorisent les traces du processus créatif de l'artiste, le passage de sa main sur la surface de la pierre¹³. Le sculpteur donne aux figures qu'il considère comme étant achevées un caractère transitoire, l'impression d'une forme qui émerge du bloc mal taillé ou qui s'enfonce à la matière d'où elle vient. Mettant l'accent sur l'environnement qui entoure la figure, Rodin arrive ainsi à évoquer un effet de flou, de fusion entre la matière et la figure, comme c'est le cas par exemple du marbre *Fugit Amor*.

Rodin utilise donc le *non finito* de Michel-Ange comme un véritable outil stylistique : il invente un « style ébauché » pour la sculpture, sciemment employé pour susciter un effet bien précis. On reproche alors à Rodin un manque de sincérité, une volonté illusionniste, qui réduirait la portée métaphysique de l'inachèvement de Michel-Ange à un simple truchement extérieur. Dans un article que le sculpteur allemand Adolf Hildebrand consacre à Rodin en 1917 le reproche est de n'avoir su reprendre du *non finito* du maître ancien que les aspects les plus superficiels, visant la séduction facile du spectateur :

J'ai pu constater au-delà du sentiment étonnant pour la vie organique dont [Rodin] fait preuve, il utilisait des moyens qui étaient censés créer un effet, [...] employées de manière artistique pour stimuler, je dirais même pour tromper, le spectateur. Tous ceux qui ont pratiqué la taille directe remarquent sans doute que Rodin interprète les traces du travail que Michel-Ange laissait sur ses marbres partiellement inachevés d'une manière purement superficielle, qu'il convoque ces traces pour elles-mêmes. [...] Rodin n'était peut-être que le plus courageux des mystificateurs¹⁴.

12 Antoinette Le Normand-Romain, « Rodin e Michelangelo: il frammento, l'ibrido e l'incompiuto », dans *Rodin e l'Italia*, cat. exp., Rome, De Luca Editori d'Arte, 2001, p. 38-46 ; P. Ragionieri, « Rodin e Michelangelo a Firenze. Sulle orme del mago », dans Flavio Fergonzi, Maria Mimita Lamberti, Christopher Riopelle (dir.), *Michelangelo nell'Ottocento: Rodin e Michelangelo*, cat. exp., Milano, Charta, 1996.

13 Christiane Wolhrab, « Rodin et le non finito », dans Aline Magnien (dir.), *Rodin, La chair, le marbre*, cat. expo., Paris, (8 juin 2012-1er septembre 2013), Éditions du musée Rodin/Hazan, 2012, p. 97-107.

14 Adolf Von Hildebrand, « Auguste Rodin » [1917], dans Ruth Butler (éd.), *Rodin In Perspective*, Prentice Hall, 1980, p. 139-140, traduction en français de l'auteur.



Fig. 3. Auguste Rodin, *Fugit Amor*, 1885, marbre, 51 × 72 × 38 cm, Paris, Musée Rodin, S. 1396
© photo musée Rodin / RMN

Au-delà du jugement d'Hildebrand, Rodin ne se limite pas à faire du *non finito* un pur effet stylistique. Il le charge d'une valeur symbolique déterminante, dont la nature est pourtant différente par rapport à celle de Michel-Ange. La diversité de la technique de travail chez les deux maîtres implique tout d'abord une nouvelle portée intellectuelle du phénomène chez Rodin. Chez Michel-Ange, le non fini est toujours conçu à partir de l'unité de la matière, la sculpture se fait pour lui *per via di levare*, dégageant la forme du bloc de marbre. En revanche, chez Rodin la figure inachevée est donc avant tout un moyen pour inscrire l'œuvre créée dans le flux de la vie, pour suggérer une temporalité dilatée, continue et en perpétuelle métamorphose. Pour Rodin, la sculpture se fait *per via di porre* : par assemblage, par ajout, par la manipulation et métamorphose de la matière. Ainsi, dans un dessin réalisé en 1894, Rodin représente la figure ébauchée de Michel-Ange, en train de modeler l'un de ses esclaves et nous laisse un témoignage intéressant qui manifeste la volonté de l'artiste de s'appropriier et de s'identifier à l'image du maître au travail, tout en « modelant » le « processus créatif » de Michel-Ange pour qu'il puisse être assimilé à son propre personnage et à sa propre technique de création.

Les expérimentations de Rodin amènent toutefois l'artiste à vouloir dépasser l'esthétique de la statue *non finita*, pour aboutir à une révolution encore plus audacieuse : il pousse sa quête de la forme en métamorphose jusqu'à

considérer comme étant achevées des formes brisées et mutilées, des formes fragmentaires. Or, une petite précision est nécessaire à ce sujet car les termes prêtent souvent à confusion. On peut dire que Michel-Ange a été inspiré à la Renaissance par le goût *archéologique* pour la forme fragmentaire et la ruine antique. Selon une anecdote connue, il aurait même refusé de restaurer le *Torse du Belvédère*, qui était à ses yeux parfait dans son état fragmentaire. Ce récit est connu au XIX^e siècle, Jean-Léon Gérôme le met en scène dans une toile de 1849¹⁵, où le vieux maître montre le célèbre fragment antique à un jeune élève. Toutefois, malgré leur état inachevé, les œuvres non finies de Michel-Ange ne sont pas des formes fragmentaires au sens propre. André Chastel insiste également sur cette distinction déterminante : le *non finito* est l'expression d'une forme qui n'est pas entièrement achevée mais existe en puissance ; le fragment désigne en revanche le morceau d'une chose brisée, en éclats, une forme accidentée qui renvoie à un état de perfection originel, perdu ou renié¹⁶. Les deux aspects finiront pourtant par se rejoindre au XIX^e siècle, alors que le goût pour le fragment archéologique s'identifie chez Rodin à la conception du fragment romantique comme forme qui aspire à l'infini.

4. Du *non finito* à l'esthétique du fragment : de l'être au devenir, du classicisme à la modernité

En effet, vers la moitié des années 1890, Rodin réalise une série d'œuvres qui ne sont plus simplement *non finies*, mais qui sont aussi, et surtout, des formes fragmentaires. Revenant sur l'héritage de l'Antiquité, qui représente pour lui l'autre pôle dominant de son inspiration ensemble avec le maître italien, le sculpteur français dépasse Michel-Ange osant en quelque sorte s'approprier de ce *Torse du Belvédère* que le maître ne faisait que regarder avec révérence. Une anecdote relatée par Marcelle Tirel, revient justement sur le moment de ce choix de dépassement du *non finito* pour explorer à sa guise le « fragment » antique :

Irrité par les critiques qui lui reprochaient de ne pas finir ses statues, Rodin s'écria : je ne ferai plus rien d'entier. Je ferai des antiques ! et passant près d'un des moulages du Saint Jean, qu'il conservait dans son atelier, il le décapita. Ainsi serait né l'homme qui marche¹⁷.

15 Jean-Léon Gérôme, *Michel-Ange montrant le Torse du Belvedere à son disciple*, 1849, huile sur toile, New York, Dahesh Museum of Art.

16 André Chastel, « Le fragment, l'hybride, l'inachevé », dans *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978.

17 Marcel Tirel, *Rodin intime, ou l'envers d'une gloire*, Paris, éditions du Monde nouveau, 1923, p. 106. La sculpture dont il est question dans cette anecdote est *L'homme qui marche*, 1907, Bronze, (213,5 × 71,7 × 156,5 cm), Paris, Musée Rodin, S.998.

Évoquant l'immixtion de la forme et de la matière, le *non finito* cède la place au déploiement du fragment qui devient l'expression d'un tout, contenant dans sa forme finie, l'aspiration à l'infini, ainsi que le remarque Judith Cladel observant les œuvres du maître :

Voici la *Terre*, la *Voix intérieure* dans son admirable mouvement d'arbre pleureur et là-bas, à demi dissimulée sous un rideau, une farouche figure sans tête, une Iris volante, torse gonflé de vie musculaire, bras et jambes ouverts comme des ailes de vautour. [...] En réalité ce n'est pas *Iris*, la *Terre*, la *Muse* mais des torsos qui semblent des fragments d'un monument détruit : c'est une somme d'art, un certificat que le sculpteur se donne à lui-même, le total de ses efforts et de ses recherches concentrées en formules plastiques. Dès lors, qu'importe l'achèvement des détails, l'arrangement séducteur¹⁸ ?

Réinterprétant ainsi l'esthétique du fragment antique, le sculpteur s'en approprie jusqu'à l'associer à l'idée romantique du fragment conçu comme utopie d'unité, « forme idéale », de la création, manifestation de l'infini sous une forme finie. Ainsi qu'il l'aurait dit lui-même, selon les souvenirs d'Aurélié Besset-Mortier, « la beauté est comme Dieu, partout ! Un morceau de beauté c'est tout le beau¹⁹. »

C'est pourtant dans deux textes du philosophe allemand Georg Simmel publiés en 1911 dans *Philosophische Kultur*, l'un consacré à Michel-Ange, l'autre consacré à Rodin, que l'on assiste à la construction d'un récit jumelé, reliant directement l'inachevé du maître de la Renaissance à l'esthétique du fragment chez Rodin. Ces deux textes, conçus pour s'éclairer mutuellement, dégagent une série de remarques comparatives qui relient les deux créateurs selon une trajectoire bien définie, qui vise à faire de la forme fragmentaire le fondement de la modernité artistique. Pour Simmel, Michel-Ange est l'artiste qui a su résoudre la tension entre le dualisme de l'âme et de corps. Malgré leur inachèvement, les figures du maître sont l'expression d'une existence achevée en soi, d'une forme close et parfaite dans laquelle on assiste à la résolution, du moins sur le plan esthétique, de la lutte des contraires, de vie et forme, nature et esprit, immanence et transcendance. Et pourtant, sur le plan métaphysique et humain, ses figures demeurent inaccomplies car elles sont condamnées à sentir l'aspiration vers l'infini, en dépit de leur nature finie.

Les figures inachevées de Michel-Ange (mais en aucun cas elles seulement) s'arrachent au bloc de marbre comme de haute lutte [...]. Mais chez

18 Judith Cladel, *Rodin pris sur la vie*, Paris, La Plume, 1893, p. 88

19 Madame Aurel [pseudonyme d'Aurélié Besset-Mortier], « Rodin et la femme », *La Grande Revue*, 95, 25 juillet 1914, p. 249.

Michel-Ange, la pierre semble conserver jalousement sa nature dirigée vers le bas, sa lourde absence de forme, et elle ne renonce pas à son conflit avec la création supérieure qu'elle doit cependant fournir²⁰.

Rodin a également ressenti la tension d'une forme close, tragique, au bord de la brisure, lorsqu'il observe les œuvres de Michel-Ange, et dans ses entretiens sur l'art il affirme : « Toutes les statues qu'il fit sont d'une contrainte si angoissée qu'elles paraissent se rompre elles-mêmes. Toutes semblent près de céder à la pression trop forte du désespoir qui les habite²¹ ».

Il est alors intéressant de remarquer que pour Simmel, seule la *Pietà Rondanini*, cette œuvre que Michel-Ange a effectivement brisé, cassé et réduit à la forme de fragment avant de mourir, apaise le conflit entre désir d'infini, et fini de la matière²². Ici les figures sont rendues presque incorporelles et l'âme est finalement libérée du poids du corps. Dans la logique de Simmel, cette statue, malgré son caractère tragique, annonce alors l'expérience de Rodin, continuateur de Michel-Ange à l'époque moderne, qui achève la libération de la forme dans le fragment, et inscrit l'œuvre dans le flux éternel et organique de la vie en devenir. Malgré l'inachèvement de ses sculptures, Michel-Ange a souhaité donner à la forme une valeur durable, intemporelle et stable. Rodin choisit en revanche de saisir les moments qui passent au vol, les gestes vagues, les « atomes d'air en mouvement », qui représentent le mouvement comme une « vague dans le flot cosmique de la vie ».

La condition de base ou la tonalité fondamentale de l'harmonie atteinte qui, chez Michel-Ange demeurait le « corps pur », la structure plastique abstraite – devient chez Rodin le mouvement. [...] L'émergence des figures hors de la pierre, qui chez Rodin enveloppe encore bien souvent des parties d'entre elles, matérialise-t-elle immédiatement le devenir, dans lequel réside désormais le sens de leur présentation. Chacune de ces figures se trouve saisie à une station donnée d'un parcours infini, où elle passe sans s'arrêter – une station souvent si précoce que la figure va surgir du bloc avec des contours difficilement repérables²³.

20 George Simmel, « Michelangelo » [1910-11], *Philosophische Kultur*, Leipzig, Klinkhardt, 1911, p. 157-184, traduction en français dans G. Simmel, *Michel-Ange et Rodin*, Paris, Rivages, 1990, p. 34-35.

21 Auguste Rodin, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset, 1911, p. 284.

22 Michel-Ange, *Pietà Rondanini*, 1552-15645, marbre, 195 cm, Milan, Castello Sforzesco.

23 George Simmel, « Rodin », *Philosophische Kultur*, Leipzig, Klinkhardt, 1911, p. 184-203; traduction française dans Georg Simmel, *Michel-Ange et Rodin*, Paris, Rivages, 1990, p. 88.

Dans le jeu de miroir de Simmel, la filiation généalogique se dessine clairement : les figures de Michel-Ange, annonçant celles de Rodin, se rangent du côté de l'être, de ce qui est immobile, du « corps pur » du classicisme. En revanche, les figures fragmentaires du sculpteur français, manifestent le devenir, le mouvement, la libération de la forme dans le flux de la vie, se rangent ainsi du côté de la modernité. Enracinant l'inspiration de Rodin dans le passé, un lien direct est créé entre les deux artistes, tout en attribuant au sculpteur français la tâche d'accomplir la révolution moderne que Michel-Ange n'avait fait qu'annoncer. Trois siècles plus tard, Rodin finit alors par *achever* la création de Michel-Ange, qui, au-delà de son caractère non fini, était surtout restée jusqu'à ce moment, *non accomplie*.

Il est donc évident que l'interprétation romantique et l'appropriation *rodinienne* de ce phénomène ont fortement conditionné l'approche des chercheurs au *non finito* de Michel-Ange jusque dans l'historiographie du *xx^e* siècle. Dans son ouvrage *Unearthing the Past : Archeology and Aesthetics in the Making of Renaissance*, l'historien de l'art Leonard Barkan remarque à ce propos à quel point il est difficile pour un chercheur de regarder les sculptures inachevées Michel-Ange oubliant ce que Rodin a pu en faire par la suite. Et en même temps, il semble lui-même subjugué par la mythologie romantique, nous pourrions même dire *rodinienne*, du créateur, alors qu'il définit le maître de la Renaissance comme « le héros tragique du fragment »²⁴. Au prisme de ce court panorama de la réception du *non-finito* au *xix^e* siècle, il est évident que la force de l'inachevé chez Michel-Ange réside justement dans son caractère de *forme ouverte*, qui déploie, multiplie et stratifie les possibilités de lecture. Par son « pouvoir d'animation » le *non finito* fonctionne alors comme un « opérateur de créativité », qui permet à l'imagination historique et à la réception de devenir une véritable puissance créatrice qui participe activement à l'élaboration de nouvelles formes de création.

Bibliographie

AUREL, « Rodin et la femme », *La Grande Revue*, vol. 95, 25 juillet 1914, p. 206-219.

BARKAN Leonard, *Unearthing the Past : Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven, Yale University Press, 2001.

BUTLER Ruth (éd.), *Rodin In Perspective*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1980.

CARABELL Paula, « Image and Identity in the Unfinished Works of Michelangelo », *Anthropology and Aesthetics*, n. 3, 1997, p. 83-107.

²⁴ Léonard Barkan, *Unearthing the Past : Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven, Yale University Press, 2001, p. 273.

- CHASTEL André, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978.
- CLADEL Judith, *Rodin pris sur la vie*, Paris, La Plume, 1893.
- CLADEL Judith, *Rodin : The Man and his Art*, New York, The Century co., 1917.
- COHEN Simona, « Some Aspects of Michelangelo's Creative Process », *Artibus et Historiae*, n. 37, 1998, p. 43-63.
- FOLLIER-METZ Grazia Dolores, GRAMATZKI Susanne (éd.), *Michelangelo Buonarroti : Leben, Werk und Wirkung. Positionen und Perspektiven der Forschung*, Frankfurt, Peter Lang, 2013.
- DE TOLNAY Charles, « Michel-Ange dans son atelier par Delacroix », *Gazette des Beaux-Arts*, 59, 1962, p. 43-52.
- DIDEROT Denis, *Salons (III). Ruines et paysages*, éd. par Else-Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, p. 358-359.
- FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1981.
- GANTNER Joseph, « Il Problema del « non finito » in Leonardo, Michelangelo e Rodin », *Annali della scuola normale superiore di Pisa*, vol. 24, 1955, p. 47-61.
- GUILLAUME Eugène, « Michel-Ange sculpteur », *Gazette des Beaux-Arts*, n. 13, 1876, p. 410.
- PATER Walter, « The Poetry of Michael Angelo », *Fortnightly Review*, novembre 1871, p. 559-570.
- RODIN Auguste, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset, 1911.
- RUSKIN John, *Modern Painters*, vol. II, London, George Allen, 1906.
- SCHAUDER Silke, « Figures de l'inachèvement : Michel-Ange et Camille Claudel », *Topique*, n. 104, 2008, p. 173-190.
- SCHULZ Juergen, « Michelangelo's Unfinished Works », *The Art Bulletin*, vol. 57, n. 3, septembre 1975, p. 366-373.
- SIMMEL Georg, *Michel-Ange et Rodin*, Paris, Rivages, 1990.
- TIREL Marcel, *Rodin intime, ou l'envers d'une gloire*, Paris, éditions du Monde nouveau, 1923.
- VASARI Giorgio, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, vol. 1, Paola Barocchi (éd.), Milano - Napoli, R. Ricciardi, 1962.

Catalogues d'exposition

- LE NORMAND-ROMAIN Antoinette (dir.), « Rodin e l'Italia » in *Académie de France à Rome*, Rome, 2001.
- MAGNIEN Aline, (dir.), *Rodin, La chair, le marbre*, Paris, Éditions du musée Rodin/Hazan, 2012.
- FERGONZI Flavio, LAMBERTI Maria Mimita, RIOPELLE Christopher (dir.), *Michelangelo nell'Ottocento : Rodin e Michelangelo*, Milano, Charta, 1996.
- MAFFIOLI Monica e Silvestra Bietoletti (dir.), *Ri-conoscere Michelangelo. La scultura del Buonarroti nella fotografia e nella pittura dall'ottocento a oggi*, Giunti/Firenze Musei, 2014.

Liste des illustrations

Figure 1 : Eugène Delacroix, *Michel-Ange dans son Atelier*, 1850, huile sur toile 41 × 22 cm, Montpellier, Musée Fabre © photo Musée Fabre / RMN

Figure 2 : Edouard Denis Baldus, *L'Esclave mourant tirage sur papier salé d'après négatif sur papier*, vers 1854, 39 × 8 × 20,3 cm, Londres, Daniel Blau © photo musée d'Orsay / RMN

Figure 3 : Auguste Rodin, *Fugit Amor*, 1885, marbre, 51 × 72 × 38 cm, Paris, Musée Rodin, S. 1396 © photo musée Rodin / RMN

Auteur

Sara Vitacca est doctorante contractuelle à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne. Elle réalise actuellement une thèse consacrée au mythe de Michel-Ange dans l'art du XIX^e siècle, sous la direction de Pierre Wat. Ses recherches portent sur la mythologie et la représentation de l'artiste et sur l'historiographie et la réception de l'art de la Renaissance à l'époque contemporaine. Elle anime des visites-conférences au Musée Gustave Moreau et prépare en tant que commissaire scientifique l'exposition « Bacchanales Modernes : le nu, l'ivresse et la danse dans l'art français du XIX^e siècle » qui a ouvert ses portes en 2015 au musée des Beaux-Arts d'Ajaccio. Ses thèmes de recherche : Réception de la Renaissance au XIX^e siècle, Michel-Ange Buonarroti, mythes artistiques et image de l'artiste, histoire de l'histoire de l'art, critique d'art, fortune critique, art et littérature.

GUSTAVE MOREAU, PROCESSUS DE RECRÉATION DU MOYEN ÂGE

LILIE FAURIAC

Résumé

Gustave Moreau (1826-1898), considéré comme le chef de file du symbolisme par l'ensemble de ses contemporains, marque son œuvre d'un emprunt éclectique indéniable. De ce fait, quelques aspects méconnus du processus créatif chez cet « ermite parisien » sont à considérer afin de cerner les conceptualisations de l'artiste sur une période qui lui est chère, l'art médiéval. Aussi, il se constitue et accumule un très riche fond bibliographique et photographique, base et squelette de son futur travail qu'il conçoit avec ferveur et sur lequel il travaille la copie comme exercice quotidien. Il serait alors possible de comprendre comment l'artiste utilise comme point de départ de sa création ce matériel compilé au travers des 14000 dessins qu'il réalise au cours de sa carrière afin de concevoir ses tableaux. Son processus de création est alors tout à fait intéressant quant à l'étude des étapes successives ; le fond considérable des dessins serait convoqué pour comprendre les rouages d'un procédé créatif systématique et perfectionniste. Composé à partir de ses compilations encyclopédiques, ces dessins sont l'intermédiaire entre ses accumulations d'œuvres et ses peintures souvent monumentales et d'une minutie extrême dans ses détails. L'étude permettrait alors, après analyse, de comprendre l'utilisation que fait Gustave Moreau des arts médiévaux et d'ainsi cerner sa connaissance de la période et la fonction même de cet usage au sein de son œuvre connue pour son élaboration perfectionniste, détaillée et précise.

1. Introduction

« Si cet esthète si distingué ne fait que des vieilleries, c'est que ses rêves d'art sont suggérés non par l'émotion de la nature, mais par ce qu'il a pu voir dans les musées »¹. Cézanne ne croyait pas si bien dire. Pensant dénigrer et mépriser la création de Gustave Moreau, Cézanne était même loin du compte. En effet, Gustave Moreau va au-delà de simples visites régulières au Louvre et construit son art en solitaire, au cœur même de son antre, entouré de collections multiples. C'est essentiellement au travers de sa bibliothèque et de ses collections personnelles de photographies ou de gravures qu'il réussit à convaincre du mythe édifié en son honneur par son contemporain Huysmans qui le comparait à un « ermite enfermé en plein Paris »². Gustave Moreau, l'idéaliste et peintre d'Histoire de la deuxième moitié du XIX^e siècle, mêle et accumule au sein des mêmes tableaux une immense documentation éclectique qu'il se constitue tout au long de sa vie, enchevêtrant les arts d'époques et de civilisations multiples³. Moreau, peintre de Salomé ou d'Orphée, a placé l'image objective du monde qu'il recueillait de sa bibliothèque au cœur de créations fantasmagoriques.

Moreau perçoit donc le travail de l'artiste comme une tâche fastidieuse, demandant toujours plus d'apprentissage et de curiosité, curiosité essentiellement encyclopédique. Il emploie d'ailleurs le terme d'« ouvrier » dans ses écrits, tel un miniaturiste rigoureux, quand il évoque la tâche de l'artiste. Une période ancienne le fascine plus particulièrement, celle du Moyen Âge. C'est en étudiant le processus de création qu'il est possible de rendre compte des arts médiévaux représentés par l'artiste. Ce processus nous permet alors de comprendre ses démarches, ses investigations et ses réflexions menées sur l'art de composer, autant que sur l'emploi qu'il fait de cette période. Moreau écrit, raisonne et s'interroge sur l'œuvre qu'il souhaite concevoir aussi bien que sur la manière d'y parvenir. C'est par l'étude de ses carnets, de sa bibliothèque et, en miroir, de ses dessins et calques, qu'il a été possible de reconstituer le processus créatif de l'artiste. Tel un puzzle, la démarche créatrice de l'artiste nous apprend à la fois ses réflexes, ses progressions, ses aboutissements autant que sa recreation perpétuelle et répétée des arts médiévaux.

1 Ambroise Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, 1938, p. 48.

2 Si Joris-Karl Huysmans publie son ouvrage *À rebours* en 1884 à l'aune de son intérêt pour Moreau, dès le 1^{er} juin 1880 dans le journal *La Réforme*, l'auteur qualifie déjà son admiration : « M. Gustave Moreau est un artiste extraordinaire, unique. C'est un mystique enfermé en plein Paris, dans une cellule où ne pénètre même plus le bruit de la vie contemporaine qui bat furieusement pourtant les portes du cloître. Abîmé dans l'extase, il voit resplendir les féeriques visions, les sanglantes apothéoses d'un autre âge ».

3 Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau*, Flammarion, Paris, 1998, 308 p.

2. Sources écrites, reflet d'un art de la composition

Gustave Moreau possède un hôtel particulier qu'il transforme en musée à la fin de sa vie laissant ainsi à la postérité une grande partie de son œuvre⁴. Mettant à disposition une part importante de ses écrits, de sa correspondance, de ses carnets, de sa bibliothèque, et de son œuvre entière, la main de l'artiste nous permet de cerner tout autant son œuvre que sa personnalité laborieuse et méticuleuse. Par son travail de repérage, sa démarche, avant même l'acte de création, est méthodique.

Sa bibliothèque personnelle est le premier outil exploité par l'artiste permettant de connaître ses pratiques de lectures, ses cultures et sources intellectuelles et visuelles des arts médiévaux⁵. Ce sont ses écrits, ses carnets d'écriture qui se chargent de transmettre la pensée de l'artiste, nous livrant la systématisation de ses créations⁶.

Présentons trois de ses carnets. Un premier carnet, sous la forme de liste, récapitule les dessins recopiés ou à recopier dans la revue du *Magasin Pittoresque* qu'il reçoit et consulte tout au long de sa vie. Le *Magasin Pittoresque* est une revue de vulgarisation hebdomadaire très illustrée où se trouvaient articles, reportages de voyageurs, récits ethnologiques. Ce carnet, consacré à cette revue, se structure de manière chronologique puisqu'il dresse une liste par année (de 1833 à 1893) des illustrations repérées. Aussi, les notes prises pour chaque illustration se composent de la manière suivante : la date (le premier feuillet est donc à la date de 1833) et les pages de la revue avec en correspondance le titre des illustrations qui l'intéresse. Sur une année, il ne choisit généralement que dix ou quinze illustrations et les arts du Moyen Âge sont alors très présents dans ses notes. Après ce « repérage », Moreau copie ces illustrations en annotant ses dessins des mêmes notes prises sur son carnet. Retrouver ces copies se révèle plus aisé malgré la somme de dessins réalisés. Repérant les articles sur le Moyen Âge, il compile de nombreuses illustrations allant ainsi du costume médiéval à la cathédrale gothique.

Un autre de ses carnets peut être convoqué en complément du premier, car dans le second il n'est pas uniquement question de sa bibliothèque mais davantage d'un quotidien créatif. Ce petit carnet, noirci à l'encre et au crayon

4 Geneviève Lacambre, *Maison d'artiste maison-musée : le musée Gustave Moreau*, Paris, 1997, 79 p.

5 Pierre-Louis Matthieu, « La bibliothèque de Gustave Moreau », *Gazette des beaux-arts*, vol. XCI, avril 1978, p. 15-32.

6 Un carnet inventorie par exemple les ouvrages qu'ils souhaitent relier, nous permettant d'émettre l'hypothèse qu'il s'agit de ses livres favoris. Le Moyen Âge est présent mais davantage à travers le sentiment catholique qui refait surface à la fin du XIX^e siècle que dans des ouvrages historiques ou artistiques sur la période.

de papier, est composé d'inventaires de ses œuvres, de tableaux qu'il vend, de liste de manuscrits consultés, de ses études commencées et de travaux en voie d'exécution. À ses répertoires, il ajoute des annotations sur ce qu'il a vu, lu ou non et s'il s'agit d'éléments intéressants ou peu convaincants. Une nouvelle fois, les références à l'époque médiévale se multiplient et il est possible de rencontrer des feuillets consacrés aux tapisseries, aux émaux et aux vitraux étudiés par le prisme littéraire de certains de ses ouvrages ou par ses visites dans les bibliothèques ou musées parisiens. Ainsi, Moreau nous y indique ses recherches, ses sources, ses idées, ses choix, ses goûts qui, à l'aune de son œuvre, donnent des pistes de son processus de création.

À l'instar de ses carnets composés d'inventaires et d'une organisation de ses recherches, Gustave Moreau a également écrit toute sa vie sur des carnets ou des feuilles volantes⁷. La difficulté réside dans l'appréhension de l'œuvre de Moreau puisqu'elle a été mise en scène par le peintre ; il faut savoir en effet que l'artiste écrit des commentaires de ses œuvres alors qu'il est en train d'organiser son musée, laissant à l'auditoire futur une pensée postérieure à sa création. Si cette démarche peut être incluse dans un processus créatif, il s'y ajoute celle de la théâtralisation de l'œuvre final. Moreau ne rédige donc ni analyse, ni commentaire ou description stylistique pointus et n'évoque pas non plus les sources ou matériaux employés. Ces textes sont davantage des narrations qui nous plongent dans un imaginaire illusoire, reflet de l'œuvre achevé. En revanche, ils nous apprennent sur sa construction mentale artistique, sur ses introspections et sur son travail ; il écrit ainsi :

Ce que je regretterai... Le travail, la recherche incessante, le développement de mon être par l'effort, cette poursuite du mieux, du rare, de l'invisible dans l'art ; les trouvailles de l'outil, le métier de l'ouvrier, s'agrandissant, s'assouplissant, s'idéalisant chaque jour un peu plus ; les visées du cerveau, ses rêves, ses conceptions, travaillées, combinées à l'infini, l'idée première une fois trouvée⁸.

Ainsi, le travail préparatoire évoqué dans ce premier temps permet d'élaborer le profil psychique d'une démarche créative intellectualisée. Ne laissant rien au hasard, l'artiste fondamentalement littéraire dans sa création, planifie ses recherches et ses aspirations autant que ses obsessions, afin que la peinture finale prenne vie.

7 Peter Cooke, *Écrits sur l'art par Gustave Moreau*, t. 2, *Théorie et critique d'art*, Fontfroide, Fata Morgana, 2002, 256 p.

8 Peter Cooke, *Écrits sur l'art par Gustave Moreau*, t. 2, *Théorie et critique d'art*, Fontfroide, Fata Morgana, 2002, p. 174.

3. Les dessins ou les découpages historiques de G. Moreau

L'acte écrit précède donc l'acte de création que Moreau pratique avec frénésie⁹. À partir de ses notes et de sa bibliothèque, il copie et calque sans relâche jusqu'à atteindre l'idée de la toile achevée. Ses ouvrages sont des exercices et un apprentissage quotidien¹⁰.

Le parcours créatif de son tableau *Les Chimères*, apogée d'une ode à l'art médiéval et aux civilisations anciennes, a pu être reconstitué.



Fig. 1. Gustave Moreau, *Les Chimères*, 1884, Paris, Musée Gustave Moreau.

À partir des ouvrages de sa bibliothèque, de ses dessins et de ses calques, il est possible de retrouver le motif copié au sein de l'œuvre peinte, le calque lui permettant de reporter le dessin jusqu'au carton final, aux dimensions du tableau abouti. Les dessins préparatoires des *Chimères* sont usurpés essentiellement à la revue du *Magasin Pittoresque*. Aussi, son carnet d'inventaire du *Magasin Pittoresque* nous indique, par exemple à l'année 1836, le repérage d'illustrations de « reine à genoux, p. 12 » ou de « Lettres d'un alphabet du Moyen Âge, p. 132 ». Les deux dessins en correspondance sont alors cherchés

9 Il est possible d'en compter quatorze mille, du carnet de son premier voyage en Italie en 1841 jusqu'aux ultimes dessins pour *Les Lyres mortes* en 1897.

10 Moreau semble également obsessionnel face à un sujet qui le fascine. Ainsi, quand un motif, à l'image d'une chimère ou une licorne, lui plait, il produit une quantité incalculable de dessins, lui permettant d'aboutir au projet espéré, idéal.

et trouvés grâce à la fidélité de la copie et par les références notées par l'artiste à côté du dessin¹¹. Plus encore, des dessins sont noircis d'écriture à l'image du *Fulgore porte lanterne*¹², mentionnant « année 1833/p53 », nous confirmant sa source, le *Magasin Pittoresque*. S'y ajoute la description des différents éléments qu'il souhaite incorporer ici au tableau des *Chimères*¹³.



Fig. 2. Illustration extraite du *Magasin Pittoresque*, année 1836, p13 et dessin de Gustave Moreau mise en correspondance avec le dessin de l'artiste, Des. 7104, s.d, Paris, Musée Gustave Moreau.

Il faut également noter que ces dessins ne sont pas uniquement propices à la copie mais aussi un point de départ à son imagination. Il écrit d'ailleurs à ce propos : « Plus tard on pourra parler de l'ouvrier <de ce qu'il doit être>, aussi rare que le penseur, ouvrier bien plastique, connaissant à fond toutes les ressources du passé et y ayant ajouté toute sa part de trouvailles superbes, de moyens excellents et variés selon la mode, selon les besoins de l'expression renouvelés et par les sentiments et les moyens d'éloquence. »¹⁴ Moreau n'est pas seulement un copiste « savant », il exerce avant tout son pinceau à une immersion dans le passé, puis crée à partir de celle-ci.

11 *Chimères*, Des. 7171 et Des. 7111.

12 *Fulgore porte lanterne*, Des. 3155

13 Il est notamment écrit sur le dessin : « Vue de meissen pour / mes premiers plans de / maisons dans l'eau / [chiffre raturé] 117. / 1849; c. dr. : 53 1833.; b. c. : idem oiseaux de paradis / 1859 notre dame de (bon) Nuremberg 41 idem 233 notre Dame de Lyon [?] excellent / 1833 / idem p 65. Cathédrale d'Anvers bon. / idem page 108 hôtel de ville de Bourges Bon / idem 281 Eglise de Cologne bon. / 1834 Cathédrale de Strasbourg ordinaire / idem 1609 palais de justice de Rouen assez bon / idem st Etienne de Vienne autriche excellent / 1848 Tour de la madeleine à Verneuil très bon / 1849 Evreux Cathédrale admirable ».

14 Peter Cooke, *Écrits sur l'art par Gustave Moreau*, t. 2, *Théorie et critique d'art*, op. cit., p. 170.

4. Décomposition et recomposition : transfiguration des arts médiévaux

Moreau a cette capacité de décomposer son tableau futur, ainsi que l'Histoire, notamment celle du Moyen Âge, qu'il n'a de cesse de morceler. De ce fait, son rapport à l'art médiéval est scindé en une multitude de perceptions et de croquis d'*après ouvrages* qu'il recrée à sa convenance. Ces découpages temporels et géographiques de la période sont alors éparpillés et démultipliés par l'imaginaire du dessinateur¹⁵. Moreau accumule les détails sur ses toiles déjà composées et donne ainsi au Moyen Âge une valeur profondément décorative. Le tableau *L'apparition* éclaire parfaitement cette idée.



Fig. 3. Gustave Moreau, *L'Apparition*, s.d, Paris, Musée Gustave Moreau

15 Il utilise à la fois les arts occidentaux (essentiellement français) et orientaux (mondes byzantin, arabo-musulman ou encore indien).

En sus de la peinture, Moreau décore l'intérieur de la scène par des motifs extraits des grammaires et des recueils illustrés du patrimoine français¹⁶. Il recrée alors une colonne monumentale où s'empilent, de bas en haut, les motifs des chapiteaux des églises de Saint-Martin à Brive, de Saint-Pierre d'Angoulême, de Sainte-Croix Notre-Dame à la Charité sur Loire et de Saint-Lazare à Avallon. L'ensemble est complété du tympan de Moissac, tel un décor mural. Accumulant les références, il ajoute à ses motifs architecturés romans des détails des arts de l'islam et byzantins en pendant. Des Moyen Âge hybrides et éclectiques y sont alors entremêlés.

La transfiguration décorative qu'il pratique sur l'Histoire est d'ailleurs justifiée par l'artiste dans ses écrits, quand il évoque sa peinture d'Histoire assurément altérée par une quête absolue de poésie : « le grand art est l'art de hautes conceptions poétiques et imaginatives – art improprement appelé pour la « peinture d'histoire » – ce qui est un non-sens, car le grand art ne prend pas ses éléments, ses moyens d'action dans l'histoire. Il les prend dans la poésie pure, dans la haute fantaisie imaginative, et non dans les faits historiques, à moins de les allégoriser <symboliser> »¹⁷. Le processus créatif révèle alors l'usage qu'il fait de l'histoire médiévale, la transformant à souhait, bouleversant ses codes et ses pratiques. La boucle du processus de recréation des arts médiévaux serait alors bouclée; et pourtant Moreau l'obsessionnel revient perpétuellement à ses œuvres, les complétant et les revisitant par des ajouts intempestifs, nous mettant face à une problématique essentielle : celle du processus inachevé.

Le processus créatif de Gustave Moreau a cette rigueur permettant de comprendre le sens profond de ses aspirations et de ses choix. Moreau, profondément lettré, écrit, organise et conceptualise son art pour parvenir à la matérialité de l'Histoire la plus absolue. Les arts médiévaux, pour l'essentiel extraits de ses ouvrages, sont décomposés pour mieux la recréer et la métamorphoser en arts décoratifs. Son processus de création, plus maîtrisé au fil des années, fait ainsi évoluer son œuvre par accumulations vers la perfection qu'il souhaite lui donner, pour atteindre une quasi abstraction.

16 N.X. Willemin, *Monuments français inédits pour servir à l'histoire des arts depuis le VI^{ème} jusqu'au commencement du XVII^{ème} choix de costumes civils et militaires, d'armes, armures, instruments de musique, meubles de toutes espèces, et de décorations intérieures et extérieures des maisons, dessinés, gravés et coloriés d'après les originaux classés chroniquement, accompagnés d'un texte historique et descriptif par André Pottier*, Tome premier et second, Paris, Chez Mlle Willemin rue de sèvres n° 19, 1839.

17 Peter Cooke, *Écrits sur l'art par Gustave Moreau*, T.2 *Théorie et critique d'art*, op. cit., p. 349.

Bibliographie

- CAPODIECI Luisa, *Gustave Moreau : Correspondance d'Italie*, Paris, Somogy, 2002, 671 p.
- COOKE Peter, *Ecrits sur l'art par Gustave Moreau, T.2 Théorie et critique d'art*, Fontfroide, Fata Morgana, 2002, 401 p.
- COOKE Peter, *Gustave Moreau et les arts jumeaux, Peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, Oxford, Peter Lang, 2003, 256 p.
- FOREST Marie-Cécile, MANDIN Samuel., PEYLHARD Aurélie, *Gustave Moreau, Catalogue sommaire des dessins, Musée Gustave Moreau*, Paris, RMN, 2009, 935 p.
- FOREST Marie-Cécile, « Gustave Moreau et l'ornement », *Mélanges en hommage à Dominique Brachlianoff*, numéro spécial des Cahiers du musée des Beaux-Arts de Lyon, 2003, p. 94-99.
- LACAMBRE Geneviève, « Documentation et création : l'exemple de Gustave Moreau », dans MICHAUD S., MOLLIER J-Y, SAVY N, *Usages de l'image au XIX^e siècle Actes de colloque*, Paris, Musée d'Orsay, 24-26 octobre 1990, 1992, Paris, p. 79-92
- LACAMBRE Geneviève, *Maison d'artiste maison-musée : le musée Gustave Moreau*, Paris, 1997, 79 p.
- MATHIEU Pierre-Louis., « La bibliothèque de Gustave Moreau », *Gazette des beaux-arts*, vol. XCI, avril 1978, p. 15-32.
- MATHIEU Pierre-Louis., *Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, 1998, 308 p.

Listes des illustrations

- Figure 1 : Gustave Moreau, *Les Chimères*, 1884, Paris, Musée Gustave Moreau.
- Figure 2 : Illustration extraite du *Magasin Pittoresque*, année 1836, p13 et dessin de Gustave Moreau mise en correspondance avec le dessin de l'artiste, Des. 7104, s.d, Paris, Musée Gustave Moreau.
- Figure 3 : Gustave Moreau, *L'Apparition*, s.d, Paris, Musée Gustave Moreau

Auteur

Après un master d'histoire de l'art médiéval à Paris IV Sorbonne, **Lilie Fauriac** s'est dirigée vers un doctorat en histoire de l'art du XIX^e siècle à Paris I Sorbonne sous la direction de Pierre Wat. Son sujet de thèse porte sur les réminiscences médiévales dans le moment symboliste de la fin du XIX^e siècle et plus particulièrement sur Gustave Moreau et son emploi de l'art du Moyen Âge.

LA DOCUMENTATION DES PROCESSUS CRÉATIFS EXPÉRIMENTAUX POUR COMMUNIQUER LA RECHERCHE EN ARTS NUMÉRIQUES

STÉPHANE BELLIN

Résumé

L'association culturelle, Kawenga, territoires numériques, situe ses activités dans le domaine de la recherche en arts numériques à travers son projet de medialab artistique. Celui-ci a induit la nécessité de produire du savoir, à partir des expérimentations artistiques et techniques mises en œuvre par les artistes lors de résidences. Or, auparavant telles que ces dernières étaient pratiquées et organisées, le processus créatif aboutissait uniquement à la production d'une œuvre d'art. Si la nature de la recherche en art impose de s'intéresser davantage à la démarche expérimentale portée par l'artiste plutôt qu'à l'œuvre elle-même, elle semble vouloir accorder une plus grande visibilité au processus créatif. Cette situation a provoqué l'émergence d'un champ réflexif à explorer, celui des moyens pour le communiquer ainsi que les connaissances, qui y sont liées. La procédure a consisté d'abord à circonscrire ce phénomène que constitue un processus créatif expérimental pour déployer par la suite une méthodologie, qui repose sur sa captation par la mise en situation dialogale de l'artiste, la constitution de traces, enfin l'identification et la fixation de ses contenus informationnels sur un support documentaire. Dans ce contexte, la documentation est apparue comme le moyen d'en constituer des traces et de le communiquer en essayant de se focaliser sur la pratique artistique. Autrement dit, la consignation de données informationnelles par une collecte de type ethnographique associée à une approche de l'information-documentation aboutit à une visibilité accrue du processus créatif expérimental et participe largement à sa compréhension.

1. Introduction

La chercheuse Jehanne Dautrey, dans l'ouvrage intitulé *La Recherche en art(s)* publié en 2010, affirme qu'« au cœur de la recherche [en art] se trouve [...] un nouage très fort entre science, art et discours »¹. Dès lors, selon ces propos, l'exercice de la recherche en art réside dans sa capacité à positionner la pratique artistique dans le champ du savoir par l'entremise du discours. Autrement dit, la recherche en art suppose alors de produire du savoir discursif à partir du processus créatif. Elle ne se limite pas seulement à la production d'une œuvre, mais s'oriente davantage vers l'expérimentation artistique, au cours de laquelle la priorité est donnée non plus, à l'œuvre elle-même, mais à la démarche de recherche portée par l'artiste. La nature même de la recherche en art semble ainsi vouloir accorder une visibilité accrue au processus créatif comme le relève les réflexions de l'artiste et chercheur Samuel Bianchini à propos des formes de la communication scientifique de la recherche en arts numériques, qui affirme qu'elles « requièrent une écriture qui, partant de la pratique, se concentre d'abord sur les processus de création plutôt que sur les résultats ou les conséquences »².

Cette étude se fonde sur un projet de recherche, ancré dans les réalités d'un contexte institutionnel, celui de l'association culturelle *Kawenga, territoires numériques*, qui a accueilli un doctorant – moi-même – dans le cadre d'une convention Cifre, associée à l'équipe *Culture et Communication du laboratoire du Centre Norbert Elias* de l'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse³. Une telle démarche de recherche a induit un engagement par l'action de la part de ce doctorant, qui le situe simultanément dans la pratique et dans l'analyse. L'association *Kawenga* s'inscrit dans le domaine de la recherche en arts numériques à travers son approche de medialab artistique, un concept qui la positionne comme un lieu, où se croisent recherche et production autour de la création artistique numérique et de l'innovation technologique, c'est-à-dire la recherche en tant que réflexion théorique et la production en tant que pratique artistique. Le « pôle création » assure la mise en œuvre de ces temps de recherche au sein de résidences artistiques qu'il organise autour de cette idée d'en faire un milieu productif d'œuvres, mais également de savoirs à la fois sur l'art et les technologies.

- 1 Jehanne Dautrey, « Pour une pensée sauvage de la recherche en art », dans Jehanne Dautrey (dir.), *La Recherche en art(s)*, Paris, Editions mf, 2010, p. 19-20.
- 2 Samuel Bianchini, « Recherche et création », dans Samuel Bianchini (dir.), *Recherche et Création, Art, Technologie, pédagogie, innovation*, Nancy, Les éditions du Parc, 2009, p. 38.
- 3 L'association culturelle, *Kawenga, territoires numériques*, a depuis cessé ses activités. Voir : Kawenga, *Kawenga*, [En ligne], <<http://www.kawenga.org/>>, (page consultée en septembre 2014).

L'activité de medialab a induit la nécessité de produire du savoir, à partir des expérimentations artistiques et techniques mises en œuvre par les artistes lors des résidences. Or, auparavant telles que ces dernières étaient pratiquées et organisées, le processus créatif aboutissait uniquement à la production d'une œuvre d'art. Dès lors, cette situation a-t-elle provoqué l'émergence d'un champ réflexif à explorer dans une démarche pragmatique, celui des moyens pour communiquer un processus créatif expérimental et les connaissances, qui y sont liées ?

La procédure a consisté d'abord à circonscrire ce phénomène que constitue un processus créatif expérimental pour déployer par la suite une méthodologie, qui repose sur sa captation par la mise en situation dialogale de l'artiste, la constitution de traces, enfin l'identification et la fixation de ses contenus informationnels sur un support documentaire.

2. Le processus créatif, un phénomène à circonscrire

Pour tenter de circonscrire le processus créatif tel qu'il est expérimenté dans les résidences artistiques de *Kawenga*, il a été soumis à l'observation participante, une méthodologie empruntée aux études ethnologiques et sociologiques. Celle-ci a consisté à observer le déroulement des résidences artistiques de manière à analyser comment le processus créatif s'y déployait.

La chercheuse Marie Buscatto, dans le numéro 38 de la revue *Ethnologie française*, paru en 2008, insiste sur les difficultés d'analyse de cet objet : « les processus de création artistique peuvent encore être « invisibles » au regard extérieur du fait de leur grande nouveauté, de leur faible lisibilité pour les acteurs eux-mêmes ou du caractère très éclaté de l'activité »⁴. Malgré ces difficultés, elle affirme néanmoins qu'« on peut aussi par l'usage de la méthode ethnographique, saisir de façon compréhensive ces moments, a priori invisibles, intimes et sociaux à la fois, qui sous-tendent l'acte artistique. [...] Par une observation attentive aux moments les plus simples du travail artistique, on décrit ces pratiques indicibles, flottantes ou contradictoires en construction dans la production d'une œuvre artistique »⁵.

Suite aux observations menées au cœur des résidences de *Kawenga*, le processus de création est apparu comme un enchaînement très élaboré de faits, dans un temps donné, qui aboutissent à un résultat, l'œuvre d'art. Si le terme de processus induit une logique de déroulement, il sous-tend également une

4 Marie Buscatto, « L'art et la manière : ethnographies du travail artistique », *Ethnologie française*, 1/2008, n° 38, p. 5-13

5 *Ibid.*

logique de mécanismes. En effet, le processus créatif est soumis à des mécanismes de travail propres à l'artiste et à son équipe, qui le projettent dans une mobilité permanente. Dès lors, il se pratique dans l'immédiateté du temps réel, qui contribue à le situer dans le domaine de l'expérimentation artistique en préservant la part d'improvisation dans son élaboration. En situation de création, les artistes sont donc immergés, à l'intérieur-même de ces phénomènes et ces périodes sont souvent intenses.

À *Kawenga*, le processus créatif est le moteur de la recherche en art, c'est-à-dire qu'il est producteur de multiples connaissances variées. Une partie d'entre elles sont issues directement de l'expérience vécue par l'artiste et son équipe et relèvent d'un ensemble complexe de procédés et de méthodes. Ces dernières sont assimilables à des savoir-faire, qui se définissent comme un ensemble regroupant des connaissances implicites ou informelles, difficilement communicables, qui émanent de l'expérience d'une pratique liée à un individu ou à un groupe d'individus⁶. Ces connaissances souvent implicites en rejoignent un autre type, qui elles sont explicites, comme les connaissances théoriques sur l'art ou les techniques utilisées par l'artiste. Elles deviennent explicites lorsque l'artiste s'engage dans un acte communicationnel. Les connaissances sont à comprendre ici comme les résultats de l'acte de connaître et sont donc indéfectiblement liées au sujet qui réalise cette action au point qu'elles peuvent parfois former un savoir-être. Les connaissances sur lesquelles reposent un processus créatif sont souvent indissociables de l'existence-même de l'individu qui les développe. Bien souvent, les artistes ne formalisent pas ces connaissances et ces savoir-faire en savoir transférable, car finalement l'objet d'art en tant que résultat focalise toutes leurs intentions au détriment du processus créatif lui-même.

Face à ces constatations, l'institution a redéployé l'organisation des résidences artistiques pour encourager l'artiste et son équipe à s'exprimer lors de différentes situations dialogales sur l'expérimentation qu'ils entreprennent, de manière à énoncer l'ensemble des connaissances qui y sont mobilisées et développées.

3. La captation du processus créatif par la mise en situation dialogale de l'artiste et de son équipe

Les situations dialogales sont des « rendez-vous » mis en place par *Kawenga* pendant les résidences artistiques au cours desquelles, l'ensemble des protagonistes entrant dans l'exécution d'un processus créatif, sont incités

6 Denis Chevallier, « Des savoirs efficaces », *Terrain*, n° 16, p. 5-11.

à discuter de leurs pratiques. Il en existe plusieurs, chacune possédant ses propres modalités : l'entretien semi-directif, le workshop, la présentation publique et la convergence. Ces situations communicationnelles relèvent le plus souvent du dialogue⁷, mais la posture peut parfois changer et relever d'avantage du discours oratoire⁸, si l'artiste s'exprime devant un public, ou du discours explicatif, s'il cherche à transmettre ses connaissances devant des étudiants⁹. Leur fonction commune est d'enregistrer directement la parole de l'artiste et de son équipe.

En situation de résidence, les artistes et leurs équipes sont immergés à l'intérieur-même des phénomènes de création, ce qui réclame souvent une attention immédiate et ininterrompue. Cette observation déjà énoncée dans le paragraphe précédent explique la raison pour laquelle les artistes à *Kawenga* n'étaient pas souvent disposés à expliciter ce qu'ils étaient en train de réaliser. Les entretiens semi-directifs entre le chercheur – moi-même – et l'artiste, permettent justement de contourner cette difficulté tout en se situant au plus près du temps présent, celui de l'expérimentation artistique. En effet, la forme des entretiens semi-directifs est suffisamment flexible pour être mise en place aussi souvent que cela est possible après chaque phase de travail intensive et en fonction du désir des protagonistes. Les discussions engendrées participent alors du bilan réflexif – ce qui les aide parfois dans leurs explorations – et constituent, par la même occasion des captations précises sur le déroulement du processus créatif. Au contraire, la présentation publique intervient uniquement à la fin de la résidence tout comme la convergence. La première constitue une rencontre entre le public et l'artiste au cours de laquelle, celui-ci fait découvrir sa démarche artistique et le travail expérimenté en résidence. Elle est alors animée par un regard rétrospectif tandis que la seconde relève davantage de la démarche prospective, car elle confronte la démarche d'expérimentation plastique de l'artiste à la démarche de recherche d'un scientifique. Il est invité pour l'occasion à dialoguer publiquement avec l'artiste pour enrichir les réflexions initiées ou explorées par le processus créatif et ouvrir vers d'autres hypothèses de travail.

De son côté, le workshop intervient également lors de la résidence artistique, mais son intérêt ne réside pas dans la temporalité de son application,

- 7** Le dialogue est envisagé ici comme une conversation entre plusieurs interlocuteurs, qui prend la forme de questions-réponses. Il s'applique à l'entretien semi-directif, le workshop et la convergence.
- 8** Le discours oratoire est admis ici comme un discours prononcé devant un public. Il s'applique à la présentation publique.
- 9** Le discours explicatif est compris comme un énoncé dont l'intention est de permettre au récepteur de comprendre un phénomène. Il s'applique au workshop.

mais davantage dans le type d'informations qu'il permet de recueillir. En effet, il s'agit d'un atelier réunissant participants et artistes pendant lequel, ce dernier transmet son processus créatif par la pratique. Dès lors, les dialogues s'orientent plus facilement que dans les autres situations dialogales autour des savoir-faire et des techniques utilisés par l'artiste.

L'ensemble des énoncés sont recueillis et enregistrés non pas pour eux-mêmes, mais pour leurs contenus informationnels, porteurs de savoirs émanant de l'expérimentation du processus créatif. Ils sont exploités en étant associés à d'autres types de traces.

4. Le rassemblement et la production d'autres traces complémentaires

La notion de « trace » désigne ici des « documents-traces » porteurs d'informations pertinentes par rapport à la compréhension du processus créatif¹⁰. Ce concept s'applique logiquement aux supports des enregistrements des énoncés exprimés lors des différentes situations dialogales mentionnées précédemment. Les autres « documents-traces » rassemblés et/ou produits apparaissent alors comme complémentaires par rapport à ces dialogues dans le sens où ils ne sont pas directement porteurs de la parole des protagonistes.

Il s'agit d'une typologie de documents très divers. Les plus fréquentes sont des captations audio-visuelles des expérimentations artistiques et techniques menées dans les résidences, qui ont comme valeur, un intérêt descriptif. D'autres « documents-traces » peuvent être rassemblés en détournant leurs attributions et leurs fonctions informatives premières, par exemple, des documents administratifs internes produits par l'équipe de *Kawenga*. Les techniques de la recherche documentaire, particulièrement sur Internet, peuvent également cibler d'autres documents intéressants au regard du processus créatif expérimenté. Cependant, ces documents n'en constituent pas des « documents-traces », ils possèdent alors comme attribution un statut de ressources pour accéder à des informations supplémentaires sur la pratique de l'artiste, une de ses références ou sources d'inspiration ou encore sur une solution technique précise qu'il utilise.

10 La notion de « trace » est ici associée à celle de « document » en se référant aux propos de Robert Escarpit pour lequel « le document est une accumulation de traces fixes et permanentes [...] où les réponses données en feed-back, à travers le temps, aux expériences antérieures, restent disponibles pour une lecture ». Robert Escarpit, *L'information et la communication : théorie générale*, Paris, Hachette éducation, rééd. 1991, p. 62.

Tous ces documents sont exploités en analyse comparative pour alimenter un seul document éditorial, le *Cahier de résidence*, qui lui, a pour objectif final de communiquer en savoir le processus créatif.

5. L'identification et la fixation des contenus informationnels du processus créatif

L'ensemble des documents recueillis et produits lors de la résidence, font l'objet d'une analyse comparative, qui s'apparente à une analyse documentaire qui consiste en « une opération intellectuelle visant à identifier les informations contenues dans un document ou un ensemble de documents et à les exprimer sans interprétation ni critique, sous une forme concise et précise telle qu'un résultat d'indexation, un résumé, un extrait. Le but est de permettre la mémorisation, le repérage, la diffusion ultérieure des informations ou du document source »¹¹. L'idée est donc d'identifier dans ces documents le contenu informationnel du processus créatif expérimenté lors de la résidence. L'objectif est de le fixer dans un document éditorial appelé le *Cahier de Résidence*.

Il se structure selon une ossature¹² qui est empruntée au modèle documentaire mis au point par le programme de recherche québécois la DOCAM (*Alliance de documentation et de conservation des arts médiatiques*)¹³. Son objectif était de mettre en place des outils, des guides et des méthodes contribuant à la préservation des arts médiatiques¹⁴. Son modèle documentaire propose un protocole permettant de structurer un dossier numérique, qui rassemble, organise et rend accessible la documentation, créée par différents contributeurs tout au long du cycle de vie d'une œuvre. Ce projet scientifique s'est particulièrement intéressé à délimiter ce dernier, notamment la phase de création, la première d'une succession. Selon la DOCAM, celle-ci se divise en deux étapes, la conception et la production. La conception est la

11 Arlette Boulogne, *Vocabulaire de la documentation*, Paris, ADBS, 2004, p. 23.

12 Le Cahier de Résidence s'organise autour de sept parties principales : Identité du projet, Les protagonistes, Note d'intention, La conception, La production, La réception, Des ressources, Partenaires et contacts. Voir en exemple : Kawenga, Cahier Résidence SUN, [En ligne], <<http://www.kawenga.org/post/2011/02/23/Cahier-de-Résidence-S.U.N>>, (page consultée en septembre 2014).

13 DOCAM, *L'Alliance de recherche DOCAM*, [En ligne], <<http://www.docam.ca/>>, (page consultée en septembre 2014).

14 L'expression « arts médiatiques » est une terminologie francophone développée par le Groupe de recherche en arts médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Au Québec, elle est privilégiée à celle d'« arts numériques », car elle englobe des formes artistiques technologiques, qui ne sont pas forcément numériques.

« combinaison des principaux concepts et idées de l'œuvre; l'identification des médias à utiliser, des composants, de leur rôle et de leurs relations »¹⁵ tandis que la production apparaît comme le moment de la « réalisation de l'œuvre ou la préparation de la performance; la production du média [...], spécifications sur l'équipement et son calibrage, assemblage, préparation ou production de l'infrastructure », qui assure l'existence-même de l'œuvre¹⁶. Bien que théorique, ces deux définitions sont apparues comme les plus opérationnelles pour rendre compte de manière compréhensible la complexité d'un processus créatif et de son expérimentation au sein des résidences de *Kawenga*. Elles possèdent l'avantage de restituer le processus créatif dans toutes ses entités constitutives en mettant sur le même plan tant les aspects conceptuels et théoriques que les aspects techniques et méthodologiques développés par l'artiste et son équipe.

6. La documentation au service d'une visibilité accrue du processus créatif

Dans le contexte de *Kawenga* et de ses résidences, la documentation est devenue le moyen de constituer des traces des processus créatifs, qui sont expérimentés, et de les communiquer en essayant de se focaliser sur la pratique artistique. Autrement dit, la consignation de données informationnelles par une collecte de type ethnographique associée à une approche de l'information-documentation aboutie à une visibilité accrue du processus créatif expérimental et participe largement à sa compréhension¹⁷.

La documentation y est comprise à la fois comme un ensemble de documents et celle d'une activité, qui consiste à produire, recueillir, gérer, transférer et diffuser un ensemble documentaire. Résultat final du dispositif documentaire de *Kawenga*, le *Cahier de Résidence* a pour but la mémorisation de l'expérimentation d'un processus créatif. Ce document écrit est considéré comme tertiaire, c'est-à-dire qu'il compile et explicite l'ensemble des contenus informationnels présents dans des documents secondaires, recueillis et produits tout au long du déroulement du processus créatif, lui-même perçu alors comme document primaire à étudier et à enregistrer. En effet, le processus créatif devient un document au moment où il est perçu comme un objet

15 DOCAM, *Glossaurus* - « Conception », [En ligne], <http://www.docam.ca/glossaurus/view_Label.php?id=735&lang=2>, (page consultée en septembre 2014).

16 DOCAM, *Glossaurus* - « Production », [En ligne], <http://www.docam.ca/glossaurus/view_Label.php?id=476&lang=2>, (page consultée en septembre 2014).

17 Cécile Gardiès, *Approche de l'information-documentation, Concepts fondateurs*, Toulouse, Cepadouès Editions, 2011

d'étude, pour un destinataire. Ce qui crée le document n'est pas le processus créatif lui-même, mais le *Cahier de Résidence* associé à celui-ci, qui le rend intelligible à celui qui veut s'en saisir.

La documentation a pour vocation de constituer des traces du processus créatif, en tant que corpus documentaire, elle contribue alors à créer une mémoire matérielle à partir de laquelle d'autres scientifiques, comme les historiens de l'art, pourront exercer leur propre activité de recherche. Le dispositif documentaire de Kawenga assure la compréhension d'un processus créatif en assurant la migration de son contenu informationnel vers le *Cahier de Résidence* qui devient alors un « substitut documentaire » au processus créatif lui-même, qui par sa nature éphémère et instable aurait normalement disparu en laissant très peu de traces, trop peu de traces, voire une seule trace, l'œuvre d'art, elle-même, insuffisante pour rendre compte de la recherche en art, et plus spécifiquement la recherche en arts numériques.

Bibliographie

BIANCHINI Samuel (dir.), *Recherche et Création, Art, Technologie, pédagogie, innovation*, Nancy, Les éditions du Parc, 2009.

BOULOGNE Arlette, *Vocabulaire de la documentation*, Paris, ADBS, 2004.

BUSCATTO Marie, « L'art et la manière : ethnographies du travail artistique », *Ethnologie française*, 1/2008, n° 38, p. 5-13.

CHEVALLIER Denis, « Des savoirs efficaces », *Terrain*, n° 16, p. 5-11.

DAUTREY Jehanne (dir.), *La Recherche en art(s)*, Paris, Editions mf, 2010.

ESCARPIT Robert, *L'information et la communication : théorie générale*, Paris, Hachette éducation, rééd. 1991.

GARDIÈS Cécile, *Approche de l'information-documentation, Concepts fondateurs*, Toulouse, Cépaduès Editions, 2011.

Auteur

Après avoir réalisé des études en histoire de l'art, **Stéphane Bellin** poursuit aujourd'hui un doctorat international en Muséologie, Médiation et Patrimoine, co-joint à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse et l'Université du Québec à Montréal. Sous la co-direction du professeur en sciences de l'information et de la communication, Cécile Tardy, et du professeur en histoire de l'art, Joanne Lalonde, il mène une thèse sur les formes de la communication scientifique de la recherche en arts numériques.

HISTOIRE MATÉRIELLE DE LA RÉCEPTION DE LA GALERIE FRANÇOIS I^{er}

LAËTITIA PICHEAU

Résumé

Les modifications matérielles de la galerie François I^{er} sont source d'informations sur sa réception. Cette communication interroge donc ces données en les comparant aux témoignages écrits sur l'œuvre. Le temps de la réception est alors envisagé comme un nouveau temps de création.

Cette communication se propose de tester une méthode de recherche particulière : envisager l'histoire matérielle de la galerie comme source de connaissance sur sa réception. L'histoire matérielle, en conservation-restauration, consiste en l'histoire des modifications matérielles vécues par l'œuvre. La réception est ici envisagée comme le ressenti et la perception des visiteurs. Afin de valider notre interprétation de ce que l'histoire matérielle pourrait nous apprendre, nous allons la comparer aux témoignages des contemporains des modifications. Dans le cadre de cette communication, nous tâcherons d'envisager ces changements comme une nouvelle « écriture » de l'œuvre, voire de son histoire. Nous avons choisi d'organiser notre propos selon une typologie des modifications, afin de comprendre si elles proposent toutes une forme de réception de l'œuvre et si celle-ci diffère selon la raison des modifications. Nous avons isolé des modifications d'usage, des modifications de goût ou de mœurs et des modifications idéologiques.

Les modifications d'usage sont liées à la vie au château. Au premier abord, elles n'ont aucun rapport avec la réception de l'œuvre. Toutefois, ces modifications annexes conduisent à des changements judicieusement pensés. L'ouverture en 1639 d'une porte à l'extrémité ouest sert à créer un passage vers la nouvelle entrée monumentale du château¹. Celle-ci placée à cet endroit nous invite à penser que la galerie convient à son prestige. En effet, elle serait « une

1 Sylvie Béguin, Oreste Binenbaum, *La galerie François Ier au château de Fontainebleau*, *Revue de l'Art*, numéro spécial 16-17, Paris, Flammarion, 1972, p. 13.

des pièces [les] plus remarquables de ce château »². Ce changement implique un nouveau sens de visite de la galerie et la disparition du premier tableau sur toile de Rosso, ce qui perturbe le cycle mythologique étudié par Sylvie Béguin³. Cette modification reflète l'incompréhension du cycle décoratif de la galerie : « ce sont des sujets différents qui n'ont point de suite »⁴.

Louis XIV fait ouvrir une porte en 1688, afin de se rendre plus facilement à la chapelle de la Trinité. Un détail semble remarquable : il fait placer deux soleils de part et d'autre de la porte. Il semblerait qu'outre la volonté de ne pas modifier l'œuvre plus que nécessaire, l'apposition de son emblème servirait à signaler cet ajout afin qu'on puisse le distinguer de l'original⁵. Le roi a également pu utiliser la gloire de la galerie à son profit en y associant la sienne. Ces soleils discrets proposent donc deux possibilités qui disent à la fois le respect pour l'œuvre et sa réception suffisamment méliorative pour être réutilisée. C'est bien la gloire de François I^{er} qui ressort à l'époque. Le père Dan nous en explique le thème général :

Il y a de l'apparence [...] que le sieur Rousse [...] a voulu représenter par les diverses histoires, et sujets de ces tableaux, les actions principales de la vie du grand Roi François⁶.

C'est finalement cette idée qui marque une constante dans la réception de la galerie. La réfection de l'extrémité Est par Ange-Jacques Gabriel en 1757 nous montre la volonté de glorifier François I^{er} en insérant au centre de cette nouvelle extrémité un buste du roi.

L'abbé Guilbert nous apprend que la galerie est « très estimée des connaisseurs pour la grande quantité de très beaux et parfaits reliefs, sculptures et basses-tailles, masques et figures d'idées sagement ménagées... »⁷. Ce sont bien les ornements et la reprise d'un lambris que les portes n'outrepassent pas, qui dictent le principe de reconstruction de cette extrémité où des *putti* et des guirlandes de fleurs pastichent ceux de Rosso. On peut d'ailleurs voir

2 Pierre Dan, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau [1642]*, Paris, Res Universis, 1990, p. 86.

3 Sylvie Béguin, Oreste Binenbaum, *La galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, op. cit., p. 165-167.

4 Pierre Dan, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau [1642]*, op. cit., p. 87.

5 Louis Dimier, *Fontainebleau [1930]*, Paris, Calmann-Lévy, 1967, p. 142.

6 Pierre Dan, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau [1642]*, op. cit., p. 93.

7 Pierre Guilbert, *Description historique du château, bourg et forêt de Fontainebleau contenant une explication historique des peintures, tableaux, reliefs, statues, ornements qui s'y voient et la vie des architectes, peintres et sculpteurs qui y ont travaillé*, 2 vol., Paris, A. Cailleau, 1731, p. 80.

dans cette extrémité et sur la niche ovale un rapprochement formel avec le seul témoignage visuel conservé de cette extrémité avant modification⁸. La volonté de respecter l'esprit de la galerie et d'en louer son concepteur est évidente⁹. Ainsi, ces modifications d'ordre pratique servent en réalité à renforcer la gloire de François I^{er} dont la galerie devient le symbole, et à s'y associer. On aurait pu penser que ces modifications, parmi les plus visibles dans la galerie, auraient un impact fort sur sa réception. Or, la réception reste constante, au moins dans l'admiration du souverain qui en est à l'origine¹⁰. Toutefois, elles ont un rapport avec cette réception : leur mise en œuvre est conditionnée par l'idée qu'on se fait de la galerie et la manière dont on l'interprète.

À l'inverse, les modifications dues aux mœurs ou au goût semblent peu respectueuses. Elles peuvent cependant refléter, en négatif, une certaine réception de l'œuvre : style passé de mode, représentations impudiques notamment.

Par exemple, en 1701, Louis XIV décide de faire « effacer deux tableaux dans la galerie des réformés dont les attitudes ne sont pas régulières et d'en faire mettre deux autres à la place par Boullogne le jeune de sujets sages pris dans les métamorphoses »¹¹. Cette modification aurait été faite pour des raisons de pudeur. Toutefois, les nouveaux tableaux ne semblent pas modifier radicalement l'idée qu'on a de l'œuvre originale : ils reprennent le thème des arts, de la mythologie et du souverain. Le tableau représentant *Minerve entourée des Arts et des Sciences* comporte un buste de François I^{er}, placé là comme symbole du mécénat royal¹². D'ailleurs, cette allusion permet à Louis XIV de s'associer à la gloire déjà établie de François I^{er}, comme le remarque Hélène Guicharnaud : « La présence du buste de François I^{er} à l'arrière-plan [...] représente un hommage au roi protecteur des Arts et des Sciences [...] qui préfigure les propres qualités de mécène de Louis XIV, qui sont ici indirectement soulignées »¹³. En effet, le buste de François I^{er} qui domine la composition est moins visible que les plans du château ou le tableau en cours de *Zéphyr et Flore* voué à

8 François d'Orbay, *Coupe sur la galerie François I^{er} avec façade en retour de la Belle Cheminée*, 1676, Paris Archives Nationales, service des cartes et des plans.

9 Rodolphe Pfnor, *Guide artistique et historique au palais de Fontainebleau*, Paris, André Daly fils et Cie, 1889, p. 153.

10 Sylvie Béguin, Oreste Binenbaum, *La galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, op. cit., p. 19.

11 Archives Nationales série O1 1440.

12 Louis de Boullogne le Jeune, *Minerve entouré des arts et des sciences*, huile sur toile, 1701, château de Fontainebleau.

13 Hélène Guicharnaud, « Les Minerve de Louis de Boullogne (1654-1733) », *Revue du Louvre*, n° 2, Avril 1995, p. 44-50.

remplacer l'autre tableau enlevé de Rosso¹⁴. Cette modification nous permet de comprendre deux choses de la réception de la galerie sous Louis XIV : d'une part, l'appréciation générale que l'on en a, du moins comme témoignage du mécénat de François I^{er}, qualité du souverain, d'autre part, elle montre l'incompréhension du cycle mythologique. Il s'agit, avec quelques repeints xix^e siècle, des seules modifications de pudeur qui nous sont connues¹⁵.

La période révolutionnaire semble avoir laissé peu de traces dans la galerie, en dehors de quelques signes monarchiques bûchés. Il paraît assez significatif qu'à cette occasion seules les références monarchiques aient été enlevées. Ainsi, de *Franciscus Francorum Rex*, la devise de François I^{er}, seuls les termes *Francorum Rex* ont été effacés¹⁶. Le nom du souverain à l'origine de la galerie y a été conservé, et nous y voyons un respect pour l'œuvre et son concepteur. En effet, dès la fin du xviii^e siècle, les noms les plus fantaisistes apparaissent concernant l'équipe ayant travaillé à la galerie. Les noms de Rosso et Primatice sont souvent oubliés au profit d'autres personnes, sans que l'on sache parfois de qui il s'agit. La seule constante concernant l'œuvre est le nom de son mécène ; nom que prend alors sa galerie. Finalement, dans ces changements dus à de nouvelles mœurs surgit à nouveau le respect pour François I^{er}, et donc pour son œuvre¹⁷.

Enfin, quelques changements de goût semblent décelables dans la restauration du xix^e siècle. Tout d'abord, le plafond est réhaussé. Si cette élévation répond à des modifications de hauteur dans les combles, il s'agit visiblement d'un procédé apprécié de Louis-Philippe¹⁸. Dès sa conception, la galerie a été décrite comme « trop étroite »¹⁹. Le réhaussement du plafond semble être une réponse à ce « défaut » régulièrement soulevé. C'est d'ailleurs ce que semble préconiser le roi dans cette restauration²⁰. Afin de combler le vide laissé par

14 Louis de Boullogne le Jeune, *Zéphyr et Flore*, huile sur toile, 1701, château de Fontainebleau.

15 Voir le dossier technique de la *Revue de l'Art*, par exemple concernant la fresque du *Combat des Centaures et des Lapithes*, *op. cit.*, p. 49.

16 Etienne Jamin, *Fontainebleau ou notice historique et descriptive sur cette résidence royale, 2^e édition revue et augmentée*, Fontainebleau, S. Petit, Paris, Delaunay, 2^e édition, 1838, p. 142.

17 Jean-Marc Leveratto constate d'ailleurs « la difficulté à séparer, dans le domaine artistique, le respect de la personne et celui de l'œuvre. ». Jean-Marc Leveratto, « Le respect de l'œuvre », *Le Portique* [En ligne], 11, 2003, mis en ligne le 15 décembre 2005, consulté le 16 octobre 2013. URL : <http://leportique.revues.org/index555.html>, p. 10.

18 Lors de cette même campagne de restauration du château par Louis-Philippe, le plafond de la chambre de la duchesse d'Étampes est surélevé de la même manière.

19 Lettre de Giovan Battista da Gambara à Frédéric II Gonzague, duc de Mantoue, Paris, 28 décembre 1539.

20 Sylvie Béguin, Oreste Binenbaum, *La galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, *op. cit.*, note n° 46, p. 23.

82 cm d'espace supplémentaire, une première frise est réalisée par un artiste renommé. Elle se compose de sculptures, dans l'esprit de la galerie. Toutefois, sa trop grande visibilité est critiquée. Elle est alors remplacée par une frise de rinceaux, plus discrète²¹. D'après les critiques faites à la première frise pourtant appréciée, nous pouvons déduire que des modifications pratiques et pour des questions de goût peuvent aussi se faire avec l'idée d'un respect dû à l'œuvre et une volonté de ne pas trahir le regardeur. Cet exemple nous renseigne sur deux éléments de réception : ses dimensions dérangent les visiteurs du XIX^e siècle et un remplacement trop marqué par son époque déplaît. Des questions de goût n'autorisent donc pas une modification trop marquée. Un deuxième élément semble répondre au goût de l'époque : la mise en place de la *Nymphe de Fontainebleau* au lieu d'un mur blanc. D'ailleurs, Louis-Philippe aurait demandé la complétion de l'œuvre²². Toutefois, le choix de cette représentation n'est pas seulement dû au goût : il s'agit de la reproduction d'une gravure d'après Rosso²³. On croyait que cette œuvre avait été placée dans la galerie par Rosso mais qu'elle avait disparue. En définitive, les modifications qui semblent se soucier le moins de la réception de l'œuvre y sont pourtant particulièrement liées. D'une part parce qu'elles permettent de percevoir la réception péjorative de la galerie et d'autre part parce qu'elles révèlent aussi une véritable volonté de respect malgré cette réception. L'œuvre est adaptée aux époques qu'elle traverse, et ces modifications réactualisent une réception plus positive. D'autres modifications permettent, plus consciemment, cette continuité de la réception : les modifications idéologiques.

Les changements idéologiques sont décidés d'après l'idée que l'on se fait de la galerie. Par exemple, Napoléon I^{er} fait placer des N en lieu et place des F bûchés à la Révolution²⁴. Il s'agit d'une double volonté politique : appropriation d'un château qu'il apprécie et nécessité politique de légitimation. En s'associant à François I^{er}, il s'inscrit dans l'histoire de la monarchie française²⁵. Pour corroborer cette idée, Napoléon fait installer une galerie des illustres ou

21 Sylvie Béguin, Oreste Binenbaum, *ibid.*, notes n° 47 p. 23; Sur le plafond et les frises, voir aussi Boris Lossky, « La restauration de la galerie François I^{er} au XIX^e siècle », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 36, 1974, p. 40-52.

22 Etienne Jamin, *Fontainebleau ou Notice historique et descriptive sur cette résidence royale, Fontainebleau, op. cit.* p. 89.

23 Gravure de Pierre Milan et René Boyvin, sur un dessin de Rosso, XVI^e siècle, Musée national de la Renaissance, Ecoen.

24 Sylvie Béguin, Oreste Binenbaum, *La galerie François I^{er} au château de Fontainebleau, op. cit.*, note 57, p. 24.

25 Sylvie Béguin, Oreste Binenbaum, *La galerie François I^{er} au château de Fontainebleau, op. cit.*, p. 143-151.

galerie de l'Empereur²⁶. La galerie François Ier semble être le lieu idéal pour placer l'Histoire de France et ceux qui l'ont faite. Or, la gloire de François I^{er} y est tellement associée qu'on peut encore invoquer d'autres personnages célèbres sans entacher cette gloire²⁷. Elle s'en trouve plutôt renforcée.

Dans la même logique, certaines restaurations semblent utiliser la réception de la galerie, voire l'amplifier. Les liens de plus en plus étroits entre l'histoire de l'art en construction au XIX^e siècle et la restauration en recherche de ses principes à la même période permettent une restauration d'ordre idéologique. C'est le cas de *La Nymphe de Fontainebleau*²⁸, choisie pour ce qu'on sait de l'histoire de la galerie. L'encadrement de *Danaé* copié et placé sur le mur Nord lors de la destruction du cabinet semblait appeler l'iconographie de la *Nymphe* à cet endroit : l'encadrement de la gravure en est très proche²⁹. Les questions qui traversent les historiens de l'art de l'époque concernent l'origine de la Renaissance en France que l'on veut rapprocher de la tradition française. Au moment de cette restauration, un regain d'intérêt pour la Renaissance se fait jour parmi les spécialistes³⁰. Or, cette période, longtemps méconnue voire dépréciée est peut-être trop différente de l'art de l'époque pour être appréciée des visiteurs. D'autant que les fresques dérangent depuis leur création : on n'en comprend pas les sujets, leur esthétique est celle de l'étrange, de l'abondance, du désordre. Ainsi, les connaissances et l'idéologie des historiens ont guidé ce choix iconographique. La *Nymphe* illustre toute la réception de la Renaissance au XIX^e siècle. Les témoignages de cette période oscillent sans cesse entre admiration convenue et remarques où perce une appréciation plus mitigée³¹. La *Nymphe* est donc un consensus permettant de réconcilier réception transmise et réception réelle dans l'esprit des contemporains. En effet, les nombreux guides de visite publiés à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle mettent l'accent sur la *Nymphe*. Elle sert souvent de seule illustration pour la galerie et les guides la mentionnent, la font apprécier. C'est aussi pour rendre l'œuvre plus compréhensible et appréciable que certaines

26 Jean-Pierre Samoyault, « Le château de Fontainebleau sous Napoléon I^{er} », *Médecine de France*, n° 250, Mars 1974, p. 25-40.

27 Félix Herbet, *Le château de Fontainebleau : les appartements, les cours, le parc, les jardins*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1937, p. 187.

28 Couder et Alaux, *La Nymphe de Fontainebleau*, 1860, château de Fontainebleau.

29 Matthieu Fantoni, *La Nymphe de Fontainebleau, l'œuvre fantôme de Rosso Fiorentino*, visite-conférence au festival d'histoire de l'art 2014.

30 Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art : de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986.

31 Frédéric Bernard, *Fontainebleau et ses environs*, Guides Cicérone, Paris, Librairie de Hachette et Compagnie, 1853, p. 57.

compositions ont été simplifiées, ordonnées, et que des détails narratifs ont été ajoutés³².

La restauration du xx^e siècle est aussi idéologique³³. La découverte des fresques du xvi^e siècle dans un bon état de conservation alors qu'on les croyait perdues participe au spectaculaire de la restauration, tout comme les dispositifs mis en place pour faire connaître et susciter un regain d'intérêt pour l'École de Fontainebleau³⁴. Ainsi, l'œuvre que l'on visite aujourd'hui est le produit de cette restauration, ou plutôt celui de l'histoire matérielle et idéologique de l'œuvre dans laquelle elle s'inscrit, au même titre que toutes les autres modifications matérielles, qu'elles soient encore visibles ou non. L'œuvre créée à cette époque est d'autant plus protéiforme que son histoire est rendue plus lisible dans sa matérialité. Les parties de l'œuvre reconnues d'origine et encore en état d'être présentées sont découvertes et traitées en vue de leur présentation au public. Les parties irrémédiablement remplacées au fil du temps sont conservées en l'état³⁵. Les lacunes apparues sur les fresques suite au nettoyage sont couvertes selon une méthode particulière à notre époque³⁶. Enfin, le plafond est partiellement rabaissé, solution bâtarde qui crée un état inédit de l'œuvre. Ainsi, son état actuel est autant marqué par cette restauration qui se veut pourtant respectueuse de l'œuvre du xvi^e siècle, qu'elle ne l'était par les modifications antérieures. La place donnée à l'œuvre dans l'histoire de l'art sert à justifier un nouveau discours autour de la restauration. Selon les témoignages postérieurs, la restauration permettrait d'obtenir une interprétation plus fiable, par la redécouverte d'une œuvre épurée

32 *Combat des Centaures et des Lapithes*, dans Oreste Binenbaum, *La galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, *op. cit.*, p. 51, et celui du *Naufrage*, p. 63.

33 Outre une idéologie politique visant à restaurer la gloire de la France après deux guerres mondiales et la volonté du nouveau Ministère des Affaires Culturelles de légitimer son existence, cette restauration et ses moyens de publication répondent aussi à l'évolution de la restauration en Europe. Elle utilise les principes préconisés par la Charte Venise, publiée alors que la restauration de la galerie a déjà débuté. Il s'agit donc bien de proposer une restauration exemplaire. Sur ce sujet, voir Philippe Poirrier, *Histoire des politiques culturelles de la France contemporaine*, 2^e édition revue et augmentée, Université de Bourgogne : Bibliest, Dijon, 1998

34 « On ne va pas trop loin en affirmant que pas un des coups de pinceau primitifs ne subsiste », dans Kurt Kusenber, *Le Rosso*, Paris, Albin Michel, 1931, p. 60.

35 Pour le détail de la restauration de 1960 à 1969, voir Oreste Binenbaum, *La galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, *op. cit.*

36 La plupart des retouches sont faites en « hachures légères, immédiatement reconnaissables pour l'observateur attentif. » Oreste Binenbaum, *La galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, *op. cit.*, p. 35 Sans le mentionner, cette technique rappelle celle du *tratteggio*, développée par Brandi à l'Istituto Centrale del Restauro préconisée ensuite pour la restauration des fresques de la Renaissance.

de ses repeints. En effet, si les interprétations de la galerie s'appuient sur des témoignages visuels du ^{xvi}^e siècle avant 1969 en raison d'une méfiance envers une œuvre si modifiée³⁷, la *Revue de l'art* s'appuie sur l'image de l'œuvre après restauration et sur sa matérialité.

Finalement, ce sont les modifications sous-tendues par une idéologie qui modifient le plus l'œuvre. Que l'idéologie soit politique ou qu'elle soit l'outil d'une discipline en construction ; qu'elle soit assumée ou inconsciente, c'est à ce moment que l'œuvre est la plus « recréée ». Chaque époque modèle l'œuvre avec ses outils et cela lui permet de perdurer et d'être appréciée. Il s'agit en quelque sorte du garant de sa préservation. La galerie devient un symbole, et les modifications le révèlent autant qu'elles y participent. Ces modifications, éloges à la gloire de François I^{er}, montrent en négatif une autre réception plus personnelle, en porte-à-faux avec un consensus d'admiration. Le premier témoignage est celui de Gambara qui la trouve « très laide et trop étroite »³⁸, puis celui du Père Dan qui ne compte pas parler des encadrements qu'il pense sans intérêt³⁹, ou encore au ^{xix}^e siècle ceux de visiteurs déconcertés qui reprennent le vocabulaire de l'étrange développé par Vasari et peinent à y trouver des sujets d'admiration⁴⁰. Ils attribuent parfois cette différence entre ce qu'ils voient et ce qu'ils savent à de mauvaises restaurations⁴¹. C'est cette admiration générale que chaque modification matérielle tente de ré[in]staurer, quitte à créer une œuvre plus proche de l'idée transmise que de l'œuvre physique. Ainsi chaque époque modifie l'œuvre pour la rendre plus conforme au *topos* de sa réception fantasmée.

37 Dora et Erwin Panofsky, *The iconography of the Galerie François I^{er} at Fontainebleau*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1958, note 9, p. 74-75.

38 Lettre de Giovan Battista da Gambara à Frédéric II Gonzague, *op. cit.* Sur ce document, voir notamment Marc Hamilton Smith, « La première description de Fontainebleau », *Revue de l'art*, n° 91, 1991, p. 44-46.

39 Pierre Dan, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, *op. cit.*, p. 88.

40 Antonella Fenech Kroke, « La terminologie vasarienne de l'étrangeté : vers la définition de l'artiste idéal », dans Francesca Alberti, Cyril Gerbron, Jérémie Koering, *Penser l'étrangeté : l'art de la Renaissance, entre bizarrerie, extravagance et singularité*. Journées d'études, Paris, INHA, (23-24 octobre 2009), PUF, Rennes, 2012, p. 35-53.

41 Jules Janin, *Le prince royal : L'exil, le retour, le collège, les premières années, la Révolution de 1830, Anvers, les fiançailles, les fêtes du mariage de Fontainebleau, les fêtes de Versailles et de Paris, l'Algérie, le 13 juillet, Neuilly, les funérailles, Notre-Dame de Paris, les tombeaux de l'église de Dreux*, Paris, E. Bourdin, 1842, p. 88.

Bibliographie

BÉGUIN Sylvie, BINENBAUM Oreste, *La galerie François Ier au château de Fontainebleau*, *Revue de l'Art*, numéro spécial 16-17, Paris, Flammarion, 1972, 173 p.

DAN Pierre, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau [1642]*, Paris, Res Universis, 1990, 354 p.

DIMIER Louis, *Fontainebleau [1930]*, Édition revue et complétée, Paris, Calmann-Lévy, 1967, 338 p.

ELSIG Frédéric, *Peindre en France à la Renaissance*, II. *Fontainebleau et son rayonnement*, Milan, Silvana editoriale spa, 2012, 255 p.

FENECH KROKE Antonella, « La terminologie vasarienne de l'étrangeté : vers la définition de l'artiste idéal », dans ALBERTI Francesca, GERBRON Cyril, KOERING Jérémie, *Penser l'étrangeté : l'art de la Renaissance, entre bizarrerie, extravagance et singularité*. Journées d'études, Paris, INHA, (23-24 octobre 2009), PUF, Rennes, 2012, 270 p.

GUICHARNAUD Hélène, « Les Minerve de Louis de Boullogne (1654-1733) », *Revue du Louvre*, n° 2, Avril 1995, p. 44-50

GUILBERT Pierre, *Description historique du château, bourg et forêt de Fontainebleau contenant une explication historique des peintures, tableaux, reliefs, statues, ornements qui s'y voient et la vie des architectes, peintres et sculpteurs qui y ont travaillé*, 2 vol., Paris, A. Cailleau, 1731, 242 p. et 309 p.

HAMILTON-SMITH Marc, « La première description de Fontainebleau », *Revue de l'art*, n° 91, 1991, p. 44-46

HERBET Félix, *Le château de Fontainebleau : les appartements, les cours, le parc, les jardins*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1937, 510 p.

Leveratto Jean-Marc, « Le respect de l'œuvre », *Le Portique* [En ligne], 11, 2003, mis en ligne le 15 décembre 2005, consulté le 16 octobre 2013. URL : <http://leportique.revues.org/index555.html>

JAMIN Etienne, *Fontainebleau ou Notice historique et descriptive sur cette résidence royale*, Fontainebleau, S. Petit, Paris, Delaunay, Paulin, 1834, 200p.

JAMIN Etienne, *Fontainebleau ou notice historique et descriptive sur cette résidence royale*, 2^e édition revue et augmentée, Fontainebleau, S. Petit, Paris, Delaunay, 1838, 283 p.

JANIN Jules, *Le prince royal : L'exil, le retour, le collège, les premières années, la Révolution de 1830, Anvers, les fiançailles, les fêtes du mariage de Fontainebleau, les fêtes de Versailles et de Paris, l'Algérie, le 13 juillet, Neuilly, les funérailles, Notre-Dame de Paris, les tombeaux de l'église de Dreux*, Paris, E. Bourdin, 1842, 275 p.

KUSENBERG Kurt, *Le Rosso*, Paris, Albin Michel, 1931, 229 p.

LOSSKY Boris, « La restauration de la galerie François I^{er} au XIX^e siècle », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 36, 1974, p. 40-52

PANOFKY Dora et Erwin, *The iconography of the Galerie François Ier at Fontainebleau*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1958, 96 p.

PFNOR Rodolphe, *Guide artistique et historique au palais de Fontainebleau*, Paris, André Daly fils et Cie, 1889, 215 p.

SAMOYAUULT Jean-Pierre, « Le château de Fontainebleau sous Napoléon I^{er} », *Médecine de France*, n° 250, Mars 1974, p. 25-40

Auteur

Laëticia Picheau est doctorante dans l'équipe d'accueil HiCSA (Histoire culturelle et sociale de l'art, équipe d'accueil 4100) à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (ED 441). Elle conduit ses recherches autour d'une histoire de la réception de la galerie François I^{er} et plus particulièrement dans le but d'étudier les rapports entre les modifications physiques de l'œuvre d'art et sa réception.

APPORT DE L'OBSERVATION ET DE LA RECONSTITUTION DANS L'ÉTUDE DU PROCESSUS CRÉATIF DE *RÉUNION D'ARTISTES DANS L'ATELIER D'ISABEY*

CLAIRE BETELU

Résumé

Le présent article propose une interprétation du processus de création de *Réunion d'Artistes dans l'atelier d'Isabey* (Salon de 1798, R.F. 1290 bis Musée du Louvre, Paris) de Louis-Léopold Boilly. Il se fonde sur un examen matériel minutieux des différentes pièces du corpus rattachées au tableau, entrepris dans le cadre de leur restauration notamment. Une partie des hypothèses est le fruit d'un travail de reconstitution qui s'appuie sur l'examen des traces matérielles et l'étude des sources écrites contemporaines.

1. Introduction

Réunion d'Artistes dans l'atelier d'Isabey (Salon de 1798, R.F. 1290 bis Musée du Louvre, Paris) de Louis-Léopold Boilly est la première représentation d'artistes de cette envergure dans la peinture française. L'étude des différentes étapes du processus créatif, des premiers dessins connus au choix du titre, fait état d'un processus complexe de conception et de réalisation. Son analyse, avec le soutien de la génétique des textes et de l'examen matériel des œuvres, conduit notamment dans le cadre de la restauration, offre une lecture nouvelle des pratiques du peintre dans le contexte artistique du Directoire. Elle révèle également les liens et les ambitions d'une nouvelle communauté artistique, ouverte à l'ensemble des acteurs des beaux-arts et des arts de la scène.



Fig. 1. Louis-Léopold Boilly, *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*, Salon de 1798, huile sur toile (71 × 111 cm), Musée du Louvre, Paris (R.F. 1290 bis) (RMN-Grand Palais)

Une partie de cette recherche consiste à développer une méthode d'étude du processus de création. Fondée sur l'examen de la matérialité des œuvres, la reconstitution est apparue comme une source de connaissance à même de nous renseigner sur les conditions de création ou du moins d'élargir la réflexion aux solutions techniques, potentiellement envisagées par l'artiste. Sa mise en œuvre s'appuie sur une étude matérielle préalable des pièces. Dans le cadre de la thèse, une lecture diachronique de chacune s'ouvre aux rapports qu'entretiennent leur évolution matérielle, les choix de présentation et de restauration avec les modes de réception. Détachée d'une lecture

herméneutique, cette approche renoue avec l'état initial de présentation de l'objet artistique. Les dessins et les études peintes constituent les jalons préparatoires à la réalisation du tableau. Les outils d'examen développés par la conservation-restauration, comme les constats d'état de conservation et technologique, nourrissent l'étude de leur matérialité.

2. Examen de la matérialité du corpus

2.1. Méthodologie

Le constat d'état est élaboré pour juger de l'état de conservation des œuvres. Habituellement rédigé en préalable à une intervention de restauration, il est un marqueur temporel pour l'histoire matérielle de l'œuvre. Il réunit les informations relatives à la mise en œuvre de l'objet d'une part. Chaque strate visible en lumière blanche est identifiée et caractérisée. La nature des outils, les gestes de l'artiste et ses procédés sont interprétés à partir des traces observées. D'autre part, le constat technologique est accompagné du détail des altérations observées sur l'œuvre. Les informations sont ordonnées en fonction de leur position dans la stratigraphie et selon la nature de l'altération. Le recoupement des informations relie la mise en œuvre par l'artiste, les altérations, les conditions de conservation et les facteurs de dégradation.

Par ailleurs, le restaurateur a, à sa disposition, une variété d'éclairages qui lui permettent d'observer des éléments invisibles en lumière naturelle. L'examen des pièces sous rayonnement ultra-violet consiste à répertorier les photoluminescences de la peinture et à rechercher de manière systématique les origines de leur présence ou de leur absence. La distinction entre les parties du film peint original et les parties rajoutées postérieurement est établie à partir de l'interprétation des photoluminescences. Les repeints, superficiels à la couche de peinture originale, ne réfléchissent pas les rayons ultra-violets et se présentent noirs. Dans un premier temps, les informations sont cartographiées puis confrontées aux éléments relevés sous lumière naturelle¹. Enfin, elles sont mises en relation avec de possibles altérations ou interventions humaines. Contrairement à une stratigraphie archéologique qui présente la superposition de strates, la lecture sous lumière ultraviolette offre une vision de la surface, de la juxtaposition de strates de natures différentes sur un même plan. La combinaison de ces informations avec celles recueillies lors du constat d'état permet de proposer, dans un second temps une lecture tridimensionnelle de l'œuvre.

1 Madeleine Hours, *Analyse scientifique et conservation des peintures*, Paris, Office du livre, 1986, p. 43-52.

Enfin, l'étude de l'imagerie sous lumière infrarouge offre un accès indirect à l'œuvre, donnant à voir des éléments graphiques recouverts par le film peint. Toutefois, les informations retranscrites sur l'image dépendent de la sensibilité des outils scientifiques utilisés et de la résolution de l'image. Lorsque le matériau de tracé est composé de carbone, la lumière infrarouge met en évidence un dessin sous-jacent. Toutefois, d'autres matériaux, utilisés en phase sèche ou humide, éventuellement colorés ont pu être mis en œuvre par le peintre mais ne sont pas rendus visibles par cette méthode. Ce constat en pointe les difficultés et les limites.

2.2. Examen des pièces rattachées au processus de création de *Réunion d'Artistes dans l'atelier d'Isabey*

La production de L.-L. Boilly bénéficie de peu d'examens scientifiques. L'imagerie est loin d'être exhaustive. Elle n'a fait l'objet d'aucune exploitation scientifique ou de publication jusqu'à ce jour. Une photographie infrarouge de *Réunion d'Artistes dans l'atelier d'Isabey* est aujourd'hui accessible dans sa version numérique (C2RMF P306-9918, photographie 1959). Un dessin à la ligne repris à l'encre retranscrit vingt-neuf des trente-et-une figures. On note des traits au carbone, de petites dimensions, qui ne correspondent à aucun élément visible de la composition. La figure à droite, derrière le chevalet, apparaît recherchée à même la toile comme le montre les nombreuses lignes entrecroisées. La dernière figure à sénestre a fait l'objet d'une reprise.



Fig. 2. Louis-Léopold Boilly, Série de portraits d'artistes, huile sur papiers marouflés sur toile, Palais des Beaux-Arts, Lille (P363-386) (C. Betelu)

Dans le cadre de la préparation de l'exposition *Boilly*, nous avons été amenés à étudier et restaurer *Série de portraits d'artistes* (P363-386, Palais des Beaux-Arts, Lille), un ensemble de travaux préparatoires conçus pour *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*². Le Palais des Beaux-Arts conserve vingt-trois

2 Palais des Beaux-Arts, *Boilly (1761-1845 : un grand peintre français de la Révolution à la Restauration)*, [exposition, musée des Beaux-Arts de Lille, 23 octobre 1988-9 janvier 1989], Lille, Musée des Beaux-Arts, 1988.

études peintes, regroupant vingt-six des trente-et-une figures présentes dans le tableau. Boilly choisit un support papier, bleu, chiffon. Les marques de leur collage sur les toiles sont clairement visibles et accréditent une transformation postérieure. Un premier dessin à la ligne est posé au pinceau, chargé d'une matière liquide rouge ou noire. Le tracé est délicat et précis. Les caractéristiques visuelles évoquent un composé huileux dilué.



a : *Guillaume Guillon dit Lethière et Antoine Charles Horace, dit Carle Vernet*, huile sur papier marouflé sur toile (43 x 37 cm), Palais des Beaux-Arts, Lille (P387) (C. Bételu)



b : Détail du dessin sous-jacent bord dextre du manteau de Lethière (C. Bételu)



c : Dessin sous-jacent noir, peint. Détail de l'étude de *François Gérard*, huile sur papier marouflé sur toile (46 x 38 cm), Palais des Beaux-Arts, Lille (P385) (C. Bételu)



d : Dessin sous-jacent noir peint. Détail du siège de l'étude d'*Antoine Denis Chaudet*, huile sur papier marouflé sur toile (37 x 29 cm), Palais des Beaux-Arts, Lille (P365) (C. Bételu)

Fig. 3 a-d. Mise en évidence des dessins dans Série de portraits d'artistes (C. Bételu)

Le modelé des figures est ensuite peint avec des couleurs opaques, chargées en pigments. Des aplats colorés jouxtent les figures. Appliqués dans un geste très mesuré, ils présentent une opacité similaire au reste du motif et correspondent aux couleurs environnantes dans le tableau. Ils sont interprétés comme des repères d'intensité et de valeurs mis en œuvre afin d'affiner les contrastes. Une attention particulière est accordée aux carnations.

En outre, l'examen sous rayonnement ultra-violet de *Série de portraits d'artistes* met en évidence de nombreuses zones sombres, comprises comme des ajouts de matière postérieurs à la mise en œuvre initiale. Les campagnes de repeints s'organisent pour l'essentiel autour du motif original préservant la touche de Boilly. En lumière naturelle, ces mêmes zones présentent un état de conservation différent de celui observé au centre. La qualité du mélange ou l'inadaptation de sa nature avec celle du substrat sont responsables de la rétractation du film qui se matérialise par un réseau de craquelures denses. Parmi les vingt-trois études, les portraits en buste sont les plus retouchés. De façon générale, le motif des personnages est complété, et la transition entre le papier et la toile dissimulée par un repeint. Lorsque l'on considère leur localisation et leur étendue, ces interventions répondent à un même objectif : présenter les études comme des portraits indépendants peints sur toile.

Enfin, l'étude de cette série induit la prise des mesures du format des papiers et des toiles montées sur châssis, ainsi qu'un relevé de la partie originale des figures. Un premier constat montre qu'elles s'organisent en deux groupes. Les figures, pour la plupart en pied, qui répondent au premier plan du tableau, présentent la même échelle. Les autres figures, tronquées à la taille ou au cou, offrent une échelle supérieure d'un tiers au regard du premier groupe. De plus, les découpes des papiers et certaines réserves dans les personnages induisent un emboîtement des figures. La collation de ces informations évoque des pièces de puzzle, découpées pour s'imbriquer mutuellement. Nous émettons dès lors l'hypothèse que les études peintes sont des outils réalisés par Boilly pour la mise en place de la composition finale. Cet axiome sous-entend que le projet est clairement défini avant la mise en œuvre de ces études et qu'un mode de report permettant la reproduction de ces figures, sur le support toile de *Réunion d'Artistes dans l'atelier d'Isabey*, a pu être utilisé.

La mise en place des relevés des études sur *Réunion d'Artistes dans l'atelier d'Isabey* et sur un agrandissement du tableau d'un tiers confirment nos premières conclusions. Les relevés, sur film plastique transparent, consignent le contour de la partie originale des études et la forme extérieure des papiers découpés. Ils rendent compte des formats et de la maniabilité des études avant leur doublage. Les relevés des figures du premier groupe, sont superposés au tableau. Ceux du second groupe sont placés sur l'agrandissement

d'un tiers du tableau. Les figures du premier groupe se superposent sur le motif correspondant dans le tableau. Le rapport d'échelle est strictement de 1. Celles du second groupe s'imbriquent parfaitement sur l'agrandissement et se limitent strictement aux éléments consignés sur les études.

Ces observations suscitent deux réflexions. Il nous faut envisager un document, graphique ou peint, en amont des études peintes, rendant compte précisément de la composition. Il servirait de guide visuel dans l'exécution des études. Le dernier dessin connu, *Réunion d'Artistes dans l'atelier d'Isabey, Étude générale* (Pl.115, Palais des Beaux-Arts, Lille), ne donne pas les informations nécessaires pour leur élaboration. Il compte vingt-cinq personnages et de nombreuses différences avec la composition finale. Par ailleurs, le constat interroge sur les procédés de report sur la toile et la combinaison des études. Quel procédé ou outil de report Louis-Léopold Boilly utilise-t-il pour reproduire les motifs et conserver l'échelle pour le premier groupe et la diminuer pour le second? Enfin, comment s'affranchit-il de l'opacité du papier pour superposer les études et visualiser leur imbrication?

3. Reconstitution

Les travaux de Charles Seymour Jr³ et ceux de Stéphanie Buck nous ont amené sur le champ de la reconstitution⁴. Toutefois, ces démarches restent ponctuelles, peu formalisées et se présentent comme des illustrations au discours. Le cadre d'expérimentation et les paramètres n'apparaissent jamais clairement définis. Rapidement, la nécessité d'encadrer notre démarche s'est imposée. Le protocole de recherche se doit d'assurer fondement, intelligibilité et reproductibilité dans le but de donner à la reconstitution la portée scientifique propre à un travail de recherche. Les hypothèses envisagées sont les suivantes : Boilly conçoit les pièces de *Série de portraits d'artistes* pour les reporter sur la toile ; Boilly utilise un pantographe comme outil de report. Afin de rapprocher la reconstitution d'un mode d'étude propre et d'élargir sa portée, la littérature scientifique consacrée à la conservation-restauration est sollicitée. Ses fondements méthodologiques reposent sur la prise en compte de la spécificité du traitement d'œuvres uniques. Elle souligne la nécessité d'établir des protocoles de recherche reproductibles. La fiche de suivi

3 Charles Seymour Jr, « Dark chamber and light-filled room : Vermeer and the camera obscura », *The Art Bulletin*, 3, Septembre 1964, p. 323-331.

4 Stéphanie Buck, « Comparing drawings and underdrawings. The possibilities and limitations of a method », dans *La peinture et le laboratoire, procédés méthodologie, applications*, Actes de colloques *Le dessin sous-jacent dans la peinture XIII*, [Bruges, 15,16 et 17 septembre 1999], Louvain, Uitgeverij Peeters, 2001, p. 201-211.

d'expérimentation proposée, par Terry J. et Chandra L. Reedy, est retenue comme premier modèle⁵. Les informations recueillies lors de l'expérimentation sont ainsi organisées afin de les confronter. L'expérimentateur renseigne les sections suivantes : « nom de l'expérimentateur », « date », « questions envisagées par la reconstitution », « faits connus et travaux antérieurs à la reconstitution », « implications et répercussions », « unité d'expérimentation », « reproductivité », « résultats », « analyse des résultats », « autres informations importantes ».

Nous considérons l'hypothèse de l'utilisation par Boilly du pantographe pour reporter les motifs des études sur la toile. Cet appareil de report reproduit mécaniquement un modèle à une échelle similaire ou différente⁶. Mis au point en 1630, la conception initiale du pantographe limite son utilisation à un agrandissement ou à une réduction d'un demi⁷. En 1743, le français Langlois crée de nouveaux rapports, offrant la possibilité de reproduire un motif en réduction d'un tiers ou à l'identique notamment. Cet outil entre rapidement dans l'apprentissage des arts graphiques et apparaît dans les manuels de dessin. Une entrée lui est dédiée dans *l'Encyclopédie* à la section « dessein »⁸. La forme et la précision du cadrage des figures représentées sur les études et leur correspondance avec la composition finale, le maintien ou la réduction d'échelle d'une étape à l'autre, la nature du dessin sous-jacent de *Réunion d'Artistes dans l'atelier d'Isabey* et la mention d'un pantographe dans un catalogue de vente étayaient cette hypothèse⁹.

La reconstitution est conçue en trois temps. On envisage d'abord l'effet de l'outil sur le tracé puis la combinaison des études. Les conclusions relèvent de la proposition. Dans un premier temps, nous reproduisons avec le pantographe une figure en diminuant l'échelle d'un tiers. Le portrait de Redouté présente une grande précision de traitement au stade de l'étude et du dessin sous-jacent. De profil, ce portrait est jugé complexe notamment du fait de la courbure du nez et de l'intensité du regard. Il se présente comme un bon éton. Il permet ainsi de juger de la difficulté du procédé. On appréhende dans quelle mesure le pantographe restitue les détails et si le tracé se rapproche de

5 Terry J. Reedy, Chandra L. Reedy, *Principles experiments design for art conservation research*, Los Angeles, GCI scientific program report, Getty, January 1992, p. 90.

6 Ségolène Bergeon, Pierre Curie, *Vocabulaire typologique et technique. Peinture et dessin*, Paris, éditions du Patrimoine CMN, 2009, p. 352.

7 Maya Hambly, *Instruments de dessin, 1580-1980*, Paris, Ars Mundi, 1991, p. 130.

8 Maya Hambly, *ibid.*, p. 131

9 « Objets divers, N° 102 un pantographe », dans Bonnefons-Delavialle, *Catalogue du précieux cabinet des écoles hollandaise, flamande et française de M. Boilly, peintre*, Paris, A. Coniam, 1829, p. 34.

celui de l'image sous lumière infrarouge. Ce dernier montre une ligne fine et continue qui retranscrit avec précision la ligne extérieure de vingt-neuf figures. L'expérimentation enseigne que la reproduction du motif est possible. Le tracé est heurté mais rend compte de toutes les informations dans un format plus petit. En outre, l'utilisation du pantographe est facile et rapide. Le dessin est posé en quelques secondes. Les lignes sont cassées et moins fluides que sur l'étude peinte du portrait. La pointe de relevé creuse la surface du support original. Confrontée à l'image sous infrarouge du dessin sous-jacent, la forme du tracé correspond. Les lignes moins denses, observées sur le dessin sous-jacent, qui ne s'expliquent pas dans la composition, s'apparentent à celles observées sur la reproduction. La reconstitution tend à montrer qu'il s'agirait des lignes laissées par la mine traçante du pantographe lorsque la pointe de relevé est soulevée.

Si la reconstitution permet d'évaluer la vraisemblance de certaines hypothèses, sa portée semble plus grande par le questionnement qu'elle suscite. La mise en œuvre du processus nourrit la réflexion quant à l'enchaînement des étapes, aux contraintes imposées par la nature des matériaux notamment. Dans le cas de *Réunion d'Artistes dans l'atelier d'Isabey*, elle conduit à s'interroger sur le mode de recomposition du dessin d'ensemble à partir d'études aux formats initiaux conçus sur deux standards et sur l'affranchissement de l'opacité des papiers. Les investigations sur ce point se poursuivent.

Bibliographie

BERGEON Ségolène, CURIE Pierre, *Vocabulaire typologique et technique. Peinture et dessin*, Paris, éditions du Patrimoine CMN, 2009.

BONNEFONS-DELAVIALLE, *Catalogue du précieux cabinet des écoles hollandaise, flamande et française de M. Boilly, peintre*, Paris, A. Coniam, 1829, p. 34.

BUCK Stéphanie, « Comparing drawings and underdrawings. The possibilities and limitations of a method », dans *La peinture et le laboratoire, procédés méthodologie, applications*, Actes de colloques *Le dessin sous-jacent dans la peinture XIII*, [Bruges, 15,16 et 17 septembre 1999], Louvain, Uitgeverij Peeters, 2001, p. 201-211.

HAMBLY Maya, *Instruments de dessin, 1580-1980*, Paris, Ars Mundi, 1991.

HOURS Madeleine, *Analyse scientifique et conservation des peintures*, Paris, Office du livre, 1986.

SEYMOUR Charles Jr, « Dark chamber and light-filled room : Vermeer and the camera obscura », *The Art Bulletin*, 3, Septembre 1964, p. 323-331.

REEDY Terry J., REEDY Chandra L., *Principles experiments design for art conservation research*, Los Angeles, GCI scientific program report, Getty, January 1992.

Liste des illustrations

Figure 1 : Louis-Léopold Boilly, *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*, Salon de 1798, huile sur toile (71 × 111 cm), Musée du Louvre, Paris (R.F. 1290 bis) (RMN-Grand Palais)

Figure 2 : Louis-Léopold Boilly, *Série de portraits d'artistes*, huile sur papiers marouflés sur toile, Palais des Beaux-Arts, Lille (P363-386) (C. Betelu)

Figure 3 a-d : Mise en évidence des dessins dans *Série de portraits d'artistes* (C. Betelu)

Auteur

Docteure en histoire de l'art et diplômée du master de Conservation-restauration des biens culturels de Paris 1 Panthéon Sorbonne, **Claire Betelu** est depuis septembre 2017 maître de conférences à l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne (UFR 03) et membre de l'HiCSA. Elle étudie les pratiques artistiques (périodes moderne et contemporaine) et l'histoire des pratiques de la conservation-restauration.

PROCESSUS, CRÉATION ET MODÉLISATION : LE PROBLÈME DE L'HISTOIRE EXPÉRIMENTALE DE L'ART

PIERRE LEVEAU

Résumé

Peut-on modéliser les processus créatifs? On peut répondre positivement à cette question en distinguant les notions d'acte créateur et de processus créatif. On pose ensuite le problème de l'histoire expérimentale de l'art et l'on explique pourquoi il convient de réviser son programme inspiré de l'archéologie expérimentale.

1. Introduction

On peut penser que la création n'est pas modélisable, à la différence de la fabrication : s'il suffisait de suivre un modèle pour créer une œuvre, nous serions tous créateurs, artistes, musiciens ou poètes – ce qui n'est pas le cas¹. On peut donc s'interroger sur la place de la modélisation dans l'analyse des processus créatifs et plus particulièrement dans l'histoire expérimentale de l'art. Quel rôle peut-elle y jouer? Qu'est-ce qu'un processus créatif? Peut-on les modéliser et qu'y gagnerait-on? On sait que la modélisation a trouvé sa place dans la conservation² et qu'elle en avait déjà une dans l'archéologie expérimental³. On se propose donc dans cette contribution de définir quelques notions pour clarifier le débat sur ces questions et d'établir trois propositions, en procédant par distinction, pour éviter les confusions :

- I. Les processus créatifs peuvent se modéliser.
- II. La modélisation introduit la simulation dans l'histoire expérimentale de l'art;
- III. Elle étend le champ d'investigation de l'épistémologie de la conservation.

Ajoutons que les philosophes s'intéressent depuis peu aux techniques de modélisation et que la question est finalement de savoir si les outils fournis

1 Henri Bergson, *Le rire*, Paris, PUF Centenaire, 1959, p. 460.

2 Jeremy Hutchings, Pierre Leveau, « La modélisation dans le champ de la conservation », *Conservation-restauration des biens culturels*, 31, 2103, p. 27-34.

3 Philippe Jockey, *L'archéologie*, Paris, Belin, 1999.

clarifient nos procédures d'inférence et si la simulation constitue une catégorie à part d'expérience⁴.

2. Définition de la notion de « processus »

Qu'est-ce en effet qu'un processus ? Rappelons que cette notion a déjà donné son nom à une approche de la réalité qui a été normalisée par un groupe d'experts du management de la qualité en 2001, sous le nom d'« approche processus »⁵. En quoi consiste-t-elle et le fait que cette norme soit destinée aux entreprises peut-il la discréditer à nos yeux ? Rappelons-en le contenu pour se persuader du contraire. Très brièvement, ses 4^e et 5^e principes demandent d'identifier tous les processus à l'œuvre dans une organisation et de représenter son fonctionnement par des systèmes de processus interconnectés. Elle considère qu'un processus existe dès qu'une transformation a lieu et les définit comme des systèmes dynamiques orientés, couplant une entrée à une sortie et n'ayant pas besoin d'intermédiaires pour se connecter. L'ISO 9000 introduit pour cela une série de notions utiles à l'analyse de ceux qui structurent les organisations⁶. Sans entrer dans les détails, définissons celles qui peuvent servir à étudier les processus créatifs à l'œuvre dans les ateliers d'artistes, qui sont à certains égards aussi structurés que les entreprises. On peut s'interroger sur la pertinence des sept suivantes⁷ :

- a. L'« objectif » d'un processus est son but, sa mission. Question : les processus créatifs en ont-ils un ?
- b. Selon l'ISO 9000, les composantes élémentaires d'un processus sont des « activités », c'est-à-dire des séries de tâches à effectuer. Question : les processus créatifs en contiennent-ils ?
- c. Selon cette norme, ceux qui effectuent ces activités sont les « acteurs » du processus ; leurs fonctions définissent leurs « rôles », c'est-à-dire leurs comportements attendus. Est-ce aussi le cas dans les processus créatifs ?
- d. Les « ressources » sont les moyens qu'ils utilisent, mais qui ne sont pas transformés par le processus, tandis qu'un « événement » est ce qui déclenche, interrompt ou modifie le cours d'un processus. En trouve-t-on dans les processus créatifs ?

4 Franck Varenne, Marc Siberstein (dir.), *Modéliser et simuler*, Paris, Matériologiques, 2013.

5 Hans Brandenburg, Jean-Pierre Wojtyna, *L'approche processus*, Paris, Eyrolles, 2003.

6 ISO 9000 : http://www.iso.org/iso/fr/iso_9000.

7 Chantal Morley, Marie Bia-Figueiredo, Yves Gillette, *Processus métiers et S.I.*, Paris, Dunod, 2011.

- e. La « structure » d'un processus définit enfin son agencement : elle est « mécaniste » si les tâches sont prédéfinies et exécutées en série ; « systémique » si leur ordonnancement admet des variantes en lien avec l'environnement ; « émergente » si ces tâches sont entièrement déliées, parce que leur ordre dépend du choix des agents. Les processus créatifs sont-ils aussi structurés ?

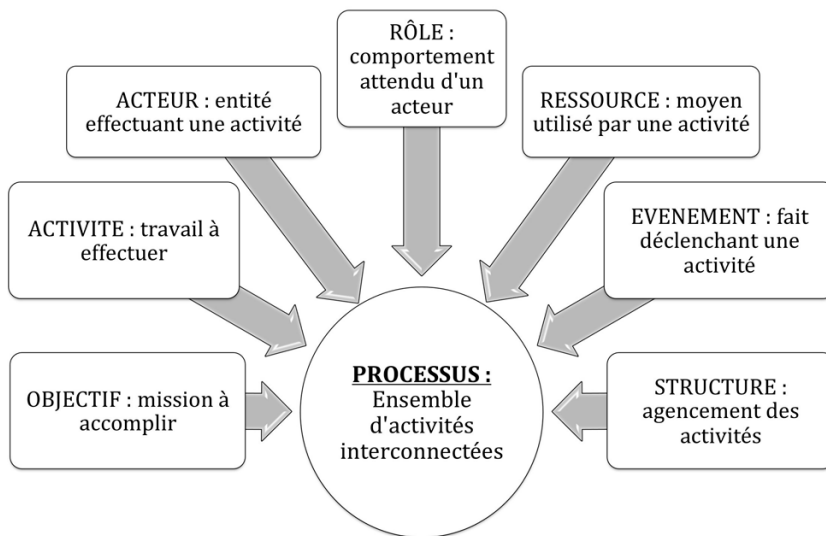


Fig. 1. La notion de processus (P. Leveau)

Ces définitions montrent l'intérêt de l'ISO 9000 et autorisent une première conclusion : le lecteur qui a plus souvent répondu « oui » que « non » aux questions précédentes doit logiquement penser que l'approche préconisée par la norme – pas forcément la norme elle-même – peut s'appliquer à l'étude des processus créatifs. La question de leur modélisation se pose dans ces conditions, puisque la norme met à disposition des outils standardisés pour les décrire. Mais ni lui ni le lecteur qui a répondu « non » aux questions précédentes ne seront cependant prêts à concéder que ces processus eux-mêmes peuvent se modéliser. Il convient donc de se demander pourquoi ce type de processus ne pourrait pas se modéliser, puisque d'autres le peuvent. Qu'ont-ils de spécifique ?

3. Distinction entre « processus créatif » et « acte créateur »

Le lecteur qui a répondu « non » aux sept questions précédentes a peut-être raison et l'on doit donc examiner ses arguments. Quels sont-ils ? - Ou plutôt : lesquels choisir ? - car il n'en manque pas. Rappelons ici celui de Bergson, parce qu'il s'appuie sur une série de distinction utile à notre propos⁸. Bergson affirme en effet que l'acte créateur est aussi imprévisible que la liberté ou la vie, à la différence des processus de production, qui suivent un plan prédéterminé. C'est ce qui distingue selon lui l'art et la technique - ou la « création » et la « fabrication » - qu'il oppose en expliquant que

- dans la fabrication, on va du possible au réel et des parties au tout - car le technicien suit un plan, un modèle ou une représentation de l'objet à fabriquer obtenu en assemblant mécaniquement des parties,
- tandis que dans la création, on va du réel au possible et du tout aux parties - parce que l'artiste fait évoluer son projet en même temps qu'il le réalise, sans agir d'après un plan déterminé.

Ces définitions distinguent logiquement l'art et la technique tout en rappelant que la création vise l'individuel, l'original et n'est donc pas standardisable. Dans cette perspective, il est bien évident que l'on commettrait une erreur en voulant « modéliser » un acte créateur : on confondrait l'art et la technique - ou le réel et la représentation que l'on s'en fait. Il se pourrait donc que ceux qui ont répondu « non » aux questions précédentes aient raison et ils seront peut-être étonnés d'apprendre que leurs opposants sont en un sens d'accord avec eux. Pourquoi ? Parce qu'il faut distinguer, dans le cas qui nous intéresse, l'« acte créateur » et le « processus créatif ». Si l'on distingue en effet ces deux notions - en disant par exemple qu'un acte créateur est artistique tandis qu'un processus créatif relève de la technique - on peut admettre que les « processus créatifs » peuvent se modéliser, tandis que les « actes créateurs » ne se modélisent pas, mais s'effectuent. On peut penser comme Bergson que la « création » existe et vouloir l'étudier - ce qui est le rôle des chercheurs - au lieu de l'effectuer et de créer - ce qui est le rôle de l'artiste. C'est d'ailleurs ce que le philosophe voulait dire lorsqu'il affirmait qu'il existe deux perspectives sur la vérité : l'une scientifique, l'autre artistique. Notons que le processus créatif filmé par Georges-Henri Clouzot dans « Le mystère Picasso » pourrait d'ailleurs se modéliser, mais *a posteriori* naturellement. Tout y est affaire d'équilibre - stable, instable, dynamique ou métastable - et les modèles que l'on utilise aujourd'hui en physique pour étudier les systèmes

8 Henri Bergson, *La pensée et la mouvance*, op. cit., p. 1331-1344.

dynamiques - complexes ou chaotiques, produisant des effets non linéaires et imprévisibles - pourraient s'y appliquer. Ceux qui ont répondu « non » aux précédentes questions, mais qui acceptent de distinguer les notions d'« acte créateur » et de « processus créatif », peuvent donc admettre que l'on peut modéliser ces derniers à la différence des premiers, qui s'effectuent simplement. Un « modèle » est en effet une représentation abstraite de la réalité qui entretient avec elle le même rapport que la carte au territoire : on peut la suivre, mais il ne faut pas les confondre sous peine d'en faire un simulacre. Si l'on se souvient que l'approche processus décrite par l'ISO 9000 est une façon d'appréhender la réalité, on peut ajouter que les « processus créatifs » ne sont pas des « actes créateurs », mais une façon de se les représenter, c'est-à-dire des modèles servant à les étudier. Si ces « processus » ne peuvent pas se modéliser, comme certains peuvent le penser, ce n'est donc pas parce que c'est impossible, mais parce que ce sont déjà des modèles. Ce bref argument autorise deux conclusions : on peut dire soit que les processus créatifs sont modélisables, après les avoir distingués des actes créateurs, soit le nier et redéfinir les notions de « processus » et de « création ».

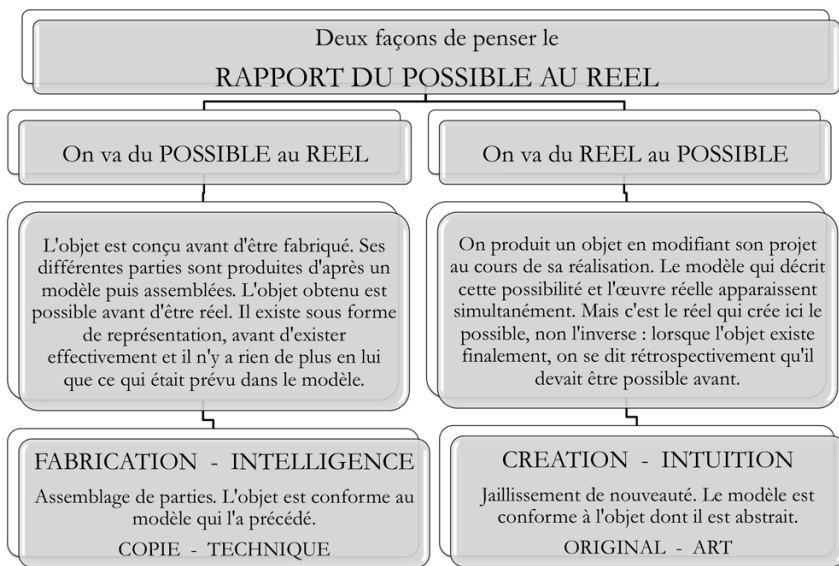


Fig. 2. La notion de création (P. Leveau)

4. Le problème de l'histoire expérimentale de l'art

Quelle place donner alors à la modélisation dans le projet d'une histoire expérimentale de l'art ? Si l'« histoire expérimentale de l'art » est à l'histoire de l'art ce que l'archéologie expérimentale est à l'archéologie, la place que la modélisation devrait avoir dans ce programme doit logiquement être la même que celle qu'elle a dans le précédent. Mais cette analogie mérite d'être nuancée. La modélisation a en effet perdu une grande partie de son prestige aux yeux des archéologues, tandis que son intérêt grandit dans les sciences du patrimoine⁹, comme en témoignent la création récente d'un atelier au CNRS¹⁰ et le développement des programmes de recherche sur la numérisation 3D¹¹ ou les reconstitutions virtuelles dans la perspective de la réalité augmentée¹². En dehors de ce point - capital en fait - la modélisation a toujours les mêmes domaines d'application, qui vont du traitement quantitatif et statistique des données à leur transcription graphique, en passant par la simulation, l'analyse des processus ou leur prévision et la construction de base de connaissance permettant de gérer ces informations¹³. Ce rappel peut autoriser une seconde conclusion, assez triviale. Le recours à la modélisation devrait permettre à l'histoire expérimentale de l'art d'utiliser les outils informatiques qui ont ouvert à l'archéologie expérimentale les portes de la simulation. Le corollaire de cette conclusion est en revanche plus problématique. Si la maîtrise de ces outils est aujourd'hui aussi importante que celle des techniques d'analyse scientifique, il convient de l'inscrire dans le cursus des étudiants en conservation-restauration comme ces techniques le furent jadis, ce qui faciliterait leur intégration aux équipes de recherche actuelles¹⁴.

L'une des vertus de l'analogie que l'on a nuancée est aussi de rappeler que le projet d'une histoire expérimentale de l'art rencontrera les mêmes difficultés que l'archéologie expérimentale qui l'a précédée. Il semble indispensable de s'interroger sur l'épistémologie de ces programmes. On sait en effet que l'archéologie expérimentale développée en France par Leroi-Gourhan dans les années 60 avait pour ambition de faire franchir à cette discipline un seuil de scientificité, en la faisant passer de l'interprétation des sources à la vérification d'hypothèses fondées sur elles, par l'entremise du raisonnement expérimental¹⁵. On se souvient que la modélisation des processus de fabrication

9 ICHIM : <http://www.archimuse.com/conferences/ichim.html>

10 CNRS : <http://www.cnrs.fr/mi/spip.php?article307>

11 ARCHES : <http://archesproject.org>

12 DHRM : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00736621>

13 CIDOC-CRM : <http://www.cidoc-crm.org>

14 ESAA : <http://pamal.org>

15 André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, II, Paris, Albin Michel, 1964, p. 59.

jouait un rôle essentiel dans ce programme de recherche, car la reconstruction d'artéfacts matériels n'y était pas une fin en soi, mais le moyen de reconstituer des séquences de gestes élémentaires stéréotypés, c'est-à-dire des techniques, sous la forme de longues chaînes opératoires. Cette archéologie fut pour cette raison qualifiée de « processuelle », puis d'« archéo-technologie » parce qu'elle avait pour objet les technologies primitives. On pourrait aussi se demander dans quelle mesure les expériences que les restaurateurs ont souvent menées pour percer les « secrets » des grands maîtres¹⁶ recourent ce programme, qu'il conviendrait de comparer à ceux que les scientifiques ont simultanément élaborés pour étudier les œuvres d'art¹⁷. Tous voulaient introduire la démarche expérimentale dans l'étude des œuvres d'art, mais aucun ne procédait de la même façon. Le programme de Leroi-Gourhan partageait en l'occurrence l'ambition de faire de l'archéologie une science avec la « *New Archaeology* », parti des États-Unis, qui voulait fonder la discipline sur les données objectives de l'archéométrie et qui empruntait ses méthodes aux sciences dures pour produire des modèles analytiques, explicatifs ou prédictifs. Ces programmes différaient en raison des outils qu'ils utilisaient ; mais ils partageaient les mêmes présupposés, d'inspiration déterministe et positiviste. Rappelons-les brièvement. Pour l'archéologie expérimentale :

- a. il est possible de refaire aujourd'hui les expériences faites par le passé, car les lois de la nature n'ont pas changé,
- b. reproduire une expérience est la meilleure façon de prouver une hypothèse, car sa reproductibilité garantit son objectivité,
- c. le raisonnement expérimental fonctionne aussi bien dans les sciences historiques que dans celles de la nature, en s'appuyant sur des faits.

Ces postulats forment le noyau dur du programme de recherche de l'archéologie expérimentale. Leur fragilité justifie une enquête épistémologique qui dépasse largement le cadre de cet article. Notons simplement que :

- a. le premier postulat a été attaqué par l'archéologie « contextuelle » - dite « sociale » puis « post-processuelle » - et a conduit la « *New Archaeology* » à abandonner ses vues révolutionnaires,
- b. le deuxième postulat exclut par principe la « création » du champ de l'expérimentation, puisque le propre du geste artistique est d'être unique et non reproductible,

16 Jacques Maroger, *À la recherche des secrets des grands peintres*, Paris, Dessain Tolra, 1986.

17 André Blum, « Quelques méthodes d'examen scientifiques des tableaux et objets d'art », *Mouseion*, 7, 1929, p. 14-26.

- c. le troisième postulat est trop sommaire, parce qu'il ne distingue pas l'abduction et l'induction, les indices et les faits, et ne tient pas compte ni du raisonnement par cas ni des contres-factuels.

La nécessité d'opérer ces distinctions et de comparer ces programmes de recherche pour définir celui de l'histoire expérimentale de l'art autorise une troisième et dernière conclusion sur la place qu'il convient d'accorder à la modélisation dans le programme du Centre de recherche sur la préservation des biens culturels (CRPBC).

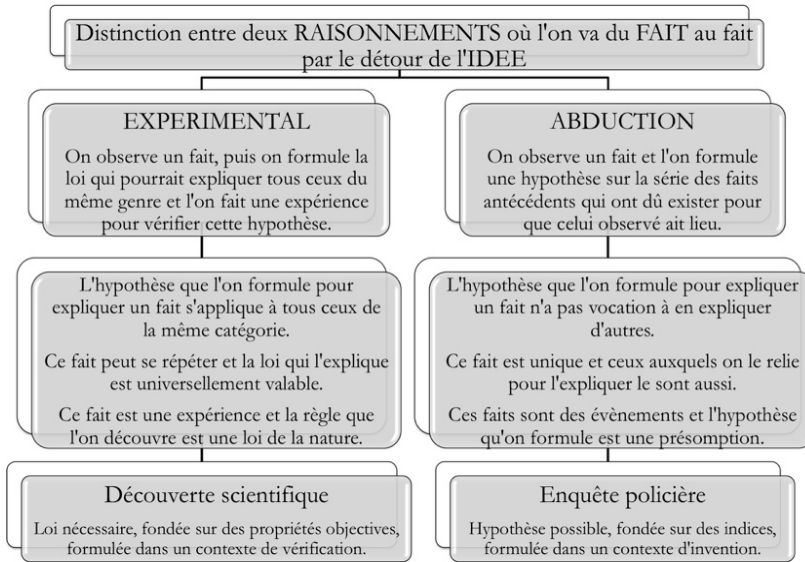


Fig. 3. raisonnement expérimental et abduction (P. Leveau)

Après avoir expliqué ce qu'est un processus et en quel sens les « processus créatifs », distincts des « actes créateurs », peuvent se modéliser et avoir rappelé que la modélisation a conduit l'archéologie expérimentale à la simulation, j'ai signalé que le projet d'une histoire expérimentale de l'art pouvait difficilement faire l'économie d'une critique de ses fondements et j'ai indiqué les difficultés épistémologiques auxquelles il sera confronté. Je crois dans ces conditions pouvoir répondre à la question que j'ai posée. Quelle place accorder à la modélisation dans le programme du CRPBC ? Sa place est entre l'histoire expérimentale de l'art et l'épistémologie de la conservation-restauration¹⁸. Elle fournit des outils à la première, pour l'analyse de processus, et elle a besoin de la seconde, pour mettre à jour de ses principes.

Bibliographie

- BERGSON Henri, *Le rire*, Paris, PUF Centenaire, 1959.
- HUTCHINGS Jeremy, LEVEAU Pierre, « La modélisation dans le champ de la conservation », *Conservation-restauration des biens culturels*, 31, 2103, p. 27-34.
- JOCKEY Philippe, *L'archéologie*, Paris, Belin, 1999.
- VARENNE Franck, SIBERSTEIN Marc (dir.), *Modéliser et simuler*, Paris, Matériologiques, 2013.
- BRANDENBURG Hans, WOJTYNA Jean-Pierre, *L'approche processus*, Paris, Eyrolles, 2003.
- MORLEY Chantal, BIA-FIGUEIREDO Marie, GILLETTE Yves, *Processus métiers et S.I.*, Paris, Dunod, 2011.
- BERGSON Henri, *La pensée et la mouvant*, op. cit., p. 1331-1344.
- LEROI-GOURHAN André, *Le Geste et la Parole*, II, Paris, Albin Michel, 1964.
- MAROGER Jacques, *À la recherche des secrets des grands peintres*, Paris, Dessain Tolra, 1986.
- BLUM André, « Quelques méthodes d'examen scientifiques des tableaux et objets d'art », *Mouseion*, 7, 1929, p. 14-26.

Liste des illustrations

- Figure. 1 : la notion de processus (P. Leveau)
- Figure. 2 : la notion de création (P. Leveau)
- Figure. 3 : raisonnement expérimental et abduction (P. Leveau)

Auteur

Pierre Leveau est docteur en philosophie et chercheur associé à l'EA.4100, HiCSA, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, qualifié aux sections 17 et 72 du CNU. Professeur certifié de philosophie, il a soutenu une thèse sur l'histoire et l'épistémologie de la conservation et est l'auteur d'une quinzaine d'articles sur la question (<https://paris1.academia.edu/LEVEAUPierre>).

LE DESSIN SOUS-JACENT DES PRIMITIFS FLAMANDS : ÉTUDE DES MATÉRIAUX ET DES TECHNIQUES EMPLOYÉS – COMPLÉMENTARITÉ DES APPROCHES PRAGMATIQUE ET SCIENTIFIQUE

MARIE POSTEC ET JANA SANYOVA

Résumé

Les progrès dans le développement de l'imagerie et de l'analyse scientifiques ont offert aux spécialistes de nouvelles voies dans l'examen des œuvres d'art. Ces méthodes ont énormément fait avancer la recherche technique mais l'ont aussi parfois limitée, en ce sens que certains matériaux, moins facilement décelables que d'autres par la science, ont été négligés. Ce constat s'applique entre autres pour les matériaux du dessin sous-jacent pour lesquels l'interprétation des résultats, documents infra-rouges ou données analytiques, reste très difficile quand il s'agit de déterminer leur nature. Le dessin préparatoire des Primitifs flamands a souvent été désigné par son caractère sec ou liquide, or des recherches récentes tentent à démontrer que ces techniques se côtoient, voire se superposent, très tôt dans l'histoire de la peinture de chevalet et que les outils peuvent considérablement varier au sein d'une même œuvre. Les différents médias disponibles à cette époque et cités dans les traités anciens offrent des caractères propres que les peintres semblent avoir choisi en fonction des facilités et des effets qu'ils offraient.

Parmi ces outils, les pointes métalliques, fort appréciées au Moyen-Âge, méritent une plus grande considération parmi les matériaux secs utilisés par les peintres flamands du ^{ix}e siècle pour leurs dessins préparatoires. Malheureusement, leur détection reste encore difficile. Le présent article propose une étude des matériaux du dessin disponibles à l'époque et mentionnés dans les traités anciens en orientant la recherche de façon plus pragmatique, par l'exercice de reconstitution des techniques anciennes, complémentaire à l'analyse purement scientifique.

1. Introduction

L'imagerie scientifique par réflectographie infra-rouge, tout comme les analyses chimiques sur prélèvements, sont régulièrement utilisées pour déterminer le caractère du dessin préparatoire, surtout pour l'étude du dessin sous-jacent d'une peinture. Ces analyses ont certes fortement contribué à faire avancer la recherche mais l'ont aussi parfois limitée, car certains matériaux, moins facilement décelables que d'autres par la science, ont parfois été négligés. Les pointes métalliques par exemple, outils de dessin fort appréciés au Moyen Âge, méritent une plus grande considération parmi les matériaux secs utilisés par les peintres flamands des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles pour leur dessin sous-jacent. Comparés au charbon et à la craie noire souvent cités, ces stylets offrent de considérables avantages pratiques que les peintres médiévaux n'ont pu ignorer.

Le présent article propose une étude des matériaux du dessin disponibles à l'époque et mentionnés dans les traités anciens, en orientant la recherche de façon plus pragmatique, par l'exercice de reconstitution des techniques anciennes, complémentaire à l'analyse purement scientifique.

2. Rôle et matériaux du dessin préparatoire

La stratigraphie d'une peinture flamande du ^{xv}^e siècle peut être brièvement résumée en quelques phases successives essentielles¹.

Sur une préparation blanche parfaitement lisse, composée de colle animale et de craie, un dessin préparatoire est réalisé. Ce dessin est isolé par une couche d'imperméabilisation, pigmentée ou non. Puis viennent se superposer les différentes couches de peinture qui vont introduire et parfaire le modelé.

Le dessin préparatoire a pour fonction de mettre en place les principales formes de la composition grâce à un dessin linéaire, constitué de longs traits fluides de longueurs et d'épaisseurs variées suivant une trame plus ou moins serrée. S'y ajoutent des hachures de modelé, qui suggèrent déjà plus ou moins les volumes et les nuances subtiles que l'on trouvera dans la peinture achevée.

1 C. Perier d'Ieteren, « La technique picturale de la peinture flamande du ^{xv}^e siècle », *La pittura nel XIV e XV secolo : il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, ed. H.W. van Os et J.R.J. van Asperen de Boer, Bologna, 1983, p. 7-77 ; L. Campbell, S. Foister, A. Roy, (ed.), « Methods and materials of Northern European painting in the National Gallery, 1400-1550 », *National Gallery Technical Bulletin*, 18, 1997, p. 6-55.

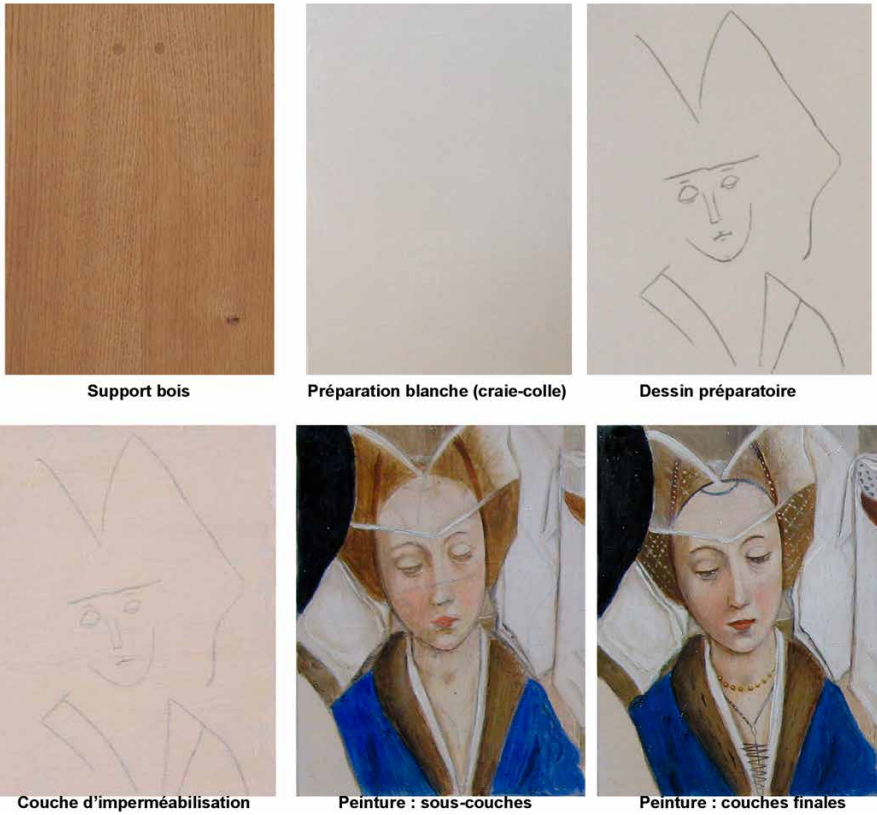


Fig. 1. Stratigraphie d'une peinture flamande- Détail d'après *Les Sept Sacrements* de Van der Weyden -1453- KMSKA- Anvers (© Marie Postec)

Techniquement, le dessin préparatoire des Primitifs flamands est désigné par son caractère sec ou liquide, suivant l'utilisation de divers matériaux qu'on classe en général suivant deux familles : le dessin liquide au pinceau ou à la plume avec une encre ou une peinture aqueuse, et le dessin sec au charbon de bois, à la craie noire ou aux pointes métalliques².

2 J. Meder, *The Mastery of Drawing*, 2 vols., translated and revised by W. Ames, Abaris Books, New York 1978; C. Perier d'Ieteren, « La technique du dessin sous-jacent des peintres flamands des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles. Nouvelles hypothèses de travail », dans *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture Colloque*, 5, 1985, p. 61-69; D. Bomford (ed.), « The Materials of Underdrawing », dans *Art in The Making : Underdrawings in Renaissance Paintings*, London, 2002, p. 26-37.

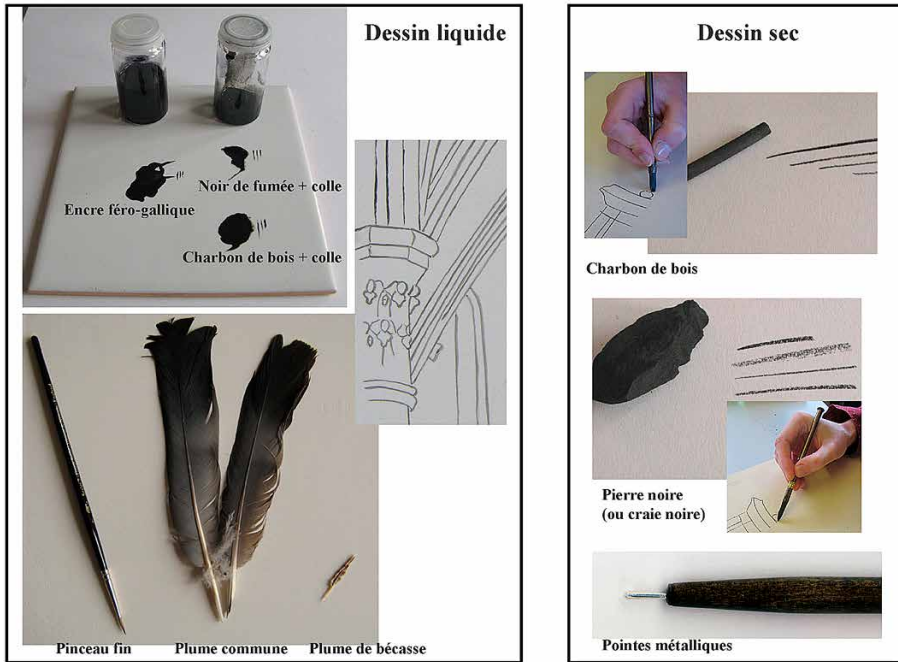


Fig. 2. Matériaux et outils utilisés pour le dessin au xv^e siècle (© Marie Postec)

Les images obtenues par la réflectographie infrarouge (IRR) permettent de visualiser le dessin sous-jacent d'une peinture. On fait en général la distinction entre la ligne fluide et régulière d'un dessin tracé au pinceau avec un matériau liquide, et la ligne plus cassée et plus granuleuse d'un dessin tracé avec un matériau sec. Dans certains cas, le pinceau largement chargé de peinture a laissé une accumulation de matière en fin de ligne, une sorte de goutte, prouvant bien en effet l'emploi d'un médium liquide.

Bien qu'il soit reconnu qu'il n'est pas toujours aisé de distinguer à l'infrarouge un trait obtenu avec un matériau sec ou un matériau liquide, il est communément admis que le dessin liquide au pinceau chargé d'une peinture noire a été majoritairement utilisé par les Primitifs flamands, du moins chez les peintres actifs dans la première moitié du xv^e siècle, notamment chez Van Eyck, Van der Weyden, Bouts et que les peintres utilisent de plus en plus le dessin à sec vers la fin du xv^e siècle³. Cette évolution serait à mettre en relation avec l'accroissement d'une certaine liberté dans le geste de l'artiste et

3 R. Billinge, « Examining Jan van Eyck's Underdrawings », dans S. Foister, S. Jones, D. Cool (ed.), *Investigating Jan van Eyck*, 2000, p. 83-96; C. Perier d'Ieteren., « Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du xv^e siècle », Bruxelles, 1985.

une volonté de répondre à des commandes toujours plus nombreuses, donc à une volonté de rapidité qui expliquerait la préférence pour des matériaux secs⁴.

Or des recherches récentes utilisant l'imagerie scientifique tendent à démontrer que les dessins liquide et sec se côtoient, voire se superposent, et que les outils peuvent considérablement varier au sein d'une même œuvre⁵. Il semble en effet logique que les deux techniques puissent être employées par le peintre qui choisit un matériau en fonction du type de traits qu'il désire obtenir, et selon la facilité d'utilisation que l'outil lui offre, un trait parfaitement droit tracé avec un médium sec ou un trait d'une certaine fluidité avec un médium liquide, comme c'est le cas par exemple dans le *Retable de la Crucifixion* de Broederlam⁶. Parfois les deux techniques se superposent quand une esquisse dessinée avec un matériau sec est reprise et précisée au pinceau avec un médium liquide qui va recouvrir le dessin sec, comme le démontrent les derniers examens infra-rouges de *l'Agneau Mystique* où apparaissent plusieurs phases dans l'élaboration du dessin⁷.

3. Matériaux et outils du dessin d'après les sources anciennes

La formation des peintres médiévaux commençait par l'apprentissage du dessin, cependant il est rare de trouver des instructions à ce sujet dans les traités anciens. Deux textes sont moins avares en informations : le *Liber diversarum arcium* de Montpellier, datant du XIII^e siècle, et le *Libro del Arte* de Cennino Cennini du XV^e siècle⁸.

L'auteur du traité de Montpellier recommande l'emploi de stylets métalliques sur des tablettes de bois préparées avec du blanc d'os et une colle. Cennino Cennini recommande aussi de commencer à dessiner sur panneau préparé avec un charbon de bois monté sur un manche en roseau. Ce matériau présente l'avantage de pouvoir être facilement effacé avec une plume,

4 C. Perier d'Ieteren., *ibid.*; M.W. Ainsworth, « Hans Memling as a draughtsman », dans Dirk de Vos (ed.), *Hans Memling, essays*, Brugge 1994, p. 78-87.

5 D. Deneffe, F. Peters, W. Fremout, *Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries*, 2 vol., « Contributions to Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège », vol. 9, Brepols, IRPA, Brussels, 2009.

6 C. Currie, « Genesis of a Pre-Eyckian Masterpiece : Melchior Broederlam's Painted Wings for the Crucifixion Altarpiece », dans D. Deneffe, F. Peters, W. Fremout, *ibid.*, vol. 2, p. 23- 86.

7 Voir développement de cette caractéristique plus loin dans le texte.

8 M. Clarke, *Medieval Painters' Materials and Techniques - The Montpellier Liber diversarum arcium*, Archetype Publications, 2011.

qui époussette le charbon, ce qui permet de corriger éventuellement le dessin jusqu'à ce que le peintre en soit satisfait. Une fois la composition mise en place, Cennini préconise de fixer et d'affiner ce premier dessin à l'aide d'un pinceau chargé d'encre, et au besoin de frotter ce dessin à la plume pour éliminer tout reste de charbon⁹. Cennini mentionne aussi l'usage de la pierre noire qu'il compare à du charbon de bois, facile à aiguiser et utile pour dessiner¹⁰.

Enfin, pour les dessins sur papier préparé, l'auteur italien recommande la même succession d'étapes, un premier dessin au charbon de bois mais retravaillé ici non plus au pinceau et à l'encre mais à la pointe d'argent¹¹. Cette pratique des techniques mixtes se rencontre dans quelques dessins sur papier de l'époque qui nous sont parvenus. Citons par exemple la *Vierge à l'Enfant* d'après Rogier van der Weyden (Pays-Bas du Sud, 1460-80, Dresden, Kuperstich-Kabinett), où l'on voit un dessin à l'encre inachevé sur un dessin préliminaire sec¹².

Cette succession a toute sa logique si on s'essaye un peu à la pratique : une esquisse qui consiste à positionner tous les éléments de la composition sur le panneau préparé demande un outil laissant une certaine liberté de geste, ce que procure un matériau sec fixé, précise Cennini, à un « petit roseau ou à une baguette afin que tu sois loin de la figure <que tu dessines> »¹³. La phase suivante consiste, toujours selon Cennini, à prendre « un petit pinceau d'écureuil, pointu, pour raffermir tout ton dessin » puis « un pinceau de petit-gris, un peu émoussé, [pour ombrer] certains plis et certaines ombres du visage »¹⁴.

Enfin, pour en finir avec les outils mentionnés par les traités anciens, le *Liber diversarum arcium* cite encore l'emploi de règles et de compas¹⁵.

9 C. Cennini, *Le livre de l'art (Il libro dell'arte)*, traduction critique de Déroche, C., Paris, Ed. Berger-Levrault, 1991, p. 222-223, chapitre CXXII : « Comment, pour commencer, on dessine sur panneau avec du charbon de bois et comment on fixe avec de l'encre ».

10 C. Cennini., 1991, *ibid.*, p. 85, chapitre XXXIV, « A propos d'une pierre qui est de même nature que le charbon à dessiner ».

11 C. Cennini., 1991, *ibid.*, p. 77-78, *ibid.*, Chapitre XXX, « Comment tu dois commencer à dessiner avec du charbon de bois sur papier et prendre les mesures de la figure et la fixer avec un style d'argent ».

12 T. Ketelsen, U. Neidhard (eds), *Chefs-d'œuvre des anciens Pays-Bas des Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, cat. expo., Bruges, Groeningen museum, (12 décembre 2005-26 février 2006), Bruges, Groeningen museum, 2005, p. 88-89.

13 C. Cennini, *Le livre de l'art (Il libro dell'arte)*, 1991, *op. cit.*, p. 222, Chapitre CXXII, « Comment, pour commencer, on dessine sur panneau avec du charbon de bois et comment on fixe avec de l'encre ».

14 C. Cennini, 1991, *ibid.*, p. 224.

15 M. Clarke, *Medieval Painters' Materials and Techniques - The Montpellier Liber diversarum arcium*, *op. cit.*, p. 145.

4. Traces des outils et matériaux visibles sur les œuvres comparées à quelques tests de faisabilité

Ces divers outils (règles, compas, stylets) et matériaux (charbon de bois, craie noire, pointes métalliques) mentionnés dans les textes anciens ont laissé des traces spécifiques que la recherche moderne tente de déceler sur les œuvres elles-mêmes.

Les traces d'utilisation de la règle, observables sur les images de réflectographie infra-rouge (IRR), se rencontrent dans les lignes d'architecture. L'artiste a alors souvent recours à un matériau sec pour ces lignes droites tracées à la règle alors qu'il utilisera éventuellement le pinceau pour des lignes plus fluides.

En essayant de tracer des lignes droites à la règle avec un fusain, une pointe métallique ou au pinceau, il semble bien que l'outil le mieux approprié soit la pointe métallique : elle permet un trait parfaitement droit, la mine ne s'use pas au contact de la règle contrairement au charbon. L'avantage d'un matériau sec réside aussi dans la possibilité de réaliser de longs traits continus contrairement aux matériaux liquides qui exigent de recharger régulièrement le pinceau de peinture ou d'encre sur la palette, ce qui contrarie la linéarité du trait, et n'est pas du tout pratique. Il nous semble logique que le peintre opte pour les matériaux qui lui confèrent le plus de confort.

De la même façon, un compas est plus facile à utiliser, associé à un matériau sec qu'à un pinceau. Même s'il est possible de tracer un cercle avec un pinceau fixé à un compas, le principal problème réside ici aussi dans la nécessité de charger le pinceau en cours de réalisation du cercle, ce que ne demande pas un matériau sec avec lequel le cercle peut être dessiné d'un seul geste. D'autre part, le trait obtenu avec un pinceau est moins régulier qu'avec un médium sec.

Le choix du matériau sec ou liquide peut donc être dicté par l'utilisation d'un outil spécifique. Il peut également l'être pour d'autres critères pratiques, les peintres tirant avantage de chaque technique.

Le dessin sous-jacent chez Jan van Eyck, par exemple, a toujours été analysé comme étant un dessin liquide¹⁶. Cependant, les nouvelles réflectogra-

16 R.J. Van Asperen de Boer, « A scientific Re-examination of the Ghent Altarpiece », *Oud Holland*, vol. 93, 1979, 3, p. 174-177 ; E. Bosshard, « Revealing van Eyck: The examination of the Thyssen-Bornemisza *Annunciation* », *Apollo*, 136, juillet 1992, p. 4-11 ; R. Billinge, L. Compbell, « The infra-red reflectograms of Jan van Eyck's portrait of Giovanni? Arnolfini and his wife Giovanna Cenami? », *National Gallery technical bulletin*, vol. 16, 1995, p. 47-60 ; J. R. J. Van Asperen de Boer, « Infrared reflectograms of two Paintings by Jan Van Eyck in Bruges », *Colloque X pour l'étude du dessin sous-jacent dans la peinture*, 1995, p. 81-84 ; J. R. J. Van Asperen de Boer, « Some technical observations on the Turin and Philadelphia versions of *Saint Francis Receiving the Stigmata* », dans *Jan van Eyck: two paintings of Saint*

phies infrarouge réalisées sur l'*Agneau Mystique* en 2010 par l'Institut royal du patrimoine artistique (IRPA) et disponibles sur le site *Closer to van Eyck* permettent aujourd'hui de distinguer pour la première fois un dessin à sec qui a manifestement servi à mettre globalement en place la composition générale avant que celle-ci ne soit confirmée puis développée par le dessin liquide au pinceau¹⁷. Un autre exemple d'utilisation manifeste d'emploi mixte de matériaux secs et liquides chez Jan van Eyck est fourni par la *Sainte Barbe* du Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers (inv 410, KMSKA, Anvers). Alors que cette œuvre avait toujours été désignée comme réalisée au pinceau¹⁸, il nous semble très probable qu'elle ait été en partie exécutée à l'aide d'une pointe métallique¹⁹. Ce dessin sec d'un gris relativement pâle est effectivement renforcé et affiné par endroits au pinceau déposant un médium liquide, dont les touches plus ou moins larges sont parfois identifiables. Toutefois il n'est pas toujours possible de distinguer à l'œil nu les traits laissés par ces diverses techniques sur la *Sainte Barbe*. La distinction entre un trait liquide fluide et continu et un trait sec interrompu et plus granuleux nécessite un fort grossissement (50-100x).

Francis receiving the stigmata, Philadelphia Museum of Art (1997), p. 51-63; M. Faries, « The Underdrawing in Jan Van Eyck's Dresden Triptych », dans *La Peinture dans les Pays-Bas au 16e siècle. Pratiques d'atelier. Infrarouges et autres méthodes d'investigation*, Le Dessin sous-jacent et de la technologie dans la peinture. Colloque XII, 11-13 septembre 1997, eds. H. Verougstraete and R. van Schoute, with A. Dubois, Uitgeverij Peeters, Leuven, 1999, p. 221-230; E.M. Gifford, « Van Eyck's Washington 'Annunciation': Technical Evidence for Iconographic Development », *The Art Bulletin*, 81 (1999), p. 108-116; R. Billinge, 2000, « Examining Jan van Eyck's Underdrawings », *op. cit.*, p. 80-96; U. Neidhart, C. Scholzel, « Jan van Eyck's Dresden Triptych », dans S. Foister, S. Jones, D. Cool, *Investigating Jan van Eyck*, Turnhout, 2000, p. 25-39; E. M. Gofford, C. A. Metzger, J.K. Delaney, « Jan van Eyck's Washington Annunciation: Painting Materials and Techniques », dans *FACTURE: Conservation Science Art History, Renaissance Masterworks*, vol. 1(2013), p. 128-153; C. Perier d'Ieteren, *op. cit.*, 1985, p. 61-69; J. R. J. Van Asperen de Boer, M. Farries, « La Vierge au chancelier Rolin : examen au moyen de la réflectographie à l'infrarouge », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, I (1990), p. 37-49; C. Perier d'Ieteren, « Le rôle du dessin sous-jacent et de l'ébauche préparatoire au lavis dans la genèse des peintures de l'Agneau Mystique – caractérisation et questionnements », *Van Eyck Studies Colloquium*, Brussels, (2012), à paraître.

17 De nouvelles réflectographies infra-rouge sont visibles sur le website *Closer to van Eyck*: <http://clostertovaneyck.kikirpa.be/>.

18 J.R.J. Van Asperen de Boer, « Over de techniek van Jan van Eycks 'De Heilige Barbara' », *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, 1992, p. 9-18; R. Billinge, H. Verougstraete, R. van Shoute, « The Saint Barbara », dans Foister (ed.), *Investigating Jan Van Eyck, Proceedings of a symposium*, Brepols, Turnhout, 2000, p. 41-49 et 228-237.

19 M. Postec, J. Sanoyova, « New observations on the genesis of Van Eyck's *Saint Barbara* in light of results from the current research carried out on the *Ghent Altarpiece* », dans *International Symposium on Painting Techniques, Rijksmuseum Amsterdam, 18, 19 and 20 September 2013* (à paraître).

Cependant, même avec un bon microscope binoculaire, il est impossible de se prononcer avec certitude sur la nature des matériaux utilisés.

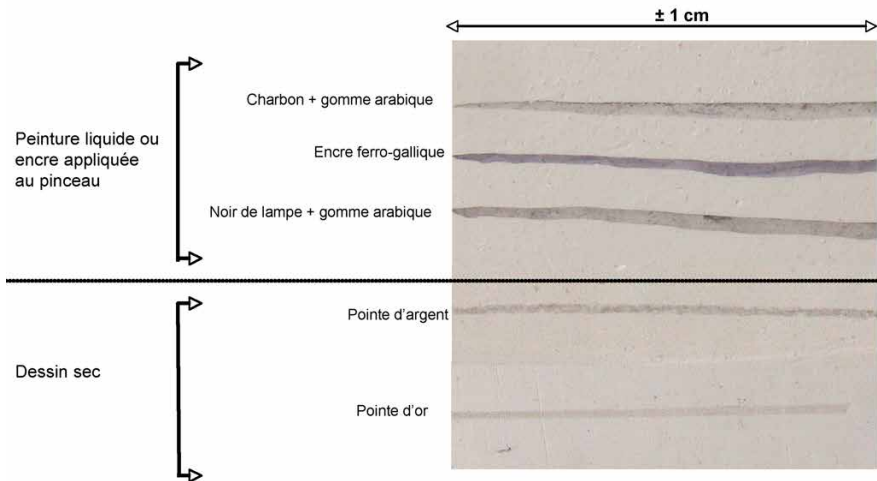


Fig. 3. Distinction difficile entre traits tracés avec un matériau sec ou liquide (© Marie Postec)

Il est encore plus complexe de distinguer ces divers médias à travers une couche picturale, même si les caméras utilisées pour la réflectographie infrarouge sont de plus en plus performantes. Les dessins à la pointe d'or ou d'argent non corrodés peuvent être détectés à l'IRR. Toutefois, l'infra-rouge ne permet plus de visualiser le trait d'une pointe d'argent, une fois que celui-ci est corrodé²⁰.

La radiographie (RX) met parfois en évidence la présence de lignes incisées dans une peinture achevée du fait de l'accumulation de matière radio-opaque dans ces sillons, qui apparaissent alors sous forme de lignes claires aux rayons X. Mais à l'œil nu, le trait incisé ne se décèle pas aisément, étant recouvert par la couche picturale. On trouve toutefois quelques mentions de lignes incisées dans la littérature traitant des techniques picturales, comme dans l'étude que Catheline Périer-d'Ieteren a consacré en 2005 à Dieric Bouts²¹. Une des raisons parfois invoquées pour expliquer la présence de ces lignes incisées serait à chercher dans une volonté de délimitation nette entre deux plages de couleur, de façon à avoir des limites parfaitement précises entre ces plages de couleur sans aucune bavure. Traditionnellement, des lignes incisées

²⁰ A. Wallert, « Function and meaning of a metalpoint drawing by Jan van Eyck », *ArtMatters*, 5, 2013, p. 62-76.

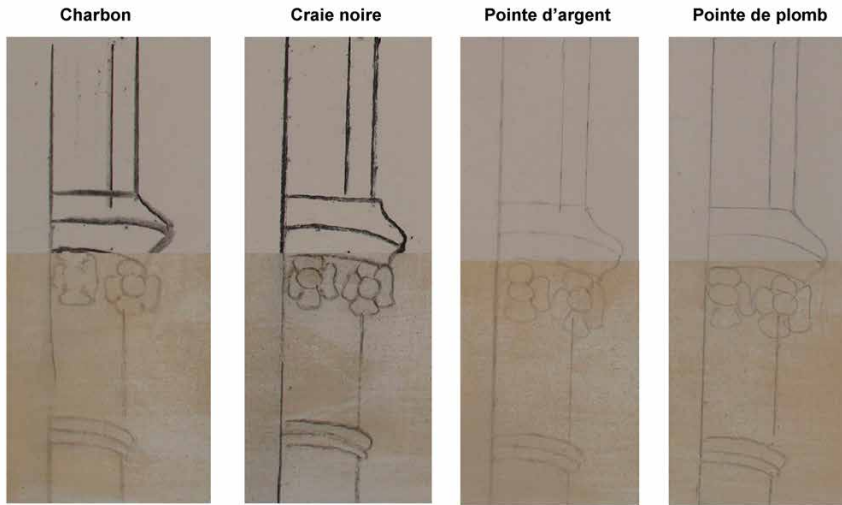
²¹ C. Perrier-d'Ieteren, *Thierry Bouts – l'œuvre complet*, Fonds Mercator, Bruxelles, 2005, p. 94-95.

délimitaient les zones à dorer des zones à peindre mais non, à notre connaissance, deux plages de couleur. Pourquoi ne pas y voir plutôt la conséquence de l'utilisation d'une pointe métallique qui a parfois griffé la préparation sans que l'incision ne soit une volonté affirmée du peintre ?

5. Interprétation difficile de l'imagerie scientifique

Ces stylets ou pointes métalliques sont donc faciles d'utilisation. Ils procurent en plus un certain soin au travail contrairement au charbon et à la craie noire très salissants²².

L'exemple de la *Sainte Barbe* démontre assez clairement combien il est difficile de déterminer la nature des matériaux, déjà à l'œil nu alors que de nombreux indices semblent indiquer la présence de divers médias; on imagine donc combien la tâche est ardue à travers une couche picturale²³.



Moitié inférieure isolée avec une couche d'huile (huile de lin non pigmentée)

Fig. 4. Changements physiques des traits de dessin avant et après imprégnation (© Marie Postec)

22 M. Postec, « Considering metal points as dry materials used by the Flemish Primitives for their preparatory drawing », dans *Symposium XIX for the Study of Underdrawing and Technology in Painting - Bruges, 11-13 September 2014* (publication à paraître).

23 Une précédente étude, présentée en 1993 par Jeffrey Jennings lors du colloque n°10 du dessin sous-jacent dans la peinture, avait déjà attiré l'attention sur des similarités surprenantes, si l'on s'en tient à la lecture des documents infra-rouges, parmi des outils et des matériaux du dessin de nature pourtant très différente : J. Jennings, « Infrared visibility of underdrawing techniques and media », dans *Le Dessin sous-jacent dans la Peinture*, colloque 10, 1993, p. 241-252.

Il suffit de constater combien l'application d'une couche d'imperméabilisation (ici une couche d'huile de lin cuite non pigmentée) modifie le caractère d'un trait non imprégné, et combien des traits de caractères au départ très différents deviennent similaires une fois isolés par une première couche huileuse.

Les traits larges et gras du charbon et de la pierre noire deviennent beaucoup plus fins, voire disparaissent. Les traits conservant le mieux leurs caractéristiques physiques après imprégnation sont les lignes tracées aux pointes métalliques. Et pour ajouter à la confusion, notons qu'un trait tracé au pinceau peu chargé, donc assez sec, donne aussi un trait irrégulier qu'il conserve après imprégnation, c'est-à-dire une caractéristique que l'on attribue d'ordinaire à un médium sec. Au vu de ces observations, la détermination de la nature des matériaux utilisés sur base de l'imagerie IRR semble hasardeuse.

Il semble tout aussi difficile d'obtenir des résultats probants sur coupe stratigraphique. Non pas que ce soit techniquement impossible, bien au contraire. La détection du métal utilisé (plomb/étain, argent, or, etc.) est parfaitement possible par SEM-EDX, comme le montrent nos reconstitutions sur plaque-test²⁴. Pourquoi alors n'ont-ils pas été mis en évidence jusqu'à présent sur des échantillons de peinture réelle²⁵? L'explication repose sur des problèmes de statistique et de probabilité. D'une part, les particules métalliques déposées par un stylet ne sont pas présentes en continu sur la ligne, elles sont plutôt éparses.

Dès lors, la probabilité qu'un microéchantillon, souvent plus petit qu'un grain de sel ou qu'une pointe d'aiguille à coudre, contienne quelques particules métalliques est assez faible, même s'il est prélevé sur une ligne de dessin détectée sur une réflectographie infrarouge.

24 M. Postec, J. Sanyova, « New observations on the genesis of Van Eyck's *Saint Barbara* in light of results from the current research carried out on the *Ghent Altarpiece* », *op. cit.*

25 À notre connaissance, seuls deux cas d'analyse sur coupe d'un dessin à la pointe métallique sont mentionnés dans la littérature, tous deux concernant des peintures de Raphaël conservées à la National Gallery de Londres : A. Roy, M. Spring and C. Plazzotta, « Raphael's Early Work in the National Gallery : Paintings before Rome », *National Gallery Technical Bulletin*, 25, 2004, p. 26 et note 60 ; C. Plazzotta dans *Art in the Making : Underdrawings in Renaissance Paintings*, ed. D. Bomford, exh. cat., National Gallery, London, 2002, p. 37 et 130.

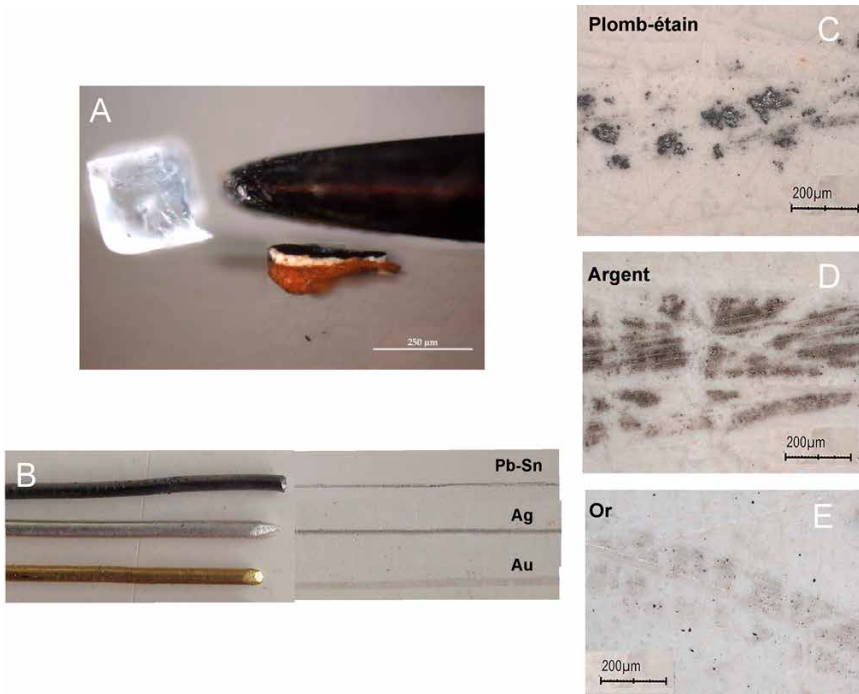


Fig. 5. Microéchantillon, comparé à un grain de sel et une pointe d'aiguille à coudre - vue microscopique (A). Traces laissées par les mines de plomb-étain, argent et or, vues macroscopique (B) et microscopique (C, D, E) (© KIK-IRPA Restauration et Laboratoires).

Sachant que le plomb était moins cher que l'argent ou l'or et plus pratique pour réaliser un dessin quand il ne s'agissait pas d'œuvres de très petites dimensions, la pointe de plomb a probablement été plus souvent utilisée que la pointe d'argent ou d'or. Cependant, une particule de plomb oxydé détectée sur la préparation n'appartient pas forcément à un dessin à la mine de Pb, le plomb étant largement présent dans les couches de peinture (siccatis, pigments...). Celle-ci peut être éventuellement repérée si l'étain qui y est associé est mis en évidence. Le plomb trop ductile à l'état pur est en effet combiné à de l'étain pour le rendre apte au dessin, en proportion de 2/3 de plomb pour 1/3 d'étain en général. Mais là encore la détection reste très difficile, étant donné que la proportion de matière utilisée pour le dessin dans un échantillon de peinture est généralement très faible, l'étain est alors en dessous de la limite de détection par EDX.

Néanmoins, on espère que les progrès de la macro-cartographie élémentaire avec la spectrométrie de fluorescence de rayons X (MaXRF) permettant d'obtenir une répartition des éléments chimiques sur la totalité d'une

peinture, méthode développée par l'Université d'Anvers et qui devient de plus en plus performante, permettra un jour de détecter l'étain associé au plomb²⁶.

6. Conclusion

La présente étude du dessin sous-jacent par reconstitution montre assez clairement que l'interprétation des documents obtenus par la réflectographie infrarouge ou des données analytiques des prélèvements est souvent insuffisante quant à la détermination de la nature des matériaux choisis par l'artiste.

Or la connaissance de ces matériaux est importante à plus d'un titre, la matière donne corps à la forme rendant l'histoire de la technique étroitement liée à l'histoire de l'art. Il est par conséquent extrêmement important de coupler tout résultat scientifique avec d'autres types d'approche, non seulement la consultation des sources de l'époque mais aussi la mise en pratique, pour tenter de saisir les particularités techniques des matériaux et d'appréhender au plus près le choix des artistes. Même si ses buts sont artistiques, le peintre s'est avant tout posé des questions d'ordre pratique, qu'il convient de ne pas oublier et de tenter de comprendre.

En ce sens, la reconstitution ouvre des perspectives intéressantes qui peuvent aider, voire guider, la recherche future, tant historique que scientifique. À lui seul, l'exercice de reconstitution ne peut toutefois pas résoudre tous les problèmes. Comme dans toute approche scientifique, il est donc important de diversifier les sources d'information pour se prémunir contre tout risque d'erreur, et de croiser les interprétations de ces sources en évitant d'accorder une trop grande confiance à une méthode par rapport à une autre. Les hypothèses avancées par exemple sur la présence de la pointe d'argent dans la *Sainte Barbe* ne pourront probablement être certifiées que par les sciences dites exactes. Seule cette approche croisée a une chance de permettre un jour de se rapprocher de la réalité des peintres d'autrefois.

Liste des illustrations

Figure 1 : Stratigraphie d'une peinture flamande- Détail d'après *Les Sept Sacrements* de Van der Weyden -1453- KMSKA- Anvers (© Marie Postec)

Figure 2 : Matériaux et outils utilisés pour le dessin au ^{xv}^e siècle (© Marie Postec)

Figure 3 : Distinction difficile entre traits tracés avec un matériau sec ou liquide (© Marie Postec)

²⁶ Spectrométrie Macro-scanning X-Ray Fluorescence (MA-XRF), une technique développée par Pr. Koen Janssens (Université d'Anvers) et Pr. Joris Dik (TU Delft).

Figure 4 : Changements physiques des traits de dessin avant et après imprégnation (© Marie Postec)

Figure 5 : Micro-échantillon, comparé à un grain de sel et une pointe d'aiguille à coudre - vue microscopique (A). Traces laissées par les mines de plomb-étain, argent et or, vues macroscopique (B) et microscopique (C, D, E) (© KIK-IRPA Restauration et Laboratoires).

Auteurs

Marie Postec est conservateur-restaurateur de peintures. Elle a obtenu un Master en Histoire de l'art et Muséologie à l'École du Louvre à Paris en 1991 et un Master en Conservation-restauration – spécialité peinture- à la Cambre à Bruxelles en 1996. Depuis 1997 elle exerce la profession de restauratrice de peintures auprès de l'IRPA (Institut Royal du patrimoine Artistique) à Bruxelles, de divers musées belges dont le Musée des Beaux-Arts d'Anvers, et d'ateliers privés. Depuis 2010, elle est impliquée avec l'IRPA dans la campagne d'étude et de conservation de *l'Agneau Mystique* des frères Van Eyck, et depuis 2012 dans le projet de restauration.

Depuis 2012, elle participe également avec le Musée d'Anvers au traitement de restauration de trois grands panneaux du 15^e siècle, peints par Hans Memling, *Le Christ entouré d'anges chanteurs et musiciens*. Enfin, depuis 1999, elle enseigne les techniques picturales anciennes à l'Institut National du Patrimoine (INP) à Paris et à La Cambre à Bruxelles. Ses recherches et son enseignement portent sur les matériaux et les techniques des peintures anciennes, principalement de la peinture flamande du xv^e siècle.

Dr. **Jana Sanyova** est maître de recherche (*senior scientist researcher*) à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA), Dpt. Laboratoires, spécialisée dans l'étude physico-chimique de la couche picturale, est chercheur scientifique depuis plus de 29 ans, essentiellement à l'IRPA dans le département des laboratoires, où elle dirige actuellement la section de recherche des œuvres polychromes.

Elle a obtenu une maîtrise en chimie macromoléculaire à l'Université de Bratislava (Slovaquie) et un doctorat à la Faculté des sciences appliquées de l'Université libre de Bruxelles. Elle a participé à de très nombreux projets internationaux et elle coordonne actuellement deux projets de recherche, l'un sur l'étude en laboratoire de *l'Agneau Mystique* des frères Van Eyck, et l'autre sur l'évolution à long terme des pigments contenant des sulfures métalliques en collaboration avec les universités d'Anvers et de Liège.

À QUOI SERT LA RECONSTITUTION HISTORIQUE ? L'EXEMPLE D'UN CRUCIFIX DE CIMABUE

LARA BROECKE

Résumé

L'expérience de recréer au grand un crucifix de Cimabue à l'Institut Hamilton Kerr (université de Cambridge) pour répondre à la commande de l'église catholique de Cambridge s'est révélée fructueuse pour ce qui est des idées de l'art de la période. Le postulat initial n'était pas d'éprouver une théorie particulière mais simplement de reproduire un tableau; toutefois, les conséquences se sont révélées nombreuses, générant notamment une large gamme d'aperçus quelquefois inattendus. Cet article présente les observations les plus intéressantes, parmi lesquelles les problèmes associés à l'utilisation du plâtre de Paris comme du gesso grosso, la facilité de la technique du calco pour le transfert du dessin sous-jacent en comparaison avec la technique a spolvero, et la richesse de l'ensemble des effets esthétiques des dorures, pour la plupart perdus dans les peintures anciennes conservées. Le processus de la reconstitution a montré son caractère heuristique. Le faire d'une reconstitution historique peut également résoudre et poser des nouvelles questions importantes qui effleurent l'histoire de l'art sous tous ses aspects. Sans se présenter comme une science exacte, cette démarche pratiquée en association avec l'étude des textes historiques et des tableaux originaux, démontre que la reconstitution peut apporter des informations et questionnements importants pour notre compréhension des pratiques artistiques.

1. Introduction

Cet article concerne un projet conduit il y a quelques années à l'Institut Hamilton Kerr. Une commission pour l'aumônerie catholique de Cambridge voulait une crucifixion dans le style des Primitifs italiens pour sa chapelle. L'Institut Hamilton Kerr a accepté de réaliser cette commande à condition qu'elle soit faite avec des procédés et des matériaux authentiques, afin de s'inscrire dans une démarche de recherche.



Fig. 1. Reconstitution Cimabue, Christ en croix, Crédit : Chris Titmus, Institut Hamilton Kerr, Université de Cambridge.

Avant de faire le récit du processus et de ses découvertes, je ferai remarquer qu'utiliser des procédés et matériaux authentiques n'est pas vraiment possible. Recourir à la reconstitution historique oblige à des compromis plus ou moins importants dont il faut tenir compte dans la formulation des conclusions. À partir de là, bien utilisée, la reconstitution historique n'informe pas que l'histoire des techniques de l'art, mais également l'histoire de l'art plus largement. J'ai choisi *La crucifixion* de Cimabue de l'église de San Domenico à Arezzo comme modèle. Cette œuvre répondait aux besoins d'une reconstitution, ayant subi un examen minutieux et récent, qui avait mis en lumière de nombreux éléments relatifs aux matériaux et aux techniques utilisées par Cimabue. De plus, le style décoratif et linéaire se prête plus facilement à la reconstitution qu'un style libre. J'ai essayé de rester fidèle aux matériaux originaux dans la mesure du possible, mais quelques fois je n'ai pas trouvé la bonne méthode pour mettre en œuvre une technique. J'ai également eu des difficultés à obtenir le résultat recherché avec les matériaux identifiés dans la peinture originale. Enfin, les impératifs logistiques m'ont obligée à certains compromis sans pour autant me détourner de procédés identifiés pour la période considérée. Je vous présenterai à présent les étapes principales du processus de reconstitution, en mettant en exergue les nouvelles informations ou les résultats surprenants mis en lumière au cours du travail.

2. Fabrication du panneau

Le panneau est fait de peuplier blanc, avec des lattes au dos en châtaigner. J'ai effectué l'assemblage des pièces du panneau avec de la colle animale et des chevilles en bois (qui aident au positionnement des pièces). Les lattes au dos et les éléments d'encadrement sur la face sont tenus en place avec la même colle et avec des clous en fer. Souvent, à l'époque de Cimabue, l'artiste confiait la construction du panneau à un charpentier. Toutefois, les questions apparues lors de l'observation de la zone autour de l'auréole, levée, en bois, ont mis en évidence que la communication entre les deux ateliers devait être bien proche. Le bon positionnement de l'auréole est essentiel pour la composition finale de la peinture. Cet élément matériel tend à montrer que l'artiste a fourni un carton grandeur nature au charpentier au début du processus.

La préparation du panneau commence avec l'application de feuilles d'aluminium sur les clous, collées avec un adhésif de cire-résine. Cennini écrit qu'on peut également utiliser la colle animale. Cependant, une reconstitution précédente a montré que cette colle aqueuse provoque l'oxydation immédiate du fer. Pour ce projet, j'ai donc choisi un adhésif non-aqueux. J'ai appliqué deux couches d'enduit sur l'ensemble de la surface du panneau, face et

revers. J'ai ensuite couvert la face avec une toile de lin détrempée de colle de lapin. Le rôle de cette toile est d'absorber les éventuels mouvements du bois et de jeter des ponts sur les joints.

3. Application de la préparation

Sur l'enduit, j'ai mis deux couches de gesso : le *gesso grosso*, suivi par le *gesso sottile*. Pour le *gesso grosso*, j'ai utilisé le plâtre de Paris ($\text{CaSO}_4 \cdot \frac{1}{2}\text{H}_2\text{O}$), dans le but de tester l'assertion de Thompson. Pourtant, employé comme tel, le plâtre de Paris sèche dans le pinceau, laissant des morceaux ; si on le conserve bien chaud, comme nous dit Cennini, il s'endurcit. Néanmoins, si on le laisse refroidir, il se gélifie. Il faut travailler rapidement sans quoi la couche sèche avant d'être bien unifiée. Enfin, le ponçage du *gesso* sec est un travail extrêmement difficile et long. Pour des reconstitutions précédentes, j'avais utilisé le sulfate de calcium dihydraté ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) ou un mélange du dihydraté et de l'anhydrite (CaSO_4), avec lesquels je n'ai pas rencontré les mêmes difficultés. Mes recherches tendent à montrer que le *gesso grosso* pourrait se composer de sulfate de calcium anhydrite avec une petite addition du semi-hydraté. Pour le *gesso sottile*, j'ai utilisé du sulfate de calcium di-hydraté. Une fois sec, avant de poncer cette couche, j'ai saupoudré la surface du charbon, suivant la suggestion de Cennini. Ceci permet de bien visualiser l'état de surface et s'assurer de sa planéité. Une fois la surface plane, j'ai mis une couche d'enduit que j'ai lissée avec mes doigts.

Les analyses de la peinture originale sur le dos du panneau suggèrent que l'artiste a choisi pour cette étape une couleur très saturée comme du vermillon, du rouge de plomb ou bien du blanc de plomb pur. À cette étape du processus de la reconstitution, une telle couleur semblait trop criarde. J'ai donc choisi un brun-rouge chaud et agréable. Pourtant, à la fin du processus je me suis rendue compte que la face extrêmement brillante avait besoin d'une couleur très vive au revers pour la compléter.

4. Mise en place du dessin

J'ai ensuite travaillé le dessin sous-jacent. J'ai employé la technique *a calco*, en appliquant d'abord du charbon au revers du carton et puis en décalquant. J'ai enlevé autant de charbon que possible du *gesso* avec un pinceau. J'ai ensuite fixé le dessin avec de l'encre. Cette technique est beaucoup plus rapide et facile que la technique dite *a spolvero*. Cependant, on en trouve peu de mentions dans la littérature scientifique sans doute parce qu'elle ne laisse pas de traces évidentes à l'inverse des petits points caractéristiques de

la méthode au *spolvero*. Certains avancent que la technique *a calco* aurait certainement laissé des indentations dans le *gesso*, provoquées par la pression d'un instrument pointu au dos du dessin. La reconstitution montre pourtant qu'il n'est pas nécessaire d'appliquer une pression forte pour décalquer. Il est ainsi possible de pratiquer cette technique sans laisser aucune trace d'indentation dans le *gesso*. Enfin, la littérature scientifique répète que la méthode *a calco* produit un dessin très mécanique. L'expérience a montré qu'on peut dessiner très rapidement et librement en ayant pour guide des traces ténues au charbon provenant de la méthode *a calco*. Il apparaît qu'il faut garder en mémoire ce procédé dans les cas qu'on a jusqu'ici trop rapidement identifié comme faits à main libre. En outre, en posant le dessin sous-jacent, il faut prendre en compte qu'il restera très visible sous les couches de couleur. Il joue un rôle important dans l'esthétique de la peinture finie.

5. Dorure du panneau

Pour la dorure, étape suivante, j'ai lié le bol avec du blanc d'œuf. Une fois séché, j'ai frotté le bol avec de la soie. Puis, j'ai mis deux couches d'or en feuilles sur le bol, en utilisant du blanc d'œuf âgé comme eau de dorure, et je les ai brunies.



Fig. 2. Poinçonnage en cours d'exécution Crédit : Chris Titmus, Institut Hamilton Kerr, Université de Cambridge.

Avec un poinçon, je suis rapidement arrivée à un effet riche et éclatant. Il est à noter que les champs plats de la dorure sont les ombres, pendant que les marques de poinçon sont les reliefs, qui étincellent dans la lumière des bougies. L'effet original du travail au poinçon est, donc, à l'inverse de l'effet que l'on comprend aujourd'hui dans les tableaux anciens des musées. Les marques de poinçon sont remplies de poussières et de vernis foncés, donnant l'impression des points noirs sur un fond doré brillant. En regardant le travail au poinçon, on appréhende la perte de l'effet recherché par les artistes de l'époque.

6. Mise en œuvre de la couche picturale

Lorsqu'on évoque le liant des Primitifs italiens, on pense souvent à la tempera à l'œuf. Pourtant, les artistes de l'époque ont utilisé une large gamme de liants pour parvenir à des effets variés en complément d'un large choix de pigments. Pour la reconstitution, j'ai utilisé de la tempera d'œuf, mais aussi de la colle de parchemin pour les bleus, de l'huile pour le rouge du sang et de l'huile-résine pour les glacis. Le processus de la reconstitution a montré que la peinture médiévale n'est pas spontanée. Il faut projeter méticuleusement en avance, gardant en tête que le dessin sous-jacent restera visible et que les teintes des couches sous-jacentes sont éloignées des couches superficielles. De plus, la tempera d'œuf sèche très rapidement, contrariant les possibilités de corriger d'éventuelles erreurs.



Fig. 3. Exécution de la couche picturale Crédit : Chris Titmus, Institut Hamilton Kerr, Université de Cambridge.

C'est pour les carnations que la spécificité de la tempera d'œuf est le mieux mise en évidence. Il faut utiliser des petits coups de pinceau, la direction desquels donne les trois dimensions. Si on applique des taches de couleurs contrastant côte à côte, on obtient à un effet intense. La terre verte qu'on met, traditionnellement au-dessous, est fortement éloignée des teintes en surface et le dessin sous-jacent sert à ombrer.

Parmi les pigments que j'ai utilisés, l'azurite est le plus compliqué dans sa préparation et son application. Il faut le nettoyer et le pulvériser, en employant un processus de lévigation pour séparer les particules de grosseurs différentes. Avant l'application de la peinture, il faut y mettre un lavis foncé pour apaiser le blanc du *gesso*. Puis, on commence avec une couche de particules fines, suivi par les grosses. L'état de surface est irrégulier, mais donne un effet dynamique, de velours. Pour les glacis, les pigments liés avec une huile-résine sont appliqués sur des couches de peinture opaque. Le liant huile-résine mixte sèche formant un film lisse et uni, tandis que celui à tempera d'œuf est plutôt mat et que celui d'huile seule est entre les deux. Par le glacis, l'artiste cherche un effet d'émail pour bien contraster avec le velours profond de l'azurite et l'apparence riche de l'or.

L'étape finale est la dorure à mixtion. Pour cette technique, l'or est appliqué sur une couche huileuse et mordante. Les mixtions modernes sont très commodes parce qu'elles sèchent rapidement. Pourtant, elles n'ont pas de corps, contrairement aux mixtions élaborées d'après les recettes de Cennini qui restent saillante - un effet agréable qu'on perçoit souvent dans les peintures de l'époque. J'ai suivi les recettes de Cennini avec facilité et j'ai trouvé que les temps de séchage précisés par Cennini sont justes. Après l'application de la mixtion, il faut attendre qu'elle soit presque sèche, pour y mettre les feuilles d'or. On les tasse tout-de-suite avec du coton. Puis, après le séchage complet de la mixtion, on enlève l'or excédentaire au pinceau. Le résultat offre un effet très riche et décoratif; résultat auquel on parvient avec une vitesse et une facilité surprenante.

L'esthétique de la reconstitution achevée invite manifestement à la comparaison avec les arts décoratifs du Moyen-Âge tardif dans lequel les métaux précieux et les émaux sont abondamment utilisés. Dans le même temps, les tableaux originaux, qui aujourd'hui présentent un état âgé et dégradé, ne soutiennent pas une comparaison immédiatement évidente. En regardant la dorure scintillante, les laques glacées et le bleu profond et luxueux de la reconstitution, on oublie qu'il s'agit de couches très fines étalées sur une base en bois modeste. Les observations rapportées dans cet article sont représentatives de l'ensemble des observations recueillies au cours du projet. Elles nous amènent à la conclusion que le processus de reconstitution historique

permet de répondre à certaines questions et d'en formuler de nouvelles, pour la connaissance de l'histoire de l'art. La reconstitution n'est certes pas une science exacte mais, associée à l'étude des textes historiques et des tableaux originaux, elle apporte des informations précieuses à notre compréhension de l'art d'une part, d'une période ou d'un artiste d'autre part.

Bibliographie

- BROECKE Lara, « The Reconstruction of an Early Italian Painted Crucifix : Method and Observations », *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 24, 2010, p. 149-169.
- CENNINI Cennino, *Il Libro dell'Arte*, Vicenza, Fabio Frezzato, 2006.
- CENNINI Cennino, *The Craftsman's Handbook*, tr. Daniel V. Thompson, Jr., New York, 1960.
- CIATTI Marco, SANTI Bruno, « Il Restauro della Croce Dipinta di San Cresci in Valcava Attribuita a Lippo di Benivieni », *OPD Restauro* 15, 2003, p. 15-41.
- DUNKERTON Jill, PLAZZOTTA Carol, « Drawing and Design in Italian Renaissance Painting », dans BOMFORD David, ed., *Underdrawings in Renaissance Paintings*, London, Paperback, 2002, p. 53-79.
- FEDERSPIEL Beate, « Questions about Medieval Gesso Grounds », dans WALLERT Arie, HERMENS Erma, PEEK Marja (eds), *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice : Preprints of a Symposium Held at the University of Leiden, the Netherlands, 26-29 June, 1995*. Marina Del Rey, CA : Getty Conservation Institute, 1995, p. 58-64.
- LANTERNA Giancarlo, MOLES Arcangelo, LALLI Carlo, « Le Indagini Chimiche e Stratigrafiche », dans CIATTI Marco, FROSININI Cecilia (eds), *L'immagine antica. La Madonna col Bambino di Santa Maria Maggiore*, Florence, Edifir, 2002, p. 159-162.
- MAETZKE Anna Maria (ed.), *Cimabue in Arezzo : The Restored Crucifix*, Florence, Edifir, 2001.
- REFICE Paola, GALOPPI Daniel, « La Croce di Cimabue », dans Paola REFICE (ed.), *Croci Dipinte tra Due e Tre- cento, Restauri nell'Areino*, Florence, RICERCA, 2008, p. 11-39.
- SKAUG Erling, « The Third Element' : Preliminary Notes on Parchment, Canvas and Fibres as Structural Components Related to the Grounds of Medieval and Renaissance Panel Paintings », dans NADOLNY Jilleen (ed.), *Medieval Painting in Northern Europe : Techniques, Analysis, Art History*, London, 2004, p. 182-200.
- THOMPSON Daniel V., Jr., *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, New York 1956.
- ZILLICH Isabell, « Der Gipsgrund und seine Verwendung im Bilde », *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 1, 1998, p. 99-107.

Liste des illustrations

Figure 1 : Reconstitution Cimabue, Christ en croix, Crédit : Chris Titmus, Institut Hamilton Kerr, Université de Cambridge.

Figure 2 : Poinçonnage en cours d'exécution Crédit : Chris Titmus, Institut Hamilton Kerr, Université de Cambridge.

Figure 3 : Exécution de la couche picturale Crédit : Chris Titmus, Institut Hamilton Kerr, Université de Cambridge.

Auteur

Lara Broecke est conservatrice-restauratrice de tableaux. Elle est titulaire d'un master en histoire d'art de l'université d'Oxford (RU). Elle a suivi sa formation en conservation-restauration à l'Institut Hamilton Kerr, université de Cambridge (RU) de 2000 à 2003. Elle a notamment publié une nouvelle traduction en anglais commentée du *Libro dell'Arte* de Cennino Cennini, financée d'une bourse d'étude de la fondation Kress.