

## Resumo

*As cores da iluminura: receitas de Michelino de Besozzo e Antoine de Compiègne.* O *Liber colorum* do humanista francês Jean Lebègue, datado de 1431, contém, entre outros textos, receitas de cor recolhidas poucas décadas antes por Giovanni Alcherio de Milão, algumas no Norte da Itália e outras em Paris. A receita para a produção do azul de lápis-lazúli é fornecida pelo grande pintor Michelino de Besozzo, que parece ter utilizado profusamente este pigmento, o mais caro da paleta medieval, nos poucos e extraordinários livros que iluminou em Milão e Veneza. Um conjunto de quatro receitas, com o título de *De coloribus ad illuminandum libros*, foi ditado pelo iluminador francês Antoine de Compiègne. A primeira receita destina-se a um processo de douramento, a segunda à produção de laca de pau brasil, e as últimas de dois tipos de verde de cobre. O vermelho de sinófia, o amarelo açafraão e o *lazurium* estão igualmente contemplados. Dados biográficos permitem-nos propor que o iluminador seja o dito Mestre de Policraticus, activo em Paris no último quartel do séc. XIV. ●

## Abstract

The Colours of miniature paintings: recipes from Michelino da Besozzo and Antoine de Compiègne. *The Liber colorum of French humanist Jean Lebègue, dated 1431, contains among other texts colour recipes collected a few decades earlier by a Giovanni Alcherio from Milan, some in Northern Italy and the others in Paris. One, for the manufacturing of lapis-lazuli blue, came from the great painter Michelino da Besozzo, who seems to have made extensive use of this most expensive pigment of the mediaeval palette in the few exquisite books he illuminated in Milan and Venice. A set of four recipes, with the title of De coloribus ad illuminandum libros, was dictated by the French illuminator Antoine de Compiègne. The first recipe is a gilding process, the second for brazil lake and the last ones for two kinds of copper-green, but sinopis red, saffron yellow and lazurium are also quoted. Biographical datas support an identification of the illuminator with the so-called Master of the Policraticus, active in Paris in the last third of the XIVth Century.* ●

## palavras-chave

AZUL  
LÁPIS LAZÚLI  
VERDE DE COBRE  
JEAN LEBÈGUE  
MESTRE DE POLICRATICUSES

## key-words

BLUE  
LAPIS-LAZULI  
COPPER GREEN  
JEAN LEBÈGUE  
MASTER OF THE POLICRATICUS

# LES COULEURS DE L'ENLUMINURE: RECETTES DE MICHELINO DA BESOZZO ET D'ANTOINE DE COMPIÈGNE

---

INÈS VILLELA-PETIT

Bibliothèque Nationale de France, Paris  
(France)

1. Une première version de ce texte avait été présentée le 9 novembre 2006 au Séminaire sur les matériaux du livre médiéval de l'IRHT – Institut de Recherche et d'Histoire des Textes à Paris. Il correspond à deux chapitres de ma thèse: I. Villela-Petit, *La Peinture médiévale vers 1400 autour d'un manuscrit de Jean Lebègue*, édition du *Liber colorum* (Ecole nationale des Chartres, 1995), «Le monde en bleu de Michelino da Besozzo» et «Frère Denis, Thierry de Flandre, Antoine de Compiègne et quelques autres».

2. I. Villela-Petit, «Imiter l'arc-en-ciel: la règle des couleurs dans la *Schedula diversarum artium* de Théophile», *Histoire de l'Art*, t. 39: *La Couleur*, octobre 1997, p. 23-36, pl. IV et V; et I. Villela-Petit, «Copies, Reworkings and Renewals in Late Medieval Recipe Books», dans J. Nadolny éd., *Medieval Painting in Northern Europe: Techniques, Analysis, Art History, Studies in commemoration of the 70th birthday of Unn Plahter*, Londres, 2006, p. 167-181. Sur les réceptaires, voir aussi: M. Clarke, *The Art of All Colours: Mediaeval Recipe Books for Painters and Illuminators*, Londres, 2001.

Le *Liber colorum* ou «recueil de Jean Lebègue» (Paris, BnF, lat. 6741) est un recueil de recettes techniques pour la préparation des couleurs compilé au début du XV<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Il inclut des textes plus anciens comme le traité de Théophile<sup>2</sup>, mais aussi des recettes des environs de 1400. Parmi ces dernières, nous examinerons ici celles attribuées à l'enlumineur parisien Antoine de Compiègne, ainsi qu'une recette du peintre lombard Michelino da Besozzo, qui fut également enlumineur. Certaines séries de recettes du *Liber colorum* reproduisent en effet des carnets de peintres et peuvent être qualifiées de recettes d'atelier<sup>3</sup>. Quoique les modalités en soient assez variables, il faut entendre par là les recettes transcrites sur un calepin, un petit aide-mémoire ou vademecum du peintre conservé dans le fonds de l'atelier, au même titre sans doute que les esquisses et les carnets de modèle. De telles recettes d'atelier, consignées, recueillies ou recopiées par le milanais Giovanni Alcherio dans les années 1390, furent à la base de la constitution de son recueil, copié par la suite par l'humaniste Jean Lebègue<sup>4</sup>.

## Le monde en bleu de Michelino da Besozzo

«La recette qui suit fut obtenue à Venise le mardi 4 mai 1410, de Michelino da Besozzo, le meilleur peintre du monde» (Recueil de Jean Lebègue, fol. 39)... Du peintre Michelino da Besozzo nous ne possédons qu'une seule recette (n.°117 dans le recueil), et encore celle-ci n'est-elle pas très originale puisqu'il s'agit de l'une des nombreuses recettes de purification du lapis-lazuli<sup>5</sup>. C'est peu pour le plus excellent

des peintres (*pictor excellentissimus inter omnes pictores mundi*, selon Alcherio), que les Annales du Dôme de Milan où il travailla aussi qualifient de *pictor supremus*, qu'un chroniqueur de l'époque, l'humaniste Uberto Decembrio, voit comme un nouvel Appelle<sup>6</sup> et que le grand historien de l'Art Roberto Longhi nommait «le Watteau du gothique international»<sup>7</sup>. Il faut d'ailleurs remarquer que l'estime dont témoigne Alcherio envers lui – estime partagée par ses contemporains – est sans doute la cause première qui le pousse à consigner cette recette, somme toute banale, et à en souligner la source illustre. Même si la rencontre avec l'artiste fut brève et peu enrichissante pour son projet de réceptaire, une indication de Michelino méritait d'être fièrement signalée comme telle.

Michelino Molinari, dont la famille était originaire du village de Besozzo sur le lac Majeur, est d'abord attesté à Pavie vers 1388, ce qui lui vaut le surnom de Michele da Pavia dans les Annales de la Fabrique du Dôme de Milan où il est mentionné en 1404. Giovanni Alcherio le rencontra le 4 mai 1410 à Venise<sup>8</sup> où Michelino aurait participé à la décoration du Palais des Doges et où il semble avoir séjourné quelques années. A partir de 1420, il est à nouveau cité dans les Annales de la cathédrale de Milan: *Michelinus de Molinari de Besuccio, pictor supremus et magister a vitreatis*<sup>9</sup>, et est attesté sur le chantier du Dôme jusqu'en 1442. La mention d'Alcherio nous renseigne donc sur une période à mi-parcours de sa longue carrière: il est alors en pleine possession de ses moyens et sa renommée s'est propagée de Lombardie jusqu'en Vénétie. Sa seule œuvre signée serait un peu postérieure. Il s'agit d'un Mariage mystique de sainte Catherine (Sienne, Pinacothèque), peint sur panneau vers 1415-1420. Devant un fond d'or où les auréoles et les noms des saints personnages sont inscrits en relief *a pastiglia*<sup>10</sup>, la Vierge drapée dans un manteau d'un bleu profond tient l'Enfant Jésus sur ses genoux. Celui-ci se tourne vers la sainte au visage enfantin agenouillée en manteau rose doublé de blanc. Derrière, un saint Jean-Baptiste en tunique bleu-mauve fait pendant à un saint Antoine vêtu de noir à parements d'or... A côté de cette palette séduisante, la recette de Michelino fait pauvre figure et les indications du recueil Lebègue sur sa palette sont maigres: un bleu..., du bleu et rien de plus!? Cependant, Michelino fut aussi un peintre d'enluminures très recherché<sup>11</sup>. Son œuvre enluminée comprend notamment un livre d'heures de la Bibliothèque municipale d'Avignon (ms. 111), le *Sermo in exsequiis Johannis Galeatii ducis Mediolani* de Pietro da Castelletto (Paris, BnF, lat. 5888), des Epîtres de saint Jérôme exécutées à Venise en 1414 (Londres, British Library, ms. Egerton 3266), ou encore un précieux livre de prières dit à tort «heures» Bodmer<sup>12</sup> (New York, Pierpont Morgan Library, ms. 944), qui n'est pas comme on croit une commande vénitienne mais bien un manuscrit des Visconti. Dans ce dernier, parmi les scènes de la vie du Christ et les représentations des saints, un feuillet retient plus particulièrement l'attention. Il s'agit de l'illustration d'une prière à saint Luc, que Michelino da Besozzo a choisi de représenter non pas tant en évangéliste, bien que son symbole soit figuré à ses pieds, mais en patron des peintres, ce qui en fait aussi une manière d'autoportrait du peintre lui-même (fol. 75v). Le saint y apparaît en pied, vêtu d'un ample manteau diapré de vert et bleu, tenant un petit pinceau et mettant la dernière main à un panneau

3. I. Villela-Petit, «Recettes de couleurs et analyses scientifiques, esquisse d'une confrontation devant l'œuvre de Giovanni da Modena», *Archives internationales d'histoire des sciences*, n.° 143, vol. 49, 1999, p. 269-280. Voir aussi: I. Villela-Petit, «Alberto de Porcellis: une école de calligraphie au Moyen Age», communication au Séminaire sur les matériaux du livre médiéval, 16 juin 2005.

4. S.B. Tosatti, *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milan, 2007, chap. VII: «Giovanni Alcherio e Jean Lebègue, Imprenditori artistici tra Milano e Parigi intorno al 1400», p. 129-148; et G. Ouy, «Jean Lebègue (1368-1457), auteur, copiste et bibliophile», dans G. Croenen et P. Ainsworth éd., *Patrons, Authors and Workshops: Books and Book Production in Paris around 1400*, Louvain, 2006, p. 143-171.

5. Texte latin et traduction sont donnés en annexe.

6. I. Villela-Petit, «Propositions pour Jean d'Arbois», dans *La création artistique en France autour de 1400*, actes des XIX<sup>es</sup> rencontres de l'Ecole du Louvre (Paris – Dijon, 7 au 10 juillet 2004), Paris, 2006, p. 315-344.

7. R. Longhi, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milan, 1958, préf. p. XXVIII; et R. Longhi, «Il Tramonto della pittura medioevale nell'Italia del Nord», dans *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento*, Florence, 1973, p. 137-138.

8. Et non 1430 comme écrit erronément dans le *Dictionnaire des peintres, sculpteurs et graveurs* de Bénèzit, t.1, et l'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* de Thieme et Becker, t.24.

9. Sur les vitraux de Michelino da Besozzo, voir le *Corpus vitrearum Medii Aevi – Italia*, t.IV: *La Lombardia*, t.1: *Le Vetrate del Duomo di Milano*, Milan, 1986, p. 97-118.

10. L'or est posé sur une assiette fortement encollée et moulée en relief.

11. L. Castelfranchi Vegas, «La formazione e gli esordi di Michelino da Besozzo miniatore», *Prospettiva*, t. 83-84, 1996, p. 116-127; et G. Algeri, «Un Boccaccio pavese del 1401 e qualche nota per Michelino da Besozzo», *Arte Lombarda*, 1996, p. 40-51.

12. C. Eisler, *The Prayer Book of Michelino da Besozzo*, New York, 1981.

13. Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, éd. F. Frezzato, Vicence, 2004, chap. LXXVII à LXXX.

de dévotion, tandis que ses godets de couleurs sont posés à proximité. Le morceau de bravoure que constitue la diaprure du manteau, qui passe insensiblement d'une couleur à l'autre, correspond à ce qu'un autre recueil de recettes de son temps, le *Libro dell'Arte* de Cennino Cennini nommé «cangianti»<sup>13</sup>. La représentation de saint Luc est donc pour Michelino l'occasion de déployer toute la virtuosité de son art. Dans cette image emblématique, le bleu le plus saturé, pur lapis-lazuli à n'en pas douter, est celui dont le peintre fait le manteau de la Vierge du petit panneau. La couleur bleue et le pigment qui lui correspond y sont ainsi à l'honneur.

L'exemplaire officiel de l'éloge funèbre de Jean-Galéas Visconti, enluminé en 1403, est un autre exemple éloquent de l'importance de ce bleu. La page d'ouverture (fol. 1) présente une composition raffinée avec un tableau, une lettrine et une bordure comprenant trente quadrilobes où alternent petits prophètes en buste tenant des inscriptions à la gloire du défunt et écus à ses armes. Dans la scène principale, le duc de Milan, agenouillé devant la Vierge, est couronné par l'Enfant Jésus. Au-dessous, la lettrine «Heu» montre l'auteur, l'augustin Pietro da Castelleto, prononçant l'oraison lors des funérailles. Effectivement, on y trouve du bleu; mieux même, dans les deux cas, le bleu domine. Il est omniprésent. Dans la scène céleste, la Vierge porte sa traditionnelle robe bleue, les anges qui l'entourent sont en bleu et vert, quelques Vertus aussi sont en bleu, et le fond tout bleu décoré à l'encre d'or. Il y a ici autant de variations sur le bleu qu'on en peut souhaiter. Le rouge vif du manteau du duc, d'un cimier et du cercle des séraphins tranche et forme comme un contrepoint à la tonalité bleue générale, malheureusement écaillée par endroits. La lettrine, de même, est toute en bleu et or. Ce bleu – ou du moins une partie des différents bleus employés – est vraisemblablement du lapis-lazuli, comme le suggérait déjà la recette de Michelino. Mais on peut distinguer au moins trois tons dans la scène céleste. Le bleu de la Vierge qui trône au milieu attire l'attention par sa densité. Le bleu du second cercle d'anges est moins soutenu, et celui qui habille les Vertus manifestement désaturé, ce qui lui donne une nuance plus terne et plus pâle qu'accroissent les lignes blanches marquant le plissé.

Ces trois tons de bleu pourraient correspondre à ceux que laissent les trois eaux successives de lavage du lapis broyé et malaxé avec une pâte qui en retient les impuretés, trois eaux de lavage que mentionnent d'ordinaire les recettes, même si celle de Michelino évoque une gradation plus subtile, partant de la meilleure qualité de lapis, celle obtenue lors du premier lavage de la pâte, puis un nombre indéterminé de tons obtenus par lavages successifs en augmentant progressivement la température de l'eau (*gradatim*) jusqu'à ce que la pâte ne dégorge plus de pigment du tout. Le principe cependant est toujours le même et l'on se référera à d'autres recettes du recueil Lebègue pour avoir les précisions voulues sur ces différentes variétés de poudre de lapis. La première eau, et donc la portion de pigment recueillie la première, fournit un excellent bleu, dit «bleu parfait» (recette n.° 114) ou encore «fleur du bleu» (n.° 111). Excellent ou «parfait» doivent s'entendre comme le plus pur, le plus riche en pigment, donc le plus saturé, ce qui correspond à la fois visuellement et symboliquement au ton réservé à la Vierge. La seconde et la troisième eau don-

ment encore un pigment de qualité, mais moins pur et de plus en plus mêlé de ces impuretés qui se rencontrent nécessairement dans la roche, des traces blanchâtres de calcite notamment<sup>14</sup>. Le bleu ainsi produit est alors moins vif et mêlé de blanc, donc nécessairement moins bon pour une époque et une esthétique qui valorisent pureté et richesse du matériau, densité, vivacité et saturation de la couleur<sup>15</sup>.

En l'absence d'analyses physico-chimiques sur le manuscrit, on ne peut cependant exclure l'emploi d'autres pigments bleus (indigo, azurite) pour obtenir les valeurs souhaitées, valeurs qui sont une façon de créer une hiérarchie dans l'image entre centre et périphérie, et entre les personnages représentés formant cette pyramide céleste où trône la Madone. D'autre part, la plus ou moins grande pureté du pigment, en l'occurrence du lapis-lazuli, n'est pas le seul facteur de modulation. Le choix et la proportion du liant<sup>16</sup> (gomme arabique, blanc d'œuf, colle liquide ou huile de lin, comme l'indique le n.º 118), d'éventuels ajouts (d'autres bleus ou de blanc), le nombre et la nature des sous-couches (le lapis n'étant pas très couvrant), les glacis, voire la simple proximité d'autres couleurs peuvent jouer et modifier notablement la résultante.

Il est toujours intéressant d'observer les rapports qu'entretiennent les couleurs entre elles dans une image donnée. Ici bleu virginal et rouge de royauté se complètent et se rehaussent l'un l'autre, tandis qu'on remarque une équivalence entre le bleu délavé et le rose, le violacé tendre, le vert ou le mordoré des robes des Vertus qui forment la cour céleste, comme des demoiselles d'honneur de la Vierge. Ces tons doux marquent dans la hiérarchie un degré en dessous du couple bleu-rouge saturé (lapis et vermillon?). Mais encore, bleu et vert sont associés, soit que le bleu – la robe de Marie – se double de vert avec un liseré d'or, soit qu'il ait été ombré de glacis verts comme les armures bleues des anges placés de profil ou de trois-quart, dans leur côté perdu, caché aux yeux du spectateur supposé se trouver en face et en contrebas de ce monde divin. Le vert (un vert de cuivre sans doute) fait donc office de bleu désaturé ou de seconde catégorie, réservé aux doublures des vêtements, mais aussi d'ombre du bleu, et en complète l'usage.

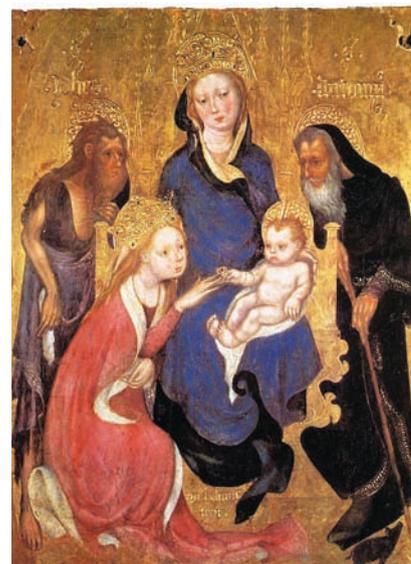
Dans la lettrine cependant, la nuance dominante n'est pas la même. Le bleu en est très sombre et quelque peu usé aussi, rendant sa lecture plus difficile. Hormis les visages et les mains des personnages, ce bleu-noir est la seule couleur de la scène funèbre, tandis que l'encadrement est d'un bleu plus clair avec épigraphie, lui-même entouré d'or bruni. Les figures sont vêtues du ton le plus sombre, peut-être un véritable noir, couleur de deuil. Le rideau du fond est un ton en dessous, bleu nuit. Et dans le toit en bâtière résonne un simple bleu pur. On discerne donc une opposition colorée entre monde terrestre où prend place la scène du deuil et monde céleste au bleu vif où le défunt est accueilli. Deux valeurs symboliques sont donc possibles pour la couleur: bleu-noir de la souffrance terrestre – lapis, indigo, ou quelque autre pigment mêlé de noir de charbon?, – et bleu saturé de la joie céleste – pur lapis-lazuli? C'est-à-dire, un couple bleu-nuit, bleu-jour; bleu triste, bleu joyeux; bleu éteint, bleu éclatant, qui lie les deux scènes: mort et résurrection bleues.

En sus d'une préférence du peintre et du goût général du gothique international pour l'emploi du lapis-lazuli, le choix si manifeste de cette couleur dans le *Sermo in*

14. J. Plesters, «Ultramarine Blue, Natural», dans A. Roy éd., *Artists' Pigments, A Handbook of their History and Characteristics*, vol. 2, Washington, 1997, p. 37-54.

15. M. Pastoureau, «Les couleurs médiévales: systèmes de valeurs et modes de sensibilité», dans *Figures et couleurs*, Paris, 1986, p. 35-49, à la p.38: «cela est caractéristique de la sensibilité médiévale: une belle couleur est une couleur franche, lumineuse et saturée»; et M. Pastoureau, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, 2000.

16. Cl. Coupry et M.-T. Gousset, «Les manuscrits médiévaux vus par laser» *La Recherche*, t. 205, 1988, p. 1524-1526: «Les spectres Raman des échantillons bleu clair [de manuscrits de Corbie du XII<sup>e</sup> siècle où le seul bleu rencontré est le lapis] n'indiquent pas la présence de pigment blanc (céruse, craie, gypse, kaolin). La technique utilisée pour ces variations de teinte est donc la dilution plus ou moins grande du bleu dans le liant et non l'adjonction d'un autre pigment».



MICHELINO DA BESOZZO, MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE (VERS 1420), PINACOTHÈQUE DE SIENNE

17. Sans doute après le conclave qui vit l'élection de l'antipape Jean XXIII (17 mai 1410 – 29 mai 1415).



MICHELINO DA BESOZZO, LIVRE DE PRIÈRES BODMER, NEW YORK, PIERPONT MORGAN LIBRARY, MS. 944, FOL. 75V : SAINT LUC



MICHELINO DA BESOZZO, FRONTISPICE DE L'ÉLOGE FUNÈBRE DE JEAN GALÉAS VISCONTI PAR PIETRO DA CASTELLETO (1403), PARIS, BNF, LAT. 5888, FOL. 1

*exsequiis* a bien sûr des raisons symboliques. C'est d'abord la couleur de la Vierge à qui l'image est en quelque sorte dédiée et sous la protection de laquelle vient se placer le duc. C'est aussi la couleur du ciel et, assimilée au noir, de la mort, qui sont les sujets mêmes de l'enluminure. Le bleu est encore une des couleurs héraldiques des Visconti de Milan, dont le blason (*d'argent à la quivre d'azur hissant de gueules*) et les pennons, alternés avec ceux d'autres possessions de Jean-Galéas (duchés de Pavie, Vertus, comtés de Bologne, Pise, Sienne et Pérouse), parsèment le champ de l'image. Le bleu de la quivre se sera, pour ainsi dire, propagé emphatiquement jusqu'à constituer le ton dominant de l'image. Enfin, le faste déployé dans ce luxueux manuscrit à la gloire du duc et de son lignage justifiait l'emploi des matériaux les plus précieux, parmi lesquels le lapis. Le bleu de lapis-lazuli répondait donc au mieux à toutes ces modalités.

S'il peut paraître hasardeux d'identifier un pigment à l'œil nu, la réalisation d'un manuscrit de cette qualité, confiée à l'un des meilleurs peintres de son temps, requerrait en tout cas des pigments de prix. Le lapis-lazuli purifié par le procédé des trois lavages en fait partie: «le premier vaut son pesant d'or, le second son poids d'argent et le troisième est bon pour les sous-couches», dit encore une recette (n.° 349). La question serait plutôt de savoir s'il est le seul bleu employé. Nous avons relevé plusieurs tons. Sont-ils obtenus avec des poudres de différentes qualités? en variant les proportions de liant et de poudre? en mêlant le lapis et d'autres pigments, blancs ou noirs? en employant le lapis-lazuli pour les parties principales (la Vierge) concurrentement avec d'autres pigments bleus (Vertus, fond)? On ne saurait extrapoler à partir d'une seule recette que c'était-là le seul bleu de Michelino, même si la vogue de la couleur au gothique international et le renom du peintre pouvaient amener celui-ci à l'employer plus qu'un autre. Nous avons simplement, recueillie par Alcherio, du meilleur des peintres la plus prisée de ses couleurs.

## Antoine de Compiègne, enlumineur à Paris

«Le jeudi 8 août de l'an de la Circoncision de notre Seigneur Jésus Christ 1398, Giovanni Alcherio a écrit et recopié à Paris, chez l'enlumineur Antoine de Compiègne, homme d'un grand âge, d'après les paroles de celui-ci qui toute sa vie durant, comme il a dit, avait éprouvé l'ensemble des recettes qui suivent, à savoir les recettes pour l'enluminure. Et par la suite, en décembre 1411, le même Giovanni revenu de Lombardie – c'est-à-dire de Bologne où la Curie Apostolique était nouvellement assemblée<sup>17</sup> – à Paris depuis plus d'un an déjà, les corrigea en plusieurs endroits suivant plusieurs informations qu'il avait reçues depuis de plusieurs livres authentiques portant sur le sujet et par d'autres moyens, et mit au net ce qui suit.» (Recueil de Jean Lebègue, fol. 87)

Le jeudi 8 août 1398, quelque dix ans avant sa rencontre avec Michelino à Venise, Giovanni Alcherio, séjournant alors à Paris, avait rendu visite à l'enlumineur Antoine de Compiègne *in domo suo*. Déjà âgé, *antiquus homo*, celui-ci résidait au quartier

Saint-Séverin, quartier de nombreux peintres où il devait avoir aussi son atelier, et peut-être maison et atelier ne faisaient-ils qu'un. Une inscription lapidaire autrefois en l'église Saint-Séverin confirme la réalité historique du personnage, autrement connu essentiellement à travers le recueil Lebègue. L'église de cette vaste paroisse de la rive gauche était en chantier depuis le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. En 1347, le pape Clément VI avait d'ailleurs accordé des indulgences aux généreux donateurs qui aideraient à sa reconstruction. Or, le second pilier du premier bas côté sud de la nef portait encore avant la Révolution une inscription en cuivre indiquant qu'il avait été élevé en 1414 aux frais de la succession d'Antoine «de Compaigne», enlumineur, et de sa femme Odette<sup>18</sup>. Le texte en était le suivant: «Les exécuteurs de feux Antoine de Compiègne [ou Compaigne], enlumineur de pincel, et de Oudette sa femme ont fait faire ce pilier du résidu des biens desdits défunts l'an M. CCCC. XIII»<sup>19</sup>. L'enlumineur devait donc jouir d'une certaine aisance matérielle à la fin de sa vie. Il décéda une dizaine d'années après la visite d'Alcherio qui remarquait déjà son âge avancé (1414, *terminus ante quo*), et fut probablement enterré dans l'ancien cimetière de l'église, actuel jardin du presbytère. Les débuts de sa carrière remontent en effet au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle et il est déjà attesté trente ans avant cette rencontre, puisqu'il figure, mais comme libraire, au nombre des artisans du métier du livre qui, en tant que jurés de l'Université de Paris, furent exemptés du guet par un privilège du roi Charles V en date du 5 novembre 1368<sup>20</sup>. Antoine s'était ensuite spécialisé dans l'enluminure: *illuminator librorum*, nous dit la notice du recueil Lebègue (n.° 297). N'ayant pas de carnet de recettes, c'est par oral qu'il transmet son savoir-faire au visiteur. Il s'agit de quatre recettes prises sous la dictée et complétées par la suite par Alcherio qui les intitule *De coloribus ad illuminandum libros*: or brun, rose de bois brésil et deux verts de cuivre, constituant une palette des plus réduites mais d'autant plus intéressante pour nous que les circonstances dans lesquelles ces recettes furent recueillies attestent que ces pigments-là étaient encore fabriqués dans l'atelier alors que d'autres, la cêruse par exemple, s'achetaient chez l'apothicaire. Dans la première (n.° 298), outre le parchemin et le papier, supports habituels de l'enluminure, sont aussi mentionnés les panneaux de bois blanchis à la craie, car le procédé (ici la pose de la feuille d'or) est le même. De telles planchettes apprêtées, réunies en carnet par des lanières, servaient souvent de carnet à dessin. Quelques-uns se sont conservés tel le carnet de buis de Jacquemart de Hesdin<sup>21</sup> (New York, Pierpont Morgan Library, M.346), daté vers 1385-1400. Une assiette rigide composée de craie, d'ocre et de blanc d'œuf, suivant la méthode traditionnelle, permet à la feuille d'or qu'on y pose de supporter le brunissage. La recette de rose<sup>22</sup> (n.° 299) indique les mêmes supports (parchemin, papier, panneaux de bois apprêtés). La laque de brésil fixée sur une base de craie et d'alun est employée avec de la gomme arabique. Elle peut servir en peinture et pour dessiner, mais aussi comme encre rose.

Suivent deux verts tous deux faits à base de vert de gris, bien qu'aux propriétés inverses. L'un (n.° 300) est transparent, a peu de substance, sans corps dit le texte, et ne doit servir qu'en une sorte de glacis. Il reste terne, *obfuscat*, et les couleurs sur lesquelles il serait posé transparaîtraient. Mais le principal défaut de ce vert est

18. D'après A. Boinet, *Les édifices religieux médiévaux et Renaissance*, Paris, 1910 (collec. *Les richesses d'art de la ville de Paris*).

19. Abbé Lebeuf, *Histoire de la ville de Paris*, t.1, 1883, p. 102, cité par H. Martin, *Les miniaturistes français*, Paris, 1906, p. 212. Je remercie Monsieur François Avril de m'avoir signalé cette référence.

20. P. De Winter, «The Grandes Heures of Philip the Bold, Duke of Burgundy: The Copyist Jean L'Avenant and his Patrons at the French Court», *Speculum*, 1982, t. 57, n.° 4, p. 786-842.

21. Ph. Lorentz, «Les carnets de dessins, laboratoires de la création artistique», dans *Paris 1400 – Les arts sous Charles VI (1380-1422)*, Paris, Musée du Louvre, 2004, p. 304-306.

22. I. Villela-Petit, «Brésil et autres rouges: dix recettes de laque médiévales», *Technè – Revue du Laboratoire de Recherche des Musées de France*, n.° 4: *La couleur et ses pigments*, 1996, p.68-73; P. Roger, S. Vandroy et I. Villela-Petit, «Les laques de brésil dans l'enluminure médiévale: reconstitution à partir de recettes anciennes», *Studies in Conservation*, t. 48, n.° 3, 2003, p. 155-170.

23. G. Banik, «Green copper pigments and their alteration in manuscripts or works of graphic art», dans B. Guineau éd., *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris, 1990, p.89-102; H. Kühn, «Verdigris», dans A. Roy éd., *Artists' Pigments...*, p. 131-147.

24. I. Villela-Petit, «Historiè de blanc et de noir: la tradition du 'portrait d'encre' dans l'enluminure parisienne des XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle», à paraître dans *Les rapports des arts monochromes à la couleur*, actes du colloque de juin 2009 au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours.

25. I. Villela-Petit, «Palettes comparées: quelques réflexions sur les pigments employés par les enlumineurs parisiens au début du XV<sup>e</sup> siècle», dans M. Hofmann et C. Zöhl dir., *Quand la peinture était dans les livres: Mélanges en l'honneur de François Avril*, Berlin, 2007, p. 382-391.



MAÎTRE DU POLICRATIQUE DE CHARLES V, CHRONIQUE DE BERNARD GUI (APRÈS 1384), BESANÇON, BM, MS. 677, FOL. 13 : LE SONGE DE NABUCHODONOSOR

d'être très corrosif<sup>23</sup> et de gâter les autres pigments. Les superpositions sont donc à éviter, y compris l'habituelle préparation blanche. Ce vert particulier sans autre liant que le vinaigre s'employait à même le parchemin ou le papier pour colorier des formes préalablement tracées à l'encre noire. La recette concerne donc uniquement l'enluminure et relève d'une technique moins coûteuse et moins précieuse que la peinture «en pleines couleurs», celle du dessin colorié. Dite «dessin d'encre», cette technique fut couramment employée par les enlumineurs parisiens de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>, ainsi dans l'exemplaire de dédicace de *L'Apparition de Jean de Meun* d'Honoré Bovet destiné vers 1398 à la duchesse d'Orléans, Valentine Visconti (Paris, BnF, fr. 811). Les couleurs y sont en nombre très réduit: un lavis d'encre pour les drapés, quelques rehauts de rose pour les carnations, d'or pour les couronnes et, pour le sol, un vert ou un jaune quasi sans substance, sans densité, comme ce vert n.° 300. Rose, vert et or, ce sont là les couleurs du *De coloribus* placé sous le nom d'Antoine de Compiègne. L'autre vert, tout au contraire, est *dulcis et corpulentus* (n.° 301). Il peut donc servir aussi bien sur papier et parchemin que sur toile ou panneau de bois blanchi, car il ne contient pas de vinaigre, et le vert de gris est censé être tempéré par les sucs d'herbes ou de fleurs qui entrent dans sa composition. Lié avec une eau de gomme arabique soigneusement purifiée, il sert d'encre ou de peinture, s'emploie aussi bien en glacis qu'en sous-couche, et l'on peut également poser l'or par dessus. Ainsi passe-t-on ce vert en rehauts sur une couche de vermillon, de lapis-lazuli, de rose brésil ou toute autre, ce qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la technique des «cangianti» qu'affectionnait Michelino da Besozzo.

Toutes ces recettes sont assez précises dans l'indication des proportions à respecter, de la durée, de la consistance (par exemple, au n.° 298, la consistance à rechercher pour l'assiette de l'or ou *putrefactio*), de l'effet visuel (transparence, opacité) et des incompatibilités entre pigments (n.° 300). Les deux dernières en particulier contiennent un préambule relatif à la nature, aux propriétés, à l'usage, aux défauts et aux qualités respectives des verts de cuivre. S'agit-il d'un *topos*, d'ajouts dus au compilateur Giovanni Alcherio d'après des ouvrages de référence (*libri autentiqui*), ou du reflet de l'expérience authentique du peintre? Les trois à la fois peut-être. La «palette» d'Antoine de Compiègne peut s'étendre aux autres couleurs citées: or bruni, rouge vermillon (ici sous le nom de *sinopsis*), rose de brésil, bleu de lapis-lazuli (*lazurium*), vert-de-gris inconsistant, vert-de-gris consistant et jaune safran, soit sept couleurs auxquelles il faut encore ajouter le blanc de céruse<sup>25</sup>. Et, bien qu'incomplet, ce *De coloribus* rédigé sur les indications de l'enlumineur est moins pauvre qu'il y paraît puisqu'il fait allusion aux superpositions de teintes, technique courante mais rarement citée dans les recettes puisqu'elle relève déjà de la phase de mise en œuvre du pigment. Une couche de vert viendra se superposer à une couche de vermillon, modulera une sous-couche bleue, ombra un rose... Autant de nouvelles nuances dont il faut créditer l'expérience du maître et qui enrichissent sa palette.

Jusqu'à il y a peu, on ne pouvait guère en dire davantage sur la manière d'Antoine de Compiègne, aucun manuscrit ne lui étant attribué. Tout au plus pouvait-on le compter au nombre des enlumineurs parisiens de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle (je

le rapprochais en 1995 du groupe aux Boqueteaux). J'ai cependant proposé en 2004, sans avoir alors le loisir d'étayer mon propos<sup>26</sup>, de reconnaître en lui un enlumineur de ce cercle baptisé «Maître du Policratique de Charles V» d'après le manuscrit BnF, fr. 24287. La carrière de l'artiste, reconstituée par François Avril<sup>27</sup>, présente en effet des coïncidences troublantes avec la biographie d'Antoine de Compiègne. On peut mettre l'une et l'autre en parallèle (voir le tableau ci-après).

Bien que fragmentaires, les données disponibles concordent et permettent à mon sens d'identifier notre artiste avec le Maître du Policratique. Les nombreux manuscrits enluminés par celui-ci illustrent au mieux la mise en œuvre des recettes du petit *De coloribus ad illuminandum libros* inclus dans le Recueil Lebègue, notamment cette technique du dessin d'encre à rehauts de lavis qui semble être la destination ordinaire du vert translucide d'Antoine de Compiègne. ●

26. I. Villela-Petit, «Maîtres peintres et enlumineurs: identités incertaines», dans *Paris 1400...*, p. 203.

27. Fr. Avril, «Le parcours exemplaire d'un enlumineur parisien à la fin du 14<sup>e</sup> siècle: la carrière et l'œuvre du maître du Policratique de Charles V», dans B. Fleith et F. Morenzoni éd., *De la sainteté à l'hagiographie. Genèse et usage de la Légende Dorée*, Genève, 2001, p. 265-282.

Antoine de Compiègne	Maître du Policratique
Attesté à partir de 1368 – † entre 1398 et 1414	En activité de 1366 à 1403
Libraire-juré de l'Université de Paris (1368)	Enlumine un <i>Décret</i> pour l'Université de Paris
Demeure au quartier Saint-Séverin, comme l'enlumineur Perrin Rémiot (et le libraire Regnault du Montet)	Reçoit commande des abbayes voisines, Sainte-Geneviève (1380) et Saint-Victor (1392); collabore avec Perrin Rémiot
Un des enlumineurs parisiens les plus considérés à la fin de sa vie, rangé aux côtés des plus grands artistes dans le recueil Lebègue	Travaux d'enluminure pour Charles V, Louis d'Anjou, Philippe le Hardi, Jean de Berry et Louis d'Orléans
Reçoit la visite du milanais Giovanni Alcherio en 1398	Travaux pour Pasquino Capelli, conseiller du duc de Milan (vers 1390-1395) et pour Valentine Visconti (1398)
Encore actif à la fin du XIV <sup>e</sup> siècle et fait alors référence	Un des rares enlumineurs importants actifs à Paris à cette époque où les maîtres pucelliens ne sont plus et ceux de la génération suivante débutent à peine
Assez fortuné pour offrir un pilier à l'église Saint-Séverin sur sa succession	Un atelier très productif, dont on peut supposer qu'il était rentable
<i>Antiquus homo</i> en 1398	Signes de sénescence de son style vers 1400
Palette: vert pour le dessin d'encre, safran, azur, encre rose, or, cêruse, ocre, vermillon; assiettes, superpositions	Dessin d'encre, enluminures en pleines couleurs, bordures; verts, jaune diaphane (safran?), lapis-lazuli, rose brésil, or, vermillon, bleu-gris, etc.

## Recette de Michelino da Besozzo

*Item in eodem exemplari sic erat scriptum: Hoc sequens experimentum hujusmodi, in Veneciis, die martis IIII maii, anni 1410, a Michelino de Vesucio, pictore excellentissimo inter omnes pictores mundi.*

De même se trouvait dans le modèle la mention suivante: «La recette qui suit fut obtenue à Venise le mardi 4 mai 1410, de Michelino da Besozzo, le meilleur peintre du monde».

n.º 117 – *Azurium sic fit: Recipe libram unam lapidis lazuli et tere bene in lapide porfirico. Postea abluere ipsum cum aqua clara, deinde desica et reduce ipsum in pulverem.*

*Pastillum sic fit: ad libram unam pulveris lapidis, pone libram unam picis Grece, oncias II vernicis liquide, onciam I masticis; ponantur in olla rudi oncias III olei communis, idest lini vel olive, et boni, et fac bullire, et tunc masticem et vernicem pulverizatam pone in oleo et bene moveas cum ligno. Et cum videas resoluta, pone pisces pulverizatam et permittite parum bullire donec omnia fuerint bene incorporata. Postea cola per pannum in aqua frigida et manetur manibus unctis oleo communi, et postea pulvis lazulli incorporetur super lapidem cum dicto pastillo et optime, et dimittatur per tres dies in dicto pastillo.*

*Postea extrahatur azurium de pastillo hoc modo: misceatur cum baculo in aqua calida parum plusquam tepida, et taliter teneatur quousque aliquid exiverit. Si vero non exiret, ponatur aqua magis calida, et sic gradatim, mittendo aquam calidiorem et miscendo donec aliquid exiverit. Ultimo ponatur aqua quando magis fervet, et extracto toto azurro et separato ab aqua et sicato, fiat lexivium fortissimum et ponatur azurium in planis vasis et superius ponatur lexivium, sicut nosti, ut exeant immondicii pastilli, quo purgato, dulcifica cum aqua clara, etc.*

117 – Le bleu se prépare ainsi: Prenez une livre de lapis-lazuli et broyez-le bien sur une meule de porphyre. Puis lavez-le d'eau claire, faites sécher et réduisez en poudre.

La pâte se prépare ainsi: pour une livre de poudre de lapis, prenez une livre de poix grecque, deux onces de vernis liquide, une once de mastic; mettez dans une marmite neuve trois onces de bonne huile commune, c'est-à-dire de lin ou d'olive et faites bouillir, ajoutez alors dans l'huile le mastic et le vernis en poudre et remuez bien avec un bout de bois. Lorsque vous le verrez dissout, ajoutez la poix en poudre et laissez légèrement bouillir jusqu'à ce que tous les ingrédients soient bien incorporés. Puis filtrez dans l'eau froide à travers un tissu et malaxez avec les mains ointes d'huile commune, puis incorporez soigneusement sur la meule la poudre de lapis-lazuli dans cette pâte et l'y laissez reposer trois jours.

Le bleu s'extrait ensuite de la pâte de la façon suivante: mélangez la pâte avec un bâton dans de l'eau plus chaude que tiède et continuez ainsi tant que de la couleur en sortira. Mais s'il n'en sort pas, mettez de l'eau un peu plus chaude et ainsi par degrés, ajoutant de l'eau toujours plus chaude et mélangeant jusqu'à ce que la couleur sorte. En dernier lieu, ajoutez de l'eau bouillante, puis une fois le bleu entièrement extrait, séparé de l'eau et séché, faites une lessive bien forte, mettez le bleu dans des récipients à fond plat et versez dessus la lessive, comme vous savez, pour que sortent les saletés de la pâte amollie par l'eau claire dont vous l'aviez purgé, etc.

## Recettes d'Antoine de Compiègne

*De diversis coloribus in sequenti tractatur, et primo, modus prohemii:*

n.º 297 – *Anno circuncisionis domini Jesu Christi 1398 die Jovis octavo augusti, Johannes Alcerius scripsit et notavit in Parisius in domo Anthonii de Compendio illuminatoris librorum, antiqui hominis, a verbis que ipse Anthonius sibi dixit, et qui omnia que secuntur tentaverat toto tempore vite sue, ut dixit, de coloribus scilicet ad illuminandum libros, sequencia capitula. Et postea anno 1411 de mense decembris, idem Johannes qui jam per plusquam annum reversus fuerat a partibus Lombardie, videlicet a Bononia, ubi erat curia apostolica noviter unita, correxerat in pluribus partibus ea, secundum plures informationes quas inde postea per plures libros autenticos de talibus narrantes, et aliter habuerat, et rescripsit ea ad nettum ut sequitur.*

Traité de diverses couleurs, et d'abord, en guise d'introduction:

297 – Le jeudi 8 août de l'an de la Circoncision de notre Seigneur Jésus Christ 1398, Giovanni Alcherio a écrit et recopié à Paris, chez l'enlumineur Antoine de Compiègne, homme d'un grand âge, d'après les paroles de celui-ci qui, toute sa vie durant, comme il a dit, avait éprouvé l'ensemble des recettes qui suivent, à savoir les recettes pour l'enluminure. Et par la suite, en décembre 1411, le même Giovanni revenu de Lombardie – c'est-à-dire de Bologne où la Curie Apostolique était nouvellement assemblée – à Paris depuis plus d'un an déjà, les corrigea en plusieurs endroits suivant plusieurs informations qu'il avait reçues entre-temps de plusieurs livres authentiques portant sur le sujet et par d'autres moyens, et mit au net ce qui suit.

n.º 298 – *Ad ponendum aurum super diversis quod burniatur, et de diversis cautelis utendis super hoc illuminando libros:*

*Ad ponendum aurum in papiro, in pergameno seu carta, et in tabulis ligneis creta alba dealbatis quod aurum burniatur seu poliatur, accipe gersam seu cretam albam et modicum ocre de ru, per tertiam partem quantitatis crete et totum simul subtilia, et tere cum aqua clara magis spissum quam poteris, idest cum pauca aqua, super lapidem equalem durum cum molleta lapidis similiter. Postea pone ipsum colorem, qui aliter tempera vel assisia auri dicitur, in conchilla aut in scutella figuli vitriata aut in vase vitri.*

*Et cum operari vis, accipe de ipso in conchilla alia parviori quantum vis et modera ipsum cum claro ovi spongiato ad rationabilem molliciem seu liquiditatem pro pingendo aut scribendo de ipso. Et si habes tempus cum temperaveris, dimittas inveterari per plures dies vel septimanas ipsam temperam, quia melior erit putrida quam recens. Postea de ipsa scribe, pinge et protrahe que vis et ubi vis, et dimittas siccari.*

*Postea sis in loco recluso cum aurum vis ponere et elige tempus ydoneum ut supra dictum est. Et habitis ydoneis loco et tempore et remediis, ponas aurum in locis carte vel papiri quibus ipsum colorem vel assisiam posuisti, et super trahe et premendo primo leviter, postea fortius burnissorem, scilicet dentem apri vel equi, et polias tantum dictum aurum quod adereat colori et lucidum fiat ut supra jam dictum est.*

*Ideo cum aurum poni vult, color talis remansus de alia positione auri alias facta melior est, dum ex interpollata visitatione deductione et ovi aut aque interpositione conservatus sit in debita liquiditate, ita quod ad totalem siccitatem vel nimiam putrefactionem et alterationem deductus non sit.*

298 – Pour poser de l’or à brunir sur diverses matières, et des nombreuses précautions à prendre pour enluminer les livres:

Pour poser de l’or sur papier, parchemin et panneaux de bois blanchis à la craie, de manière que l’or soit bruni ou poli: prenez de la craie blanche et un peu d’ocre de ru pour environ le tiers de la quantité de craie, broyez le tout en poudre fine avec de l’eau claire le plus densément que vous pourrez, c’est-à-dire avec peu d’eau, sur une meule de pierre dure et plane au moyen d’un pilon également de pierre. Puis mettez cette couleur autrement appelée assiette de l’or dans une coquille ou une écuelle d’argile vernissée, ou dans un récipient de verre.

Et quand vous voudrez vous en servir, versez-en à volonté dans une plus petite coquille et délayez de blanc d’œuf battu jusqu’à la consistance ou la fluidité requises pour en peindre ou en écrire. Et si vous avez le temps, lorsque vous l’aurez détrempee, laissez cette assiette vieillir plusieurs jours ou semaines, parce qu’elle est meilleure gâtée que fraîche. Puis écrivez, peignez et dessinez-en ce que vous voudrez et où vous voudrez, et laissez sécher.

Soyez en un endroit fermé lorsque vous voudrez poser l’or et choisissez un temps favorable, comme il est dit plus haut. Et une fois réunis le lieu, le temps et les moyens adéquats, posez l’or aux endroits du parchemin ou du papier où vous aurez mis de la couleur ou assiette, frottez dessus en appuyant d’abord légèrement puis plus fort le brunissoir, c’est-à-dire la dent de sanglier ou de cheval, et polissez suffisamment l’or pour qu’il adhère à l’assiette et qu’il brille, comme il a déjà été dit.

C’est pourquoi, lorsque vous voulez poser l’or, l’assiette restant d’une précédente dorure est meilleure, pourvu qu’elle ait été conservée à la fluidité voulue par une surveillance renouvelée pour la remuer et l’additionner d’œuf ou d’eau, de manière qu’elle ne soit amenée ni à se dessécher complètement, ni à trop se gâter et s’altérer.

n.º 299 – *Ad faciendum rosam:*

*Ad faciendum rosam pro operando in carta et in papiro et in ligneis tabulis creta dealbatis, accipe brixillium rasum subtiliter cum cutello vel cum vitro et liga in subtili pecia lini non stricte, sed late et fluctuanter. Et sic ligatum, pone in vase figuli vitriato novo ad temperandum in lixivio aut in urina hominis ebriatoris potantis forte vinum, et si urina sit vetera tanto melius. Et si non possis habere talem, accipe lessivium fortissimum et pone de creta alba in ipso lessivio, cum dicta pecia in qua est braxillium et per quantitatem de tribus vel quatuor vicibus quantitatis brixillii ad pondus et etiam sicut inspiciendo melius videbis convenire plus et minus secundum bonitatem brixillii. Postea pone de alumine glacie crudo, pisto in pulverem, quod sit tantum quantum est quartum dicte crete vel circa, et ante plus quam minus, et misceas hec omnia insimul dimittendo semper ligatum in dicta pecia dictum brixillium et dimittant sic per horam unam vel circa. Postea ponas vas ad ignem non lignorum sed carbonum et bulliant non nimis fortiter et per spacium quarte partis hore vel minus, ita quod solum alumen fondatur.*

*Postea de ipso vase tollatur dicta pecia brixillii et exprimatur et extorqueatur fortiter ut color de ipsa totaliter exeat in eodem vase. Postea tollatur ipse color ita calidius ab igne et ponatur super lapidem crete concave vel super laterem de terra etc. ad hoc, quod urina seu lessivium intret in lapidem subito et color ipse remaneat ibi inspissatus et semisiccus. Postea facias ex toto siccare ad solem, deinde eleva ipsum colorem, que rosa est cum cutello a lapide vel latere, et repone servando pro usu.*

*Et cum de ipsa operari vis, accipe de ipsa quantum vis et subtilia, idest tere super lapidem durum et planum cum aqua gummata que fit per duas partes gummi arabici fusi in tam pauca aqua, quod pene cooperiatur ipsa gumma cum in ipsa ponitur aqua, et colati postea per telam lineam, et per tertiam partem sit aqua clara insimul cum dicto gummi fuso et colato. Et de ipsa aqua gommata ipso modo facta distempera dictam rosam ad debitam molliciem et operaberis de ipsa que volueris, tam scribendo quam pingendo ac protrahendo.*

299 – Pour faire du rose:

Pour faire un rose à employer sur parchemin, papier et panneaux de bois blanchis à la craie, prenez du brésil finement râpé avec un couteau ou avec du verre, et lier-le dans un morceau de lin sans serrer, mais de manière lâche et flottante. Et ainsi attaché, mettez-le dans un récipient neuf d'argile vernissée à tremper dans de la lessive ou de l'urine d'ivres amateur de vin fort, et tant mieux si l'urine est vieille. Mais si vous ne pouvez en trouver de cette sorte, prenez une lessive très forte et mettez-y de la craie blanche avec le tissu contenant le brésil, soit en poids une quantité trois à quatre fois supérieure à celle de brésil ou plus ou moins selon ce qui à vue d'œil semblera mieux convenir et suivant la qualité du brésil.

Puis ajoutez de l'alun de glace cru et réduit en poudre, qui fasse autant ou à peu près que le quart de la craie, et plutôt plus que moins, mélangez tout cela ensemble en gardant toujours le brésil attaché dans son tissu et qu'ils reposent ainsi environ une heure. Puis mettez le récipient au feu non de bois mais de charbons et qu'ils ne bouillent pas trop fort pendant un quart d'heure ou moins de manière à ne faire fondre que l'alun.

Otez ensuite du récipient le tissu contenant le brésil, pressez-le et tordez-le avec force pour en faire complètement sortir la couleur; puis retirez du feu le récipient avec la couleur ainsi chauffée et versez-la sur un morceau de craie creux ou sur une brique de terre, etc. de sorte que l'urine ou la lessive soit aussitôt absorbée par la pierre et que la couleur y reste compacte et à demi sèche. Faites-la entièrement sécher au soleil, puis enlevez de la pierre ou de la brique cette couleur rose à l'aide d'un couteau, et conservez pour l'usage.

Quand vous voudrez vous en servir, prenez-en à volonté et affinez, c'est-à-dire broyez-la sur une meule de pierre dure et plane avec de l'eau de gomme faite pour deux tiers de gomme arabique dissoute dans juste assez d'eau pour que la gomme en soit presque recouverte quand vous y verserez l'eau, et filtrée ensuite au travers d'une toile de lin, et pour un tiers d'eau claire ajoutée à cette gomme fondue et filtrée. Et de l'eau de gomme ainsi faite détrempez le rose jusqu'à la consistance voulue et vous pourrez en faire ce que vous voudrez, tant pour écrire que pour peindre ou dessiner.

n.º 300 – *Ad faciendum viride corrosivum absque substancia seu corpore:*

*Ad faciendum viride in substancia clarum et non corpulentum, idest substanciam non habentem, ut verbi gratia clarus atque sine substancia est color safrani, idest croci qui non cooperit alios colores pro ejus subtilitate, claritate et raritate, qua alii colores apparent per medium ipsum et ex hoc ipse pro raritate sua, ut et dictus color viridis remanet obfuscat, et nil vel minimum apparet, neque multum apparere potest super alios colores.*

*Sed ipse color viridis non est dulcis sicut est dictus color croci, ymo ex sua natura est acer et corrosivus, et taliter quod destruit et rodit alios colores si ponatur super ipsos, vel ipsi super ipsum, et hoc pro viride eris qui in ipso ponitur, et est talis conditionis. Et ponitur in carta et in papiro.*

*Accipe viride eris et modicum de feve vini sicca et fina, que dicitur in latino 'tartarus' et in gallico 'gravella', et subtilia et tere super lapidem durum et planum insimul que dicta sunt cum aceto. Postea omnia que in carta et in papiro protrahere vis, protrahe, ac vacuum, videlicet per lineas de colore scilicet nigro, postea de ipso colore viridi sic facto ut dictum est, colora ad libitum ea que ut dictum est protraxeris.*

*Et nota quod super ipsum colorem viridem ut dictum est, nullus alter color debet poni neque ipse super alios nisi solum super cartam albam vel papium, et non super colorem aliquem album artificiatum seu pictum, quia ipse color viridis illo modo factus est fortis seu acer et pro sua acritudine destruit alios colores ut supra jam dictum est.*

300 – Pour faire un vert corrosif sans corps ni substance:

Pour faire un vert transparent et sans corps par nature, c'est-à-dire dépourvu de substance, comme, pour prendre un exemple, le jaune de safran, transparent et sans substance, qui n'a aucun pouvoir couvrant du fait de sa ténuité, de sa transparence et de son peu de matière au travers de laquelle les autres couleurs se voient; c'est pourquoi, en lui-même, comme le vert, il reste éteint du fait de son peu de matière et ne se voit pas ou peu, et posé sur d'autres couleurs il ne peut pas se voir beaucoup non plus.

Mais ce vert n'est pas inoffensif comme le safran, au contraire il est par nature acide et corrosif de sorte qu'il détruit et ronge les autres couleurs s'il est posé dessus ou dessous, et ce à cause du vert de gris qu'il contient: telle est sa nature, et on l'utilise sur parchemin et sur papier.

Prenez du vert de gris et un peu de lie de vin séchée en fine poudre qui se dit tartre en latin et gravelle en français, broyez-les ensemble et réduisez-les en poudre sur une meule de pierre dure et plane avec du vinaigre. Puis dessinez tout ce que vous voulez sur le parchemin et le papier et laissez blanc l'espace entre les traits tracés au noir, puis de la couleur verte ainsi préparée, remplissez à votre guise ce que vous aurez dessiné. Notez bien qu'on ne doit recouvrir ce vert d'aucune autre couleur, comme on l'a dit, ni le poser lui-même par dessus d'autres, si ce n'est seulement sur le blanc du parchemin ou du papier, mais non sur quelqu'autre couleur blanche fabriquée ou peinte, parce que le vert ainsi fait est corrosif ou acide, et du fait de son acidité il détruit les autres couleurs, comme indiqué précédemment.

n.º 301 – *Ad faciendum colorem viridem cum corpore et non corrosivum:*

*Ad faciendum colorem viridem dulcem et corpulentum, pro operando in pergameno, in papiro, in telis et in tabulis ligneis dealbatis, accipe viridem eris seu arani et succum herbe que dicitur in gallico 'flamma' et ipsum succum herbe cola per telam lineam et cum ipso tere super lapidem viridem suprascriptum, addendo aliquantulum de aqua gommata. Postea ipsum pone in conchella vel in scutella figuli vitriata, et distempera cum dicta aqua gummata et cum dicto succo ipsius herbe. Et dicta aqua gummata debet fieri de gummi arabico lucido et collata, ne cum infusum sit gummi in ipsa, adsint in ipsa ulle pallee, terra vel alie turpitudines. Et postea de ipso colore viridi scribe, protrahe et pinge que vis.*

*Et nota quod succus rute esset melior quam suprascripte herbe ad ponendum in dicta compositione dicti viridis coloris. Et alii sunt qui ponunt succos quarumdam aliarum herbarum. Et color suprascriptus est talis quod potest super ipso pingi cum aliis coloribus, et super ipso poni aurum etc., sicuti posset fieri super sinopide vel super lazurio, vel super rosa et aliis similibus, quia ibi non est acetum, et acritudo viridis eris mitigata est dicto succo herbe.*

301 – Pour faire une couleur verte non corrosive et qui a du corps:

Pour faire une couleur verte inoffensive et consistante à employer sur parchemin, papier, toile et panneaux de bois apprêtés, prenez du vert de gris et du suc de l'herbe dite clématite flam-mule en français, filtrez celui-ci au travers d'une toile de lin et broyez avec sur une meule le vert susdit en ajoutant un petit peu d'eau de gomme. Puis versez le vert dans une coquille ou une écuelle d'argile vernissée, et détrempez de cette eau de gomme et du suc de cette herbe. Et l'eau de gomme doit être faite de gomme arabique transparente et purifiée afin que, lorsque la gomme s'y sera dissoute, ne se retrouvent dans l'eau aucune paillette, trace de terre ou autres impuretés. Puis écrivez, dessinez et peignez ce que vous voulez de cette couleur verte.

Remarquez que le suc de rue serait meilleur que l'herbe susdite pour entrer dans la composition de ce vert. D'autres y mettent du suc de certaines autres herbes. Et la nature de cette couleur est telle qu'on peut peindre dessus avec d'autres couleurs ou poser de l'or, etc. comme on peut le faire sur le cinabre, l'azur, le rose et autres semblables, car elle ne contient pas de vinaigre, et l'acidité du vert de gris est atténuée par le suc d'herbe.

## Biography

Inès Villela-Petit is an Art Historian and, since 2003, a Curator at the Cabinet des médailles et antiques in Paris – Bibliothèque national de France. She has published two books: *Le Bréviaire de Châteauroux* (2003), and *Le Gothique international – L'art en France au temps de Charles VI* (2004). Her research work concerns mainly three fields: Colour recipes and painting technics, Illuminated manuscripts, and the Arts of the XIV<sup>th</sup> and XV<sup>th</sup> Centuries. Personal website: [www.i-villela-petit.fr](http://www.i-villela-petit.fr)

