G. LOUMYER

LES TRADITIONS TECHNIQUES DE LA PEINTURE MÉDIÈVALE

PIN (11-12). 1914. Lou

LES TRADITIONS TECHNIQUES DE LA PEINTURE MÉDIÉVALE

LOUMYER (1914)

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPANICO

G. LOUMYER

LES TRADITIONS TECHNIQUES DE LA PEINTURE MÉDIÉVALE

BRUXELLES ET PARIS
LIBRAIRIE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie, ÉDITEURS

1914

INTRODUCTION

L'analyse des procédés techniques de la peinture médiévale permet d'assigner deux principes fondamentaux à cet amas de traditions entassées au cours des siècles. Le premier et le plus immédiat de ces facteurs atteste l'action exercée sur les ateliers du moyen âge par les souvenirs de l'art romain; le second, plus indirect, témoigne de l'ascendant des pratiques artistiques et industrielles de l'Orient. Cette dernière influence se décompose en divers éléments, tour à tour syriens, arabes ou byzantins, suivant l'époque et le milieu. Ainsi en Occident, durant la première moitié du moyen âge, l'évolution graduelle du savoir technique paraît relever des mêmes causes qui déterminèrent la formation générale de l'art. Dans l'un et l'autre cas, l'identité des principes constitutifs s'affirme. Les souvenirs de l'antiquité se perpétuent à Byzance dans les peintures des manuscrits de Nicandre, de Dioscoride, de Cosmas Indicopleustès, et à l'ouest de l'Europe dans celles de la Bible d'Alcuin, de la Psychomachie de Prudence, etc., tandis que des motifs de provenance syrienne, arabe ou byzantine se relèvent, les uns dans la faune exotique des enluminures franques, ou la riche ornementation des évangéliaires carolingiens, les autres dans les fresques grécisantes des basiliques d'Italie ou les miniatures allemandes de la renaissance othonienne. La science technique, prise en son ensemble, accuse une composition similaire; les connaissances antiques conservées dans les ateliers romains, et dont, selon toute probabilité, les ouvrages de Vitruve et de Pline ont conservé les traits essentiels, se transmettent en partie par voie de tradition locale, en partie par l'intermédiaire d'une série à peu près ininterrompue de recueils techniques, jusqu'à la fin du moyen âge, et au delà. L'apport oriental, d'autre part, est constitué par les procédés plus spécifiquement grecs, usités par les artisans de l'empire byzantin, et subsidiairement par diverses pratiques de l'alchimie, souvent apparentées à celles des arts industriels, telles que la fabrication des couleurs, des encres et des teintures utilisées par les peintres ou les scribes. Ces dernières connaissances, qui s'associent dans les traités aux formules de transmutation ou de teinture des métaux, suivent la voie de transmission des traditions alchimiques, lesquelles débutent, selon Berthelot, chez les auteurs gréco-égyptiens, puis passent successivement aux Grecs, aux Syriens et aux Arabes, pour aboutir, soit moyennant le contact direct avec l'Orient établi par les croisades, soit par l'intermédiaire de la civilisation hispano-moresque, aux écrivains occidentaux du douzième et du treizième siècles.

PREMIÈRE PARTIE

LES TRAITÉS TECHNIQUES; LEUR FILIATION ET LEUR HISTOIRE

PREMIÈRE PARTIE

Les traités techniques ; leur filiation et leur histoire.

CHAPITRE I

Les origines légendaires et les premiers auteurs.

Existence probable de documents techniques primitifs. — Association de connaissances positives et d'idées mystiques. — Les traditions secrètes. — Ecrits légendaires de l'Egypte. — Le Περὶ λίθων de Théophraste. — Traités techniques de la Grèce antique. — Le De Architectura de Vitruve. — Ouvrages de Dioscoride et de Pline. — Le Papyrus X de Leyde. — Lacune dans la série des écrits techniques ; ses causes. — Survivance de la peinture à l'époque barbare. — Le manuscrit de Lucques. — Provenance et filiation de ses formules. — La Mappae Clavicula. — Analyse de ce manuel.

Les recueils de formules techniques et de secrets industriels ont dû exister dès une antiquité reculée chez les peuples qui avaient acquis une certaine somme de connaissances dans le domaine des arts. Ainsi, entre autres, les artisans de l'Egypte ou de l'antique Chaldée, ceux de la Phénicie ou de la Syrie, qui parvinrent à un degré élevé de perfection dans les diverses branches de l'art industriel, orfèvrerie, verrerie, émaillerie, fonte des métaux, tissage, teinture, etc., durent de bonne heure réunir et grouper systématiquement les connaissances variées d'ordre technique dont ils disposaient. Ces notions, péniblement acquises à la suite de tâtonnements et d'essais parfois séculaires, augmentées laborieusement en dépit des imperfections d'un outillage primitif et des insuffisances d'une chimie élémentaire, se transmettaient religieusement de génération en génération d'artisans, devenaient en quelque sorte un dépôt

vénéré dont la garde était réservée aux divers corps de métier qui exploitaient avec profit ces enseignements, et en certains cas, par une sorte de transposition assez fréquente aux époques où l'idée de loi scientifique n'est pas nettement perçue, se mêlaient à des éléments d'ordre mystique et religieux. C'est ainsi que dans les récits diffus et imprécis de Zosime ou de Galien, il est question d'arts mystérieux dont la classe sacerdotale en Egypte s'était approprié le monopole (1). Il est probable que cette science positive était transmise en une terminologie conventionnelle où se discernaient malaisément la part du fait réel et celle des théories purement fictives. Les traces de cette singulière corrélation se rencontrent encore, vers le début de l'ère chrétienne, dans les cercles où se propageaient les enseignements équivoques de la superstition et du charlatanisme contemporains. Au troisième siècle de notre ère, l'alchimiste Zosime (2), dans un passage de son livre Imouth, passage cité par le Syncelle (3), attribuait l'origine de la science chimique aux démons exilés du ciel. Une tradition similaire se relève dans le Livre d'Hénoch, apocryphe composé un peu avant l'ère chrétienne (4); elle est mentionnée également par Tertullien et Clément d'Alexandrie (5). La théorie,

(1) Voir entre autres la lettre de Zosime à Théosébie. (Berthelot : Les origines de l'alchimie, p. 22.) — Certains textes bibliques paraissent se rapporter à cette science légendaire. Cf. Exode : VII, 11, et Actes : VII, 22.

(2) Zosime de Panopolis, cité par le Syncelle et par Photius, est le plus ancien des auteurs alchimiques dont les écrits puissent être considérés comme authentiques. D'après Suidas, il avait composé vingt-huit livres sur l'alchimie et une biographie de Platon. La Collection des alchimistes grecs renferme des extraits de ces ouvrages : Mémoires authentiques, Livre de la Vertu, l'Interprétation, etc. Ses écrits, imprégnés de gnosticisme et remplis d'allégories symboliques, offrent cependant des instructions de caractère pratique.

(3) Georges le Syncelle, polygraphe grec du VIII[e] siècle, p. 12 et 14. Edit. Goar, 1652. Dans le discours d'Isis à son fils Horus, cette révélation est attribuée à Amnael, le premier des anges et des prophètes (manuscrit n° 2327 de la Bibl. Nat., fol. 256; passage traduit par Hoefer; Hist. de la chimie, t. I, p. 290, 2[e] édit.). Voir Berthelot : Les origines de l'Alchimie ; Paris, 1885. Chap. II : Les origines mystiques, p. 9 et 10.

(4) Fragments conservés par Georges le Syncelle. Voy. Migne : Dictionnaire des apocryphes, t. I, p. 395-514. (Berthelot, op. cit. p. 11.)

(5) Tertullien : De Idolatria, IX, D. et De Cultu Feminarum I, II, B. « Siquidem et metallorum operta nudaverunt et herbarum ingenia traduxerunt, et incantationum vires provulgaverunt », etc. — Des allusions à la légende de la révélation des « secrets » par les anges se trouvent encore chez Tatien (Orat. adv. Graec., 8), saint Cyprien (De hab. virg., 14), Cédrénus (Hist. compend.), etc. — Voy. F. Martin : Le Livre d'Hénoch (Paris, 1906). — Les cabbalistes affirmaient de même que leur doctrine avait été apportée aux hommes par les anges. Cf. Reuchlin : De arte cabalistic. fol. 9 et 10, édit. Haguenau.

répandue dans l'antique Chaldée, de la relation mystique entre les métaux et les planètes, théorie reprise par Proclus et les alchimistes du moyen âge, accuse la même fusion d'éléments positifs et illusoires (1) ; enfin, à une époque plus récente, des mythes ou des emblèmes gnostiques, apparemment empruntés aux doctrines marcosiennes ou à l'iconologie des ophites, se mêlaient fréquemment dans les traités alchimiques aux données des sciences exactes (2). Ces tendances se dessinent jusque dans la pseudonymie fantaisiste à laquelle on recourait pour suppléer aux anonymats embarrassants ; tel opuscule était attribué à Hermès, à Zoroastre, à Ostanès le Mède ; les écrits d'origine juive associent les noms de Moïse, de Beseleel, de Salomon à des recettes d'ordre alchimique ou industriel (3), etc.

Le souvenir du secret dont on entourait primitivement les connaissances techniques a été conservé, probablement exagéré par la fable ou les apports d'une tradition incertaine, dans un texte de Zosime, cité par Olympiodore (4). Au demeurant, les alchimistes grecs, le pseudo-Démocrite, Synésius, Olympiodore font de fréquentes allusions aux allégories des « philosophes », au langage métaphorique et voilé des anciens maîtres, aux traditions de l'art celées par d'ingénieux symboles (5). La recommandation au silence et au secret s'inscrit à la suite de nombreuses formules contenues dans les manuscrits alchimiques. Ce mystère professionnel subsista, à différents degrés, pendant toute la période médiévale. En Italie, les traités techniques de peinture s'intitulaient « segreti » ou recueils de secrets (6). C'est ainsi que nous voyons Jean de Hollande, qui collaborait en 1319 avec Jacquemart de Hesdin au décor du château de Poitiers, apporter des Pays-Bas certains procédés

(1) Voir sur ce parallélisme mystique BERTHELOT, ibid., p. 48-50.

(2) BERTHELOT, ibid., p. 57 et suiv.

(3) Par exemple le traité intitulé : Le Saint Livre, appelé la huitième Monade de Moïse (papyrus n° 76 de Reuvens) ; celui de la Chimie de Moïse ; le livre de la Vérité de Sophé l'Egyptien, attribué à Zosime, et consacré au « Seigneur des Hébreux et des puissances Sabaoth » ; le Labyrinthe de Salomon, etc. Cf. BERTHELOT : ibid., p. 53 et suiv.

(4) BERTHELOT : Ibid., p. 22.

(5) Voy. entre autres Olympiodore : Commentaire du livre « Sur l'action » de Zosime, etc. (BERTHELOT : Coll. des anc. alchim. grecs. Vol. I, p. 75-76, trad.) — Des mentions analogues se trouvent chez le Pseudo-Aristote arabe (Bibl. Chem. de Manget, I, p. 622), Rhasès (ibid., I, p. 923), Morienus, etc.

(6) Par exemple le manuscrit de Bologne (XV^e siècle) « Segreti per colori », celui de la Bibl. Marciana de Venise (XVI^e s.) « Secreti diversi », etc.

qu'il dérobe à la vue de son collègue; ou encore Raymond Juillard, apprenti du peintre avignonnais Jean Changenet, s'astreindre par serment à ne point divulguer les secrets de son maître (1). Encore en plein XVI^e siècle, Valentin Boltz, auteur d'un traité de peinture, se croit contraint de se défendre dans la préface de son ouvrage contre les colères et les malveillances professionnelles que pouvait lui susciter pareille publication (2).

Selon toute probabilité, ces préventions sont en certaine mesure responsables de la rareté des renseignements positifs concernant les documents technico-scientifiques de l'extrême antiquité. Il est néanmoins admissible que de pareils textes existaient sous une forme plus ou moins rudimentaire. Jamblique, Manéthon l'astrologue et les premiers alchimistes grecs rapportent la croyance traditionnelle aux écrits où auraient été consignés des secrets relatifs aux sciences. Suivant M. Berthelot(3), « Jamblique signale les antiques stèles d'Hermès (4), où toute science était transcrite. Manéthon l'astrologue, auteur du même temps, parle aussi des livres sacrés des sanctuaires et des stèles mystérieuses de l'omniscient Hermès. Les premiers alchimistes grecs, Olympiodore par exemple, tiennent le même langage, en appliquant cette tradition à leur science; ils disent que le secret de l'art sacré est inscrit sur les obélisques en hiérogrammes. Olympiodore donne même des indications d'une extrême précision sur les inscriptions du temple d'Isis... et sur celles de la montagne Libyque... D'après Galien (Adversus ea quæ Juliano in Hippocratis aphorismos, etc.), « En

(1) Voy. l'article intitulé : La condition sociale des peintres français du XIII^e au XV^e siècle, par Henri Bouchot. Rev. des Deux Mondes, t. XLIII (1908), p. 163-164 et 174.

(2) « Ich hab kein zwyfel, früntlicher läser, es werden sich etliche missgünstige nydige künstler wid' diss myn einfaltig anleitung in die Illuminierung sehr bekummeren, als ob jnen derhalb etwas abbruchs jrer narung daruss volgen würdt, wie sich dann auch etlich gegen mir lassen hören, und vermeinen man solt die ding nit gmein machen, zu verkleinerung der kunst », etc. — Valentin Boltz : Illuminierbuch. (Bâle, 1549.) Pref.

(3) Berthelot : Les Origines de l'Alchimie, p. 38 et suiv.

(4) Hermès Trismégiste, identifié par les Egyptiens avec le dieu Thoth, inventeur des arts et des sciences. Manéthon distingue d'ailleurs deux personnes de ce nom, qu'il regarde comme ayant eu une existence réelle. Quantité d'ouvrages ont été attribués au premier Hermès; Jamblique parle de 20,000, Manéthon de 36,525. Toute la légende d'Hermès est empreinte, du reste, de la plus extravagante fantaisie. Sous le nom d'Hermès nous sont parvenus quelques écrits philosophiques de l'époque alexandrine, constituant une sorte de théologie hermétique dont le fond paraît emprunté au néo-platonisme, à Philon et aux autres sources juives, au panthéisme égyptien, etc. Voy. Louis Ménard : Hermès Trismégiste; Paris, 1867. (Trad. franç. précédée d'une étude sur l'origine des livres hermétiques.)

Egypte, tout ce qui était découvert dans les arts était soumis à l'approbation générale des savants; alors on l'inscrivait sans nom d'auteur sur des colonnes que l'on conservait dans le sanctuaire...» (1). Toute cette science, quels qu'en fussent l'objet ou le caractère, est aujourd'hui perdue. A l'époque alexandrine on paraît en avoir fait des résumés, assez analogues à nos encyclopédies.» — Jean d'Antioche, Suidas, et les Actes de saint Procope (2) relatent la destruction, ordonnée par Dioclétien, des livres égyptiens de chimie; d'autre part, Clément d'Alexandrie fait mention d'une sorte d'encyclopédie hermétique (3), qui, il est vrai, d'après sa description assez détaillée, ne contenait rien qui se rapportât aux arts industriels, mais traitait de la cosmographie, de l'astronomie, des règles de la discipline sacerdotale, etc.

D'une valeur historique contestable, ces exemples suffisent toutefois, malgré les déformations ou les invraisemblances de la légende, à établir sinon l'existence réelle, du moins celle de l'idée d'écrits groupant en corps de doctrine les diverses pratiques des arts ou des sciences. Une même pénurie de documents techniques se rencontre d'ailleurs en dehors de l'Egypte; pénurie injustifiée par les circonstances, vu que les arts du dessin et de la peinture, sommairement représentés à l'époque pré-dorienne dans les centres de Mycènes, de Tirynthe et de Cnosse, s'étaient ravivés en Grèce, depuis le sixième siècle, sous Eumarès d'Athènes et Cimon de Cléonées. Au siècle suivant se constituaient les écoles attiques et ioniennes, suivies des groupes sicyoniens et thébano-attiques; néanmoins, en dépit de cette activité artistique, aucun manuel d'atelier ne nous est parvenu de cette époque de production intensive qui créa les fresques de la Lesché de Delphes, du Poecile d'Athènes, de la Pinacothèque des Propylées. Le seul texte positif que nous possédions relatif à ce sujet est dû non à la plume d'un spécialiste, mais à celle d'un encyclopédiste du troisième siècle avant J.-C., Théophraste de Lesbos. Disciple de Leucippe, puis de Platon et d'Aristote, il fut le congénère de ce dernier par ses études sur la nature (4), et un fragment de ses

(1) Voyez une allusion à cet usage au paragraphe 11 du Traité sur l'art divin, de Jean l'Archiprêtre. (Berthelot : Coll. des anc. alchim. grecs. Vol. III, p. 253, traduct.)

(2) Jean d'Antioche, dans les Extraits de Constantin Porphyrogénète, publ. par Valois, p. 834. — Actes de saint Procope, Bolland., Julii, II, 557, A — (Berthelot : les Orig. de l'Alch., p. 72-73.)

(3) Clem. Alex. Stromates, Liv. VI, 4.

(4) La production littéraire de Théophraste fut immense; Diogène Laërce lui

monographies (1) indique brièvement les matériaux employés par les peintres et les architectes; références succinctes dont l'intérêt principal réside dans l'écho qu'elles trouvent en certains recueils médiévaux (2). A proprement parler, ces indications sommaires ne peuvent être considérées comme des avis de praticien, et s'apparentent plutôt aux passages isolés, relatifs aux arts, qui se disséminent dans les compilations médiévales d'un Albert le Grand ou d'un Vincent de Beauvais. Quelques textes intéressants de Pline attestent cependant l'existence de traités provenant de la main même d'artistes renommés. Menechme de Sicyone, sculpteur qui fleurissait vers la 114e olympiade, avait écrit un ouvrage sur son art (3); exemple que suivirent à leur tour Xénocrate, disciple d'Euthycratès (4), et le statuaire Antigone (5) (IIIe siècle av. J.-C.), qui avaient également composé des traités sur la peinture (6). Ailleurs, Pline attribue des écrits sur la proportion et les couleurs au peintre Euphranor de l'Isthme, disciple d'Ariston (7), ainsi qu'à Apelles de Cos, dont il spécifie même l'une des innovations (8); enfin, Vitruve, dans la préface de son septième livre, dresse une liste étendue d'auteurs qui s'occupèrent de la technique architecturale : Agatharcus, qui composa un livre sur l'art de peindre les décorations théâtrales; Silène, qui écrivit sur les proportions de l'ordre dorique; Philon, sur celles des édifices sacrés; Argélius, sur l'ordre corinthien (9), etc. C'est sur le modèle de ces manuels grecs que Vitruve entreprit d'élaborer le seul traité d'artiste technicien qui nous soit parvenu, le *De Architectura*, et il

attribue près de 240 ouvrages, portant sur la philosophie, les sciences naturelles, la politique, etc. — Voy. Diog. Laert. Livre V, c. 2. Vie de Théophraste.

(1) Περὶ Λίθων. Edit. avec trad. angl. par J. Hill. 1774.

(2) Par exemple le manuscrit anonyme de Lucques.

(3) Pline : Histoire Naturelle. Liv. xxxiv, c. 19, § 30. — Edit. Dubochet (Paris, 1848). Trad. et notes par E. Littrè. — Selon Diogène Laërce, le philosophe Démocrite d'Abdère aurait composé des traités sur les couleurs et la peinture. Cf. Diog. Laert. Livre IX. Vie de Démocrite.

(4) Pline : op. cit. Liv. xxxiv, c. 19, § 33.

(5) Id. : Liv. xxxiv, c. 19, § 34.

(6) Id. : Liv. xxxv, c. 36, § 8.

(7) Id. L. xxxv, c. 40, § 4.

(8) Id. : L. xxxv, c. 36, § 34.

(9) Vitruve : De Architectura, L., vii, Praef. — Le début de cette préface confirme à l'évidence l'existence dans l'antiquité de recueils d'ordre technique. « Majores cum sapienter tum etiam utiliter instituerunt, per commentariorum relationes cogitata tradere posteris, uti ea non interirent, sed singulis ætatibus crescentia voluminibus edita gradatim pervenirent vetustatibus ad summam doctrinarum subtilitatem ». Etc.

déclare explicitement avoir ainsi profité du travail de ses prédécesseurs « pour composer avec assurance de nouveaux ouvrages » (1).

Quoique la date exacte du *De Architectura* n'ait pas été établie, il est actuellement admis que sa rédaction eut lieu sous le règne d'Auguste, l'hypothèse, avancée par Newton (2), qui la placerait à l'époque des Flaviens étant improbable (3). Les dix livres dont se compose l'ouvrage traitent des qualités d'un architecte, de l'assiette des monuments, de l'emploi des différents matériaux, des ordres d'architecture, de la gnomonique, de l'hydraulique, etc.

Plus spécifiquement intéressantes pour l'histoire de la technique de la peinture sont les nombreuses indications données au Livre VII sur la décoration picturale des édifices, rédigées toutefois dans un style assez obscur, dont la technologie est encore imparfaitement élucidée, malgré les nombreuses analyses dont elle a été l'objet. En raison des textes originaux auxquels a puisé l'auteur, l'ouvrage de Vitruve peut être considéré comme établissant une filiation partielle entre les traditions techniques de la Grèce et l'art romain de l'âge d'Auguste.

Après le *De Architectura*, l'absence d'écrits spéciaux contraint à se rabattre sur les œuvres des non-praticiens. Deux de ces derniers, Dioscoride (4) et Pline, fournissent d'indispensables

(1) Vitruve; ibid.

(2) Architecte et traducteur anglais de Vitruve (fin du XVIII^e siècle).

(3) Ainsi, pour ne citer qu'un considérant, le De Architectura ne fait mention d'aucun monument érigé à Rome après le règne d'Auguste, le seul théâtre de pierre auquel il fait allusion étant probablement celui de Pompée, ceux de Marcellus et de Balbus n'ayant été achevés que l'an 741 de Rome, l'an 13 av. J.-C.

On s'accorde généralement à faire naître Vitruve à Formies, dans la Campanie. Son prénom Marcus paraît avoir été imaginé vers l'époque de la Renaissance; le surnom de Pollio (ou Polio) paraît dans l'abrégé de Cetus Faventinus, intitulé « De diversis fabricis architectonicæ ». Il mourut à Rome, peut-être l'an 26 de notre ère. Son ouvrage a été l'objet de publications nombreuses. Editions principales : éd. princeps de Sulpitius, parue à Rome entre 1484 et 1492 (in-fol., sans commentaire); éd. de Florence (1496, in-fol.); éd. de Venise (1511, avec comment. de Giocondo); celle de Philander (Lyon, 1554), de Barbaro (Venise, 1567), de Jean de Laet (Amsterdam, 1649), etc. En 1553, Jean Martin, secrétaire du cardinal de Lenoncourt, et Jean Goujon, architecte de François 1^er et d'Henri II, entreprirent une traduction française; sous Louis XIV, leur exemple est imité par Claude Perrault. Voy. la Biographie universelle, notice de Quatremère de Quincy.

(4) Né probablement à Anazarbe, en Cilicie. Médecin et naturaliste, il paraît s'être occupé particulièrement de botanique. Le De Materia Medica, seul ouvrage authentique qui puisse lui être attribué, fut écrit sous le règne de Néron. Il est souvent cité par Galien et apparemment copié par Pline, quoique ce dernier ne le nomme pas dans la liste des auteurs consultés.

extraits. Le *De Materia Medica* (1) de Dioscoride, peut-être une édition nouvelle ou une refonte de l'ouvrage de Cratévas (2), contemporain d'Hippocrate, offre des renseignements isolés sur les matériaux employés par les peintres (fabrication de couleurs, etc.), mais est particulièrement précieux comme preuve de la transmission des procédés techniques de l'antiquité aux ateliers du moyen âge. Les Grecs, les Arabes et les Latins y firent tour à tour, et jusqu'à l'époque de la Renaissance, de nombreux emprunts, relevés entre autres par Berthelot, dans ses études analytiques des formulaires d'alchimie.

De plus amples renseignements nous ont été légués par Pline (3), dans son Histoire Naturelle (4), vaste compilation de caractère encyclopédique où s'accumulent les sujets les plus hétérogènes : l'astronomie, la météorologie, les descriptions géographiques du monde connu des anciens, l'histoire naturelle proprement dite, la botanique et les applications industrielles ou médicales des plantes, enfin la minéralogie et une histoire des arts plastiques, augmentée de curieux détails portant sur les méthodes techniques employées par les peintres de la Grèce et de Rome. Signalons parmi ces matières, auxquelles nous aurons occasion à revenir, les notices relatives aux couleurs, aux résines et aux vernis, à la peinture à l'œuf et à la cire (encaustique), aux procédés de la fresque, etc. Ces passages ont été l'objet de minutieuses analyses et recherches de la part des spécialistes, et les polémiques à leur sujet persistent encore. Cependant, il est probablement hasardeux de concéder une absolue exactitude

(1) Περὶ ὕλης ἰατρικῆς. La première édition grecque parut à Venise, en 1449. (Alde, in-folio.)

(2) Surnommé Rhizotome. Deux ouvrages, un *Traité des simples* et un *Lexique botanique*, lui sont attribués.

(3) Caius Plinius Secundus naquit à Vérone ou à Côme, l'an 23 de l'ère chrétienne, sous le consulat de Pollion et de Vetus. Entré d'abord à Rome dans les « milices équestres », il servit en Germanie sous les ordres de Lucius Pomponius Secundus. Revenu à Rome, il fut nommé procurateur impérial en Espagne, puis commandant de la flotte de Misène. Il périt en 79 dans l'éruption du Vésuve qui ensevelit Pompéi. La liste de ses écrits, dressée par son neveu Pline le Jeune, énumère les ouvrages suivants : un traité *De jaculatione equestri ;* une Vie de Lucius Pomponius Secundus; l'histoire des guerres de Germanie; des traités de rhétorique et de grammaire (Studiosorum libri; De dubio sermone); une Histoire Romaine, continuation de l'ouvrage d'Aufidius Bassus; l'Histoire Naturelle, dédiée à Titus.

(4) Editions principales : éd. princeps, Venise, 1469; éd. Harduin (Paris, 1685; 1723; 1741); éd. Panckoucke (Paris, 1829-33) avec notes de Cuvier, etc ; éd. Detlefsen (Berlin, 1866-72); éd. Mayhoff (Leipzig, 1870-75); éd. Dubochet, avec trad. franç. de Littré (Paris, 1848-50). C'est à cette dernière édition que se rapportent les références contenues dans cet ouvrage.

aux allégations de Pline, dépourvues, dans nombre de cas, de l'appui d'une expérience personnelle. Infatigable compilateur, Pline devait nécessairement manquer des compétences spéciales que seule la pratique confère; c'est ainsi que sa thérapeutique, entre autres, se compose d'un amas de recettes bizarres et excentriques, entassées sans ordre ni critique (1). L'autorité de Pline fut néanmoins grande au moyen âge, où des recueils analogues furent élaborés, comme le Speculum majus de Vincent de Beauvais, et telle indication de l'auteur romain s'est parfois transférée sans altération sensible aux ateliers des monastères ou des artisans laïcs.

L'anneau suivant de la chaîne de traditions qui unit la science technique de l'antiquité à celle de la période médiévale est constitué par un document du troisième ou du début du quatrième siècle de notre ère, le Papyrus X de Leyde, pièce de provenance égyptienne, qui fournit un curieux aperçu sur les pratiques industrielles locales en usage vers le règne de Théodose. Le caractère de ce document diffère d'ailleurs essentiellement de celui des ouvrages précédents; tandis que ceux-ci furent, sans exception, élaborés par d'érudits chercheurs ou des amateurs éclairés, pourvus d'une culture intellectuelle remarquable, le Papyrus de Leyde est évidemment la compilation d'un artisan sorti du peuple, doublé peut-être d'un alchimiste ou d'un magicien. Trouvé à Thèbes, dans un tombeau (2), le texte en fut publié par Leemans dans la collection des *Papyri Graeci* (3), puis traduit et commenté par Berthelot (4). Le contenu se décompose en soixante-quinze formules de métallurgie, une quinzaine de recettes concernant la fabrication de

(1) Déjà, au XVI[e] siècle, Blaise de Vigénère écrivait (Falconet, I, p. 172) à l'article de la soudure : « Pline se seroit fort abusé, aussi bien qu'en infinies autres choses où il s'est embarqué par un ouï-dire. ... Pline nous en conte ici de merveilleuses et en peu de mots, s'étant contenté de ce qu'il a pu ouïr superficiellement d'infinies choses qu'il a atteintes comme en passant, sans en avoir l'expérience ».

(2) L'usage d'ensevelir des manuscrits dans les tombeaux était assez répandu dans l'antiquité. Pline relate que Démocrite viola le tombeau de Dardanus pour en retirer les livres magiques. Ailleurs, le même auteur rapporte que sous le consulat de P. Cornelius Cethegus on trouva dans le cercueil de Numa, roi de Rome, des livres renfermant, selon Varron et Valerius Antias, des traités sur les choses pontificales et les préceptes de la philosophie. Voy. Hist. Nat. Liv. XIII, c. 27.

(3) Leemans, Conrad: Papyri Graeci musei antiquarii publici Lugduni Batavi edidit, interpretationem latinam, adnotationes, indices et tabulas addidit C. L. 2 vol. Leyde, 1843-85.

(4) Berthelot : Collection des anciens alchimistes grecs. Vol. I, introd. Papyrus de Leyde, p. 19 (Paris, 1887).

l'encre d'or ou d'argent, onze autres décrivant la teinture des étoffes, et la série se clôt par dix articles sur les minéraux, empruntés à la Materia Medica de Dioscoride. Dans cet assemblage de formules, composé de groupes de recettes d'origine et de date différentes, les indications relatives à la peinture se réduisent au minimum ; d'autre part les formules de chrysographie (1), d'un usage si courant chez les miniateurs et enlumineurs de manuscrits médiévaux, effectuent la continuité des traditions, et établissent un point de contact avec les pratiques artistiques ultérieures. C'est ainsi que telle recette de chrysographie (n° 74 du Papyrus) se trouve presque littéralement reproduite, au huitième siècle, par le manuscrit de Lucques (2).

C'est à partir de la date de rédaction du Papyrus, c'est-à-dire probablement au début du quatrième siècle, que s'ouvre la lacune la plus considérable dans la longue succession des écrits techniques. La cause première de cette interruption doit incontestablement être imputée à la désorganisation du système social amenée par les invasions barbares. Vers le quatrième siècle de l'Empire, le tableau offert par la société exhibe encore un monde unifié et prospère, jouissant des avantages de l'ordre et de la civilisation, vivant à l'abri de la paix romaine. Sous l'action du travail séculaire des colons, le sol des provinces s'était transmué en un vaste jardin (3) ; de larges chaussées dallées, jalonnées de colonnes milliaires, reliaient entre elles les villes, dont chacune, avec ses basiliques, ses aqueducs, ses cirques et ses temples, offrait une image réduite de la métropole. La vie artistique y était entrée dans les mœurs ; le rhéteur Libanius, qui vivait au quatrième siècle, se plaint de ce que les cours de dessin et de peinture, à Antioche, fussent fréquentés au détriment des écoles d'éloquence et de philosophie (4).

La majeure partie de cette civilisation où se retrouvaient les délicatesses d'une culture raffinée se désagrégea dans le courant du siècle suivant sous l'action dissolvante des invasions

(1) Ces recettes de chrysographie étaient sans doute à l'usage des hiérogrammates ou scribes sacrés, chargés de transcrire en caractères d'or ou d'argent, sur les livres en papyrus ou en parchemin, les formules mystiques du rituel. Voy. Clément d'Alexandrie : Stromates, liv. VI, c. 4.

(2) Identité signalée par Berthelot : La chimie au moyen âge. Vol. I, c. 1, p. 16-17.

(3) Voy. Ausone : Idylles, X. Ausonii Mosella.

(4) Libanius : De professoribus, t. II, p. 95. « Ἔστιν ὅστις πώποτε ἤλπισε, τοῖς εἰς τάχος τούτοις διδάσκοντας γράφειν ὄψεσθαι χρυσὸν ἀπὸ τῆς αὐτῶν τέχνης », etc. — Voy. Emériс-David : Histoire de la peinture au moyen âge (Paris, 1863), p. 14.

successives. Rome, emportée tour à tour par Alaric (410), Genséric (455), Odoacre (466) et Totila (546), voit se disloquer, au contact de la barbarie, la structure de son organisation politique et administrative; et dans les provinces septentrionales, retombées en friche, grâce à l'incurie des nouveaux occupants du sol, dans les villes qui avaient survécu au choc des invasions, s'effaçait de jour en jour le souvenir de la civilisation romaine, regardée jusqu'alors comme la base de toute institution civique, et en dehors de laquelle on ne concevait aucun état social acceptable.

Il est néanmoins indéniable que la pratique de la peinture dut persister jusqu'à un certain point durant cette période de désarroi, et avec elle, nécessairement, la réminiscence des procédés techniques de l'antiquité. Saint Ferréol, au sixième siècle, mentionne le travail du miniaturiste (1); Attila, selon Suidas, avait fait figurer son image sur une paroi d'un palais de Milan (2); en Gaule, l'évêque Ruricius de Limoges entretient des peintres auprès de lui (3), et Grégoire de Tours rétablit les fresques des basiliques de S. Perpetuus, ruinées par le feu (4); en Italie, au témoignage de Paul Diacre, la reine Théodelinde orne de même son palais de Monza (5), et les papes Jean III, Pelage II et Honorius Ier renouvellent les peintures des catacombes (6). On peut également ranger parmi ces essais les peintures barbares qui décorent les manuscrits des groupes francs, wisigothiques ou lombards, tels que le Pentateuque de Tours, le Sacramentaire de Gellone ou l'Orose de Laon (7). Toutefois, ces cas demeurent exceptionnels, et la période qui s'étend entre le début de l'ère des invasions et la renaissance carolingienne est indigente de manifestations artistiques comme de renseigne-

(1) « Paginam pingat digito, qui terram non proscindit aratro. » Ferreol. Regul., c. XXVIII, ap. Mabillon. — Voy. Cahier : Nouv. Mél. d'Arch. : Bibliothèques, p. 82.

(2) Suidas, in voc. Μεδιόλανον, etc.

(3) Ruricius, Magn. Cerauniae; L. II, Ep. 14; apud Canisium, Lect. antiq., t. I, p. 389.

(4) Greg. Turon : Hist. eccl. Franc. X, 31. — Voir aussi, dans le même auteur, l'épisode de la femme de Namatius (L. II, c. 17) et celui de Gundovald (L. VII, c. 36).

(5) Paul. Diac. De gest. Langob., IV, c. 23.

(6) Anast. in Joan. III, in Pelag. II, et in Honor. I. — Voy. Emeric-David : op. cit.

(7) La perfection de technique atteinte dans les peintures des manuscrits celtiques, exécutées vers cette époque (Livre de Kells, VIIIe s., Evangéliaire de Lindisfarne, VIIe-VIIIe s., etc.), est inconcevable, et atteste l'existence d'un ensemble de procédés les plus perfectionnés, dont l'origine, le développement et la nature même demeurent inconnus. Peut-être y aurait-il là une importation orientale.

ments relatifs à la pratique des arts. A peine relève-t-on, dans les écrits médicaux d'Aetius (1), originaire d'Amida en Mésopotamie (VI^e siècle), de Paul Eginète (2) ou d'Isidore de Séville (3), de rares indications touchant ces questions, et ce n'est que sous le règne de Charlemagne, vers l'époque où les efforts d'Alcuin, de Paul Warnefrid et de Théodulfe allaient déterminer un renouveau du génie antique, que paraît le premier recueil technique du moyen âge proprement dit, le manuscrit de Lucques.

L'auteur de ce curieux document paraît avoir été un moine byzantin, probablement émigré en Occident à la suite du schisme iconoclastique (4), dont des partisans isolés, comme l'évêque Xenaias d'Hiérapolis, l'empereur Maurice de Philippique, les sectaires pauliciens, etc., se montrent dès le cinquième siècle, et qui aboutit aux hostilités ouvertes sous Léon III, vers l'époque où dut être composé notre manuel.

Le manuscrit de Lucques, conservé à la bibliothèque capitulaire des chanoines de Lucques (5), fut, au dix-huitième siècle, intégralement reproduit par Muratori dans les Antiquitates Italicæ (6), sous le titre : « Compositiones ad tingenda musiva, pelles et alia, ad deaurandum ferrum, ad mineralia, ad chrysographiam, ad glutina quædam conficienda, aliaque artium documenta, ante annos nongentos scripta. » La latinité de l'ouvrage décèle une extrême barbarie, les fautes d'orthographe et les termes de dialecte y foisonnent; certains passages, originairement rédigés en grec, ont été transcrits en lettres latines par un copiste ignorant, détail qui confirme l'origine byzantine des recettes. L'auteur était peut-être mosaïste de profession; inférence qui ne repose d'ailleurs que sur la priorité accordée aux formules de teinture, de dorure et de polissage des pierres artificielles, de la coloration des verres, etc. (7). Outre cette

(1) Aetius Amidenus : De Re Medica (trad. lat. de Cornarius; Venise, 1553).

(2) Paulus Aegineta : De Re Medica Libri Septem (Venise, 1528).

(3) Cf. Isidore de Séville : Etymologiae, L. XIX, c. 16 (De pictura) et c. 17 (De coloribus).

(4) Les papes avaient fondé de vastes monastères pour ces moines-artistes fugitifs, dont ils durent souvent employer les talents. Cf. Anast. in Paul. I, Adrian. I et Pasch. I. — Leo Allat. De perpet. cons. (Emeric-David, op. cit., p. 65). Ces moines étaient pour la plupart des basiliens.

(5) Bibliotheca capituli canonicorum Lucensium, Arm. I, Cod. L.

(6) Muratori : Antiquitates Italicæ, t. II, p 364-387; Dissertatio xxiv.

(7) Par la même raison on pourrait conclure que le copiste de la Mappæ Clavicula

première série de recettes, l'anonyme de Lucques renferme les matières principales suivantes : teintures diverses pour peaux, bois, etc. ; une liste de minerais utilisés en orfèvrerie et peinture, ainsi que la nature de leur traitement ; des articles sur le parchemin, les vernis, et les couleurs végétales, à l'usage des peintres et des enlumineurs ; d'autres sur les procédés de la dorure et de la chrysographie ; enfin la description des méthodes de soudure ou d'assemblage pour les métaux, la pierre et le bois. Ces formules ont été le plus souvent alignées sans ordre ni méthode, les *Compositiones* étant évidemment une collection de recettes entassées quelque peu au hasard par un praticien curieux de renseignements et de procédés.

La tâche de déterminer l'origine de ces diverses formules se trouve singulièrement accrue par cet éclectisme, non moins que par la barbarie de l'ensemble ; qu'il suffise de noter ici que les éléments orientaux (se rattachant aux traditions gréco-égyptiennes) constituent un facteur saillant dans la composition du manuscrit lucquois. Ainsi les recettes fournies par l'anonyme de Lucques sur la teinture des peaux (souvent employée par les scribes du haut moyen âge, qui exécutaient des miniatures ou calligraphiaient à l'encre d'or sur parchemin pourpré, comme le témoignent entre autres le fragment de la Genèse de Vienne, le Codex Rossanensis, les Evangiles de Sinope (1), etc.), tout en continuant la tradition de l'Egypte antique, offrent des analogies avec les instructions fournies au début du traité du Pseudo-Démocrite (2) et avec différents passages des premiers alchimistes grecs. Dans les formules de la troisième série (sur les minerais) se relève la mention de produits utilisés comme matières colorantes : le vert-de-gris (jarin), l'orpiment, la céruse, le siricum (sorte de minium), la *lulax*, sans doute un suc végétal, fixé sur base de craie, etc., substances connues en majeure partie des anciens. La série suivante contient également, à côté de recettes de dorure et de chrysographie, auxquelles avaient si

ou l'auteur de la Schedula pratiquaient surtout l'un la miniature, l'autre la peinture murale. Toutefois l'insuffisance des données de Théophile sur ce dernier art milite contre cette supposition.

(1) Tous ces trois manuscrits sont du VI^e^ siècle. Il est intéressant de noter, à l'appui de la provenance orientale des recettes susdites, que de récentes critiques assignent comme lieu d'origine de ces manuscrits la Syrie ou l'Asie-Mineure. Voy. A. Muñoz : Il Codice Purpureo di Rossano e il Frammento Sinopense. Rome 1907.

(2) Traité de Démocrite le Philosophe : Questions naturelles et mystérieuses. § 1-2. (Berthelot : Coll. des anc. alch. grecs. Vol. I, traduct. p. 43.)

souvent recours les peintres et les ornemanistes de Byzance, une formule pour la préparation du cinabre (operatio cinnabarim) au moyen de soufre et du mercure, telle qu'elle apparaît chez les alchimistes grecs, dès Zosime (1), ainsi que la description de la fabrication de la *fleur de cuivre* et de la céruse (2), suivant les procédés donnés par Théophraste, Dioscoride et Pline, et qui, transmis aux techniciens et aux alchimistes du moyen âge, se sont conservés sans altération jusqu'à nos jours.

Les recettes de peinture proprement dites constituent la cinquième série, qui s'ouvre par un passage souvent cité, rappelant les différentes méthodes de peinture usitées à l'époque où écrivait l'auteur (3). Suit immédiatement, sous la rubrique : *Compositio Pis*, une formule détaillée pour la confection d'une matière bitumineuse, destinée probablement ici à servir de vernis, mais dont la description est évidemment tirée d'un traité antique de poliorcétique grec ou romain (4), analogue à l'ouvrage de Marcus Graecus, le *Liber ignium ad comburendos hostes* (5). Les textes subséquents détaillent la fabrication de couleurs végétales (lazuri, lulax, etc.); d'autres traitent des couleurs minérales; enfin, dans la dernière partie du livre reparaissent les méthodes de dorure et de chrysographie, dont plusieurs s'affilient étroitement au Papyrus de Leyde et au Pseudo-Démocrite (6). Les instructions relatives au cinabre, au vert-de-gris, au lulax, etc., se trouvent réitérées ici, preuve de la diversité des sources auxquelles a puisé notre anonyme. En résumé, le manuscrit de Lucques, en reproduisant les descriptions de Dioscoride, de Pline et d'Isidore de Séville, y adjoint un supplément de connaissances s'assimilant aux procé-

(1) Voir plus loin, 3e part., ch IV, à l'art. Cinabre.

(2) Cf. aussi le *Liber diversarum artium* d'un auteur anonyme, conservé à la Bibliothèque de l'Ecole de médecine de Montpellier. Catalogue des manuscrits des bibliothèques des départements (1re édit. T. I, p. 751).

(3) Voir plus loin chap. II. La mention faite dans ce passage de la peinture murale et de l'encaustique atteste la souvenance, au temps de Charlemagne, des traditions de la peinture antique.

(4) Cette recette, ainsi que la suivante (De extingendum ignis), est littéralement transcrite dans un groupe de formules de la Mappæ Clavicula (nos 264-279) se rapportant à la balistique incendiaire.

(5) Le *Liber Ignium* a été publié par Berthelot, avec commentaire du texte. La date de l'ouvrage original est inconnue. Peut-être Marcus le Grec est-il à identifier avec l'alchimiste Markos, mentionné dans la *Tabula chimica* de Senior Zadith, juif espagnol du XIIe siècle. Voy. Berthelot : La chimie au moyen âge, vol. I, ch. IV, p. 89 et suiv.

(6) Par exemple le procédé « de inductio exaurationis ». Voy. Berthelot : Introd. à la chim. des anc. et du moyen âge, p. 59.

dés rapportés par le Papyrus de Leyde et les alchimistes grecs ; ensemble de faits et de notions dont maint élément reparaîtra dans les écrits postérieurs comme la Mappae Clavicula, les livres du Pseudo-Héraclius, et autres traités médiévaux d'art et de peinture.

Une descendance directe unit au manuscrit de Lucques le premier des ouvrages précités, la Mappae Clavicula ou Clef de la peinture, rédigé environ cent cinquante ans après son prototype. La plus ancienne copie de ce recueil, remontant au dixième siècle, est conservée à la bibliothèque de Schlestadt (Alsace) (1); d'autre part, un manuscrit plus récent, enrichi de nombreuses additions et datant du douzième siècle, fut inséré en 1847 par M. Th. Phillips dans la collection d'études de la Société archéologique de Londres (2), que présidait M. A. Way. Le titre du traité, au reste, ne qualifie qu'imparfaitement la nature de son contenu, les formules de métallurgie occupant à elles seules environ la moitié du second recueil. Celui-ci débute par une série de onze articles sur la fabrication des couleurs (De vermiculo; de lazorio; de viridi, etc.) à l'usage des miniateurs (3), contenant diverses indications que reproduit la Schedula du moine Théophile. Cette partie du manuel, au demeurant, dut être greffée à quelque époque postérieure sur le corps de l'ouvrage primitif, qui s'ouvre par des textes relatifs aux métaux précieux, à l'encre d'or, etc. (§ 1-100) (4), accompagnés de recettes

(1) Voy. Berthelot : La chimie au moyen âge, vol. I, ch. II, p. 26.

(2) Archæologia : or miscellaneous tracts relating to antiquity, published by the Society of antiquaries of London. Vol. XXXII, 1847, p. 183. « Letter from Sir Th. Phillips... addressed to A. Way... communicating a transcript of a MS. Treatise on the preparation of Pigments, and on various processes of the Decorative Arts practised during the Middle Ages, written in the twelfth century, and entitled Mappæ Clavicula. »

M. Phillips se prononce en faveur de l'origine anglaise de la Mappæ Clavicula, en se basant sur la présence, dans deux formules (nos 190 et 191), de termes de provenance anglo-saxonne. Toutefois le manuscrit de Schlestadt ne contient pas les recettes en question, qui durent être ajoutées postérieurement, au cours du douzième siècle.

(3) Cette portion du manuscrit est précédée par l'épigraphe versifiée suivante, qui se trouve également reproduite dans deux manuscrits de la Schedula Theophili, celui de Paris et l'exemplaire de Cambridge.

« Sensim per partes discuntur quælibet artes.
Artis pictorum prior est factura colorum ;
Post, ad mixturas convertat mens tua curas;
Tunc opus exerce, sed ad unguem cuncta coerce,
Ut sit ad ornatum quod pinxeris, et quasi natum.
Postea multorum documentis ingeniorum.
Ars opus augebit, sicut liber iste docebit. »

(4) Une ancienne table de matières, inscrite dans le manuscrit de Schlestadt, établit

de teinture et de couleurs (§ 105-193) reproduisant, dans un ordre un peu différent, celles de l'anonyme de Lucques. Suivent, inscrits sans classement bien défini, des articles sur la balance hydrostatique, sur l'architecture, sur la fabrication des verres colorés, des soudures métalliques ; enfin une trentaine de numéros non compris dans le manuscrit plus ancien de Schlestadt, sur les sujets les plus hétérogènes, la balistique incendiaire ; plusieurs recettes industrielles, dont quelques-unes sur les couleurs, divers alphabets chiffrés, une table de Pythagore, des paroles et formules magiques (1), etc.

La partie du manuscrit consacrée au travail des métaux précieux exhibe, par de nombreuses analogies avec les écrits antérieurs, le Papyrus de Leyde et les textes des plus anciens alchimistes grecs, la survie de pratiques dont l'origine remonte aux procédés en usage chez les orfèvres et les métallurgistes de l'Egypte ancienne ; plusieurs de ces formules paraissent même apparentées à un vieux traité gréco-égyptien, la Chimie de Moïse (2) ; et certains passages semblent conserver encore des réminiscences d'idées ou de pratiques païennes (3). Un autre lien avec l'antiquité est constitué par un groupe d'instructions relatives à l'architecture, copiées de Vitruve (4) ou de ses continuateurs. Passant enfin aux recettes intéressant les pratiques des miniateurs et des peintres, on relèvera d'abord parmi les articles consacrés à la chrysographie les numéros 43 (Auri inscriptio, etc.), 45 (Item alia confectio), 48 et 81, se rapportant

que cette partie du traité dut comporter originairement une étendue à peu près double de celle qu'exhibe le manuscrit de l'Archeologia. Voy. BERTHELOT : La chimie au moyen âge. Vol. I, p. 27.

(1) Cette partie du traité rappelle le papyrus de Leyde, trouvé à Thèbes apparemment avec d'autres papyrus de caractère nettement magique.

(2) Le traité du Pseudo-Moïse a été publié par BERTHELOT : Collection des anc. alchim. grecs. Vol. III, p. 287, trad.

(3) Ainsi nous lisons, à la fin de la recette n° 14 (Auri infectio que non fallit), les mots : « Absconde sanctum, et nulli tradendum secretum, neque alicui dederis propheta ». Il y a là une réminiscence du secret dont les prêtres de l'Egypte entouraient leurs connaissances (voir plus haut) ; d'autre part, le nom de « prophète » se rapporte évidemment aux pontifes égyptiens, ainsi que le témoigne un texte des Stromates de Clément d'Alexandrie (Liv. VI, 4). Cf aussi Wilkinson : The ancient Egyptians ; vol. I, p. 319-321 (éd. abrég.). Dans la nomenclature des alchimistes cités dans la liste du Philosophe Anonyme, ce titre désigne les maîtres de l'œuvre. Rappelons que Zosime se réfère aux ouvrages des prophètes persans, et qu'un traité alchimique (compris dans le Theatrum Chemicum) était attribué à Marie la prophétesse, sœur d'Aaron. Les images des dieux, « imagines deorum », signalées également dans un article de la vieille table du manuscrit de Schlestadt, se trouvent mentionnées au n° 54 de la Mappæ Clavicula et se rapportent aussi à une époque encore païenne.

(4) N^os 251, 254 et 255 du manuscrit publié dans l'Archeologia.

directement aux formules du Papyrus de Leyde. Les instructions sur les matières colorantes reproduisent et amplifient celles de l'anonyme de Lucques (1), les notices sur les diverses couleurs végétales, sur la teinture en pourpre, etc., reparaissent soit littéralement transcrites, soit avec d'insignifiantes modifications. La corrélation des procédés de dorure est également évidente dans la Clavicula et l'Anonyme (2); de même enfin les concises données de ce dernier manuscrit sur la peinture murale, l'encaustique et la détrempe sont reproduites par le compilateur de la Mappæ Clavicula avec de menues variantes.

Ces points d'attache établis, il reste à signaler un petit groupe d'articles remarquables (nos 195, 196, 199, 200 du manuscrit publié par Way) (3) qui ne figurent ni dans l'anonyme de Lucques ni dans le recueil de Schlestadt; échantillons curieux des influences orientales dont il est maintenant nécessaire de préciser les origines et de déterminer l'action sur nos manuels d'atelier. Toutefois, avant d'aborder les sources

(1) Comparer notamment les chapitres suivants de l'Anonyme et de la Mappae Clav.

Ms. de Lucques.	*Mappae Clavic.*
N° 11. De Pelle alithina etinguere.	N° 228. Tinctio Alithina.
» 70. Operatio Cinnabarin.	» 105. De Compositio cinnabarin.
» 72. Quianus nascitur sic.	» 192. Quianus autem nascitur sic.
» 75. De Lazuri.	» 108. Compositio Lazurin.
» 76. Compositio Lulacin.	» 166. Compositio lulacis.
» 83. De Conquilium.	» 127. De conchilio tinctio porfirii.
» 104. De compositione auripicmenti.	» 227. Compositione auripigmenti.
Etc.	Etc.

Voy. pour la liste intégrale des chapitres comparés de l'Anonyme de Lucques et de la Mappae Clavicula, Berger : Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der Maltechnik; Quellen und Technik der Fresko , Oel- und Tempera-Malerei des Mittelalters, etc. Anhang II, p. 266. (Les deux premiers fascicules des « Beiträge » de Berger ayant été, lors de la réédition de cet ouvrage, réunis en un seul volume, celui-ci sera désigné dans les renvois ultérieurs, comme le vol. I; les deux autres tomes, consacrés respectivement à la peinture du moyen âge et de la Renaissance, seront considérés comme constituant les vol. II et III.)

(2) Nos 112. Deauratio in ligno vel in panno (Anonym. Luc. § 85); 113. Compositio lineleon (Anonym. Luc. §§ 86, 87); 114. De lineleon in exauratione (Anonym. Luc. § 88), etc.

(3) Les articles en question contiennent plusieurs termes arabes : *almenbuz*, *alquibriz* (§ 195), *alcazir* (§ 199), etc. — Berthelot écrit à ce sujet (La chimie au moyen âge, I, 59) : « (Ces numéros) sont également intercalaires, et comme ils ne figurent ni dans les Compositiones (VIIIe siècle), ni dans le manuscrit de Schlestadt (Xe siècle), ils ne peuvent être reportés avec certitude à une date antérieure à celle même de la transcription du manuscrit de l'Archaeologia, c'est-à-dire au XIIe siècle; or, à cette époque, l'influence arabe avait commencé à s'exercer sur les sciences et les arts de l'Occident latin. Les numéros actuels portent, en effet, la trace certaine de cette influence, car ils renferment des mots arabes, et ce sont les seuls dans ce cas parmi les articles de la Mappae Clavicula ».

techniques elles-mêmes, tâchons de spécifier les rapports qui, durant le moyen âge, reliaient les procédés industriels de l'Europe occidentale à ceux de l'Orient grec, syrien ou arabe, dont les traces évidentes se relèvent dans l'Anonyme de Lucques et la Mappae Clavicula.

CHAPITRE II

Les influences byzantines, syriennes et arabes.

Les arts à Constantinople. — Rapports entre l'Orient grec et l'Occident latin. — Traces d'influences grecques chez les techniciens occidentaux. — Un formulaire industriel et alchimique byzantin. — Civilisation et culture de la Syrie. — Contact avec l'Europe occidentale. — Traités d'alchimie syriaque. — Assimilation de la science syrienne par les Arabes. — Sa transmission en Occident. — Le livre des Prêtres. — Influences arabes dans les formulaires occidentaux.

Parmi les diverses influences orientales que subit, dès le début de la période médiévale, l'art de l'Occident latin, l'ascendant de Byzance fut incontestablement la plus active. Aux yeux de tous, Constantinople paraissait l'héritière directe des gloires romaines, le foyer principal de toute culture intellectuelle et scientifique en même temps qu'un centre d'intense production artistique. Déjà sous le règne de Constantin, ainsi que l'atteste Codinus (1), des œuvres d'art rassemblées de toutes les provinces de l'empire s'accumulaient dans son enceinte ; le règne de Justinien et de ses successeurs accentua ce faste, et les demeures royales comme les édifices publics se parèrent de richesses que décrivent les écrits des chronographes contemporains, l'Antapodosis de Luitprand de Crémone (2), la Vie de Basile le Macédonien de Constantin Porphyrogénète (3) et à une période plus récente l'itinéraire de Benjamin de Tudèle (4)

(1) Codinus (Georges), dit le Curopalate, vivait sous les derniers Paléologues. Il est l'auteur de divers opuscules : la *Topographie de Constantinople*, les *Statues* et les *Edifices publics*, etc.

(2) Luitprand de Crémone : Antapodosis seu rerum per Europam gestarum libri VI (Chronique allant de 886 à 952). Né en Lombardie vers 920, Luitprand mourut en 972. Voy. Schlumberger : Nicéphore Phocas, p. 597 et suiv. (Paris, 1890).

(3) Constantin Porphyrogénète : Vie de Basile le Macédonien, ch. LXXXIX.

(4) Benjamin de Tudèle : Itinéraire. Description de Byzance. — Ces habitudes de luxe étaient entrées dans les mœurs nationales Déjà S. Astérius, évêque d'Amasia, avait reproché aux Byzantins le faste de leurs vêtements (S. Asterius, Homil. de div. et Laz.). Cf. aussi la saga du roi Sigurd (1107-1111) dans la Heimskringla.

ou les récits du maréchal de Champagne Geoffroi de Villehardouin (1). Entre ce centre si prolifique en créations d'art et les nations voisines, les relations étaient fréquentes. A Rome un quartier grec s'étend autour de l'église Sainte-Marie *in schola graeca*, et l'iconographie byzantine s'affirme dans le décor pictural des sanctuaires, aux cimetières de Commodille et de Generosa, à l'oratoire de S. Venance au Latran, à S. Maria Antiqua au Forum romain. Au reste, le commerce, les pèlerinages, les ambassades entretiennent entre l'Orient grec et l'Occident latin une circulation continuelle; les députés que Chilpéric envoie à la cour de Tibère Constantin rentrent en Gaule chargés d'objets précieux (2); un évêque de Cambrai, Halitcharius, rapporte de Constantinople des ivoires sculptés (3); Luitprand de Crémone, le légat d'Othon I auprès de Nicéphore Phocas, tente également d'emporter en Italie des tissus historiés, tentative frustrée, du reste, par la douane byzantine (4). Bien plus, de nombreux artistes grecs émigrés s'établissent en Italie, en France, en Allemagne; Charlemagne, au dire du moine de Saint Gall, faisait venir des artistes des « pays transmarins» (5); Didier, abbé du Mont-Cassin (6), employait à son service, selon Léon d'Ostie, des artisans de Byzance (7); Meinwerk, évêque de Paderborn (1009-1036), recourait au même expédient pour la décoration d'un sanctuaire (8), etc. Partout en Europe, durant la première moitié du moyen âge, l'ascendant des artistes byzantins s'atteste visiblement; rares, en effet, sont les monuments qui ont échappé à cette influence coercitive qui s'étale en

(1) Villehardouin : Conquête de Constantinople, ch. XL, LV.

(2) Greg. Turon : Hist. eccl. Franc. Liv. VI, c. 2.

(3) Gesta episcoporum Cameracensium; I, 42.

(4) Schlumberger : op. cit., p. 655. — Les étoffes byzantines étaient fort estimées du clergé d'Occident; de nombreux fragments s'en retrouvent encore dans les trésors d'église, tel entre autres le tissu historié trouvé dans la tombe de l'évêque Gunther de Bamberg (1057-1065) et conservé dans la cathédrale de cette ville. Cf. aussi Revue de l'art chrétien, juillet-décembre 1911. — Pour toute cette question des relations de Byzance avec l'Europe occidentale, voy. Heyd : Geschichte der Levantehandels im Mittelalter (1879).

(5) Monach. S. Gall., I, 28. — A l'époque de Charlemagne un certain trafic se faisait par la route commerciale qui passait par Magdebourg, Erfurt, la Thuringe et Bamberg vers Ratisbonne et Passau, et de là à Constantinople.

(6) Elu pape en 1086, sous le nom de Victor III.

(7) Léon d'Ostie : Chronicon Casinense, L. III, c. 29. Voy. sur ce passage Eitelberger v. Edelberg : Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. Wien. 1871, etc.

(8) Voy. entre autres Bayet : L'art byzantin; Livre V, chap. II. Les influences byzantines en Occident, p. 316.

France dans les peintures de la Bible de Lothaire, en Angleterre dans celles de l'évangéliaire de Lindisfarne, dans le décor des rouleaux d'Exultet de l'Italie méridionale, ou en Allemagne dans les miniatures grécisantes du Psautier d'Hermann de Thuringe (1).

Il est évident, en raison des extensives connaissances techniques des artisans byzantins, connaissances certifiées par l'excellence de tant d'œuvres survivantes, qu'une importation ininterrompue de procédés et de recettes d'art dut s'effectuer de Constantinople en Occident durant toute la période de l'influence byzantine (2). Dans plusieurs cas, les conjectures se muent en quasi-certitudes; ainsi, par exemple, lorsque, après une longue période de dépendance sur les fondeurs de bronze byzantins, nous voyons des artistes locaux, comme Rogerius d'Amalfi à Canosa, Oderisius de Bénévent à Troja, ou Barisanus de Trani à Ravello ou Monreale, imiter les portes de bronze dont la fabrication avait été jusque-là un monopole des artisans grecs. Un transfert de science technique, en pareille occurrence, devient chose indéniable. De même, quantité de miniatures, exécutées pendant la période pré-gothique, avec leurs couches de couleurs empâtées que relèvent d'épaisses traînées de blanc, le tout brochant sur fond d'or uni, attestent l'intervention ou l'imitation de procédés byzantins plus ou moins dégénérés. Au demeurant, les premiers manuels techniques occidentaux fournissent d'abondantes preuves de cette assimilation : l'anonyme de Lucques renferme des formules qui, écrites originairement en grec, durent être transcrites en lettres latines par un copiste ignorant (3) ; byzantines également sont telles influences qui se relèvent dans les livres pseudépigraphiques d'Héraclius (4) ; et le moine Théophile déclare expressément dans son Prologue rapporter les secrets des Grecs

(1) Cf. Diehl : Manuel d'art byzantin. Livre III, chap. xi. La question byzantine.

(2) Diehl, en traitant des artistes italiens du xi^e siècle, écrit : « Ils durent infiniment à Byzance, en particulier la connaissance des techniques raffinées et difficiles, la révélation de secrets d'atelier et de tours de mains inconnus ». Ibid., p. 672.

(3) Voy. par exemple, dans l'anonyme de Lucques, l'article intitulé Chrysorantista : « Crisorcatarios sana, megminos, metaydos argiros et chetes, cinion chetis, chete, yspureorum, ipsincion, ydrosargyros », etc. (Berthelot : La chimie au moyen âge. Vol. I, p 9.)

(4) Les instructions concernant le mélange des couleurs, notamment, auraient été extraites de quelque manuel byzantin, actuellement perdu. Voy. M^rs Merrifield : Original Treatises, etc. Vol. I, p. 179. — Introd. au Mss. d'Héraclius.

relatifs « aux espèces et aux mélanges des diverses couleurs » (1). Nous constaterons d'ailleurs plus loin, en étudiant le Manuel du moine Denys, que, dans un centre important de l'art byzantin, les laures athonites, les procédés techniques de peinture avaient été de bonne heure codifiés et réunis en corps de doctrine, forme sous laquelle ils durent à maintes reprises pénétrer en Occident pendant le cours du moyen âge. Un recueil de ce genre, quoique de caractère plus universel, se trouve inséré parmi les écrits alchimiques rassemblés par M. Berthelot; cet ouvrage, rédigé en un idiome byzantin, et intitulé « Sur la très précieuse et célèbre Orfèvrerie » (2), paraît, selon M. Berthelot, avoir été compilé vers le onzième siècle (3), et renferme, à côté d'extraits tirés de Zosime et de pratiques continuant les traditions d'orfèvrerie et d'alchimie de l'Egypte ancienne, des recettes postérieures, écrites à une époque relativement récente. Des formules à l'usage des peintres en miniature ou enlumineurs s'y trouvent disséminées ; par exemple les paragraphes 19 (Ecriture en lettres d'or) et 20 (Sur « la manière de » faire les lettres capitales dans les livres), etc. Tel, sans doute, était le type des recueils d'art compilés par les artisans byzantins et transmis par eux en Occident ; c'est du reste suivant le même procédé d'accumulation progressive que s'étaient formés les traités plus exclusivement alchimiques, le Pseudo-Démocrite, les Procédés de Jamblique (4) ou le Pseudo-Moïse.

En sus de l'ascendant byzantin agissaient en Occident des influences syriennes, résidus en quelque sorte de la civilisation hellénique qui s'était développée en Syrie et en Mésopotamie à la suite de la conquête macédonienne. La culture hellénique

(1) « Illic invenies quicquid in diversorum colorum generibus et mixturis habet Græcia », etc. — Théophile : Schedula diversarum artium; Prologus (Ed. Ch. de l'Escalopier, p. 8).

(2) Collection des anc. alchim. grecs. — Cinquième partie. Traités techniques, V. I. Sur la très précieuse et célèbre Orfèvrerie (traduct.), Vol. III, p. 307.

(3) La copie date de 1478. Voir Berthelot, ibid.

(4) Opuscule contenant diverses formules de teinture et de transmutation, publ. par Berthelot (Coll. des anc. alch. grecs. Vol. III, p. 274). Les listes alchimiques mentionnent fréquemment des noms de philosophes grecs : Thalès, Xénocrate, Héraclite, Diogène, etc. Voy. entre autres la liste du Philosophe Anonyme (Orig. de l'Alch., p. 127-128) et celle du manuscrit du S. Marc (Coll. des alch. gr., introd., p. 111) donnant les noms des « philosophes de la science et de l'art divins ». Le nom de Porphyre, maître de Jamblique, et chef de l'école néoplatonicienne fondée par Ammonius Saccas, se rencontre dans une liste similaire citée par Berthelot (Orig. de l'Alch., p. 128-129.)

qui s'était alors propagée en ces régions survécut à l'introduction du christianisme et aux guerres qui partagèrent la Syrie entre l'Empire romain et la domination des Sassanides, et qui ne devaient prendre fin qu'à la veille de l'occupation musulmane. Des écoles réputées dans tout l'Orient étaient ouvertes à Antioche, à Béryte, à Nisibe; au cinquième siècle de notre ère, Edesse possédait une Académie et une bibliothèque; Cumas et Probus y traduisaient du grec en syriaque les œuvres d'Aristote, et, à l'époque justinienne, Sergius de Resaïna se livre au même travail pour les médecins et les philosophes grecs (1). Les cités s'ornaient de monuments fastueux, telle la grande « église dorée » élevée à Antioche en 331 par Constantin; quant aux arts industriels, ceux-ci avaient été depuis de longs siècles pratiqués par les populations des côtes syriennes (les cités phéniciennes de Tyr et de Sidon, entre autres, avaient détenu depuis une haute antiquité le monopole de la teinture en pourpre et de la verrerie fine); et les produits locaux, étoffes, ivoires sculptés, menus objets de tout genre, étaient importés en Occident par l'entremise de marchands syriens, dont Salvien de Marseille, au cinquième siècle, mentionne la foule importune.

Il est évident que le souvenir de cette ancienne culture ne dut point être étranger au développement important que prit en Syrie, sous les Abbassides, l'étude de la chimie (2); et, de fait, ce fut aux sources grecques que les Syriens puisèrent les connaissances transmises par eux aux Arabes, initiateurs à leur tour des écrivains occidentaux latins du douzième et du treizième siècles. Les occasions de contact direct avec l'Occident s'étaient d'ailleurs présentées avant cette époque relativement récente; en France, à l'époque mérovingienne, existaient au centre du pays, à Orléans, de petites colonies syriennes (3) (un ex-marchand syrien, Eusebius, succéda même à l'évêque Ragnemod sur

(1) Voy. RENAN : Thèse sur la philosophie péripatéticienne parmi les Syriens (1852). Il est à noter que le nom de ce Sergius se trouve dans la liste des alchimistes des manuscrits de S. Marc et de la Bibliothèque Nationale, et que le Traité sur l'Eau Divine, du Philosophe Chrétien, s'adresse au même personnage (Voy. BERTHELOT ; Coll. des anc. Alch. grecs. Vol. III, p. 386).

(2) Le Syrien Julius Africanus est cité notamment par le Syncelle comme écrivain technique (Voy. les Orig. de l'Alch., p. 187). Voir sur l'extension et le développement des arts en Syrie du IVe au VIe siècle, DIEHL : Manuel d'art byzantin. L. I, ch. 2. Les origines syriennes.

(3) Voy. BAYET : L'art byzantin; Livre V, chap. 2. Les influences byzantines en Occident, p. 291. — Greg. Turon : Hist. Franc. VIII, 1.

le siège épiscopal de Paris) (1), et une preuve non moins convaincante de ces relations est fournie par les « fontaines de vie » des évangéliaires carolingiens de Godescalc ou de S. Médard de Soissons, reproduisant un motif déjà représenté, au reste, dans le livre d'évangiles d'Etschmiadzin, et dont le prototype se trouve dans le manuscrit syriaque écrit en 586 par le calligraphe Rabula dans le monastère de S. Jean à Zagba (Mésopotamie) (2). Les connaissances techniques syriennes nous sont surtout connues par les manuscrits du British Museum et de Cambridge, édités et traduits par Berthelot (3). Ces traités syriaques ont été composés en majeure partie à l'aide de textes plus anciens, tels que la traduction de la Chrysopée et de l'Argyropée du Pseudo-Démocrite, les Lettres de Pébechius sur le livre d'Ostanès (se rattachant aux traditions égyptiennes), le traité du Pseudo-Esdras, etc. Dans cet entassement de formules relatives au mercure des philosophes, à l'élixir de transmutation, à la teinture des métaux, se rencontrent des indications intéressant la peinture; préparation du cinabre (4), fabrication de diverses matières colorantes, céruse, rubrique (minium), vert-de-gris (5), liqueurs d'or « pour peindre et écrire (6) », toutes formules similaires à celles que renferment les recueils occidentaux du moyen âge.

(1) Voy. Leitschuh : Geschichte d. karolingischen Malerei (Berlin, 1894), p. 52, note. — Voy. aussi Grégoire de Tours (Hist. Franc. VII, 31) sur le marchand syrien Euphronius, établi à Bordeaux.

(2) Cf. Strzygowzki. Das Etschmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen, und syro-ägyptischen Kunst, Wien, 1891. (Byzant. Denkmäler, I.) — Dans un article sur l'art de l'époque mérovingienne et carolingienne (A. Michel : Hist. de l'art. Tome I^er, vol. I, p. 330) M. Paul Leprieur a pu écrire : « Les intermédiaires syriens semblent avoir eu encore plus d'action sur le milieu carolingien que les Byzantins purs. » Plus loin (p. 396) il ajoute : « A l'époque mérovingienne, c'est avec la Syrie que l'Europe occidentale entretint les rapports les plus importants pour l'histoire de l'art... Les Syriens, qui furent du IV^e au VII^e siècle les grands caboteurs de la Méditerranée, eurent alors avec l'Europe occidentale des relations extrêmement intimes et régulières... Les objets d'art qu'ils apportaient trouvèrent des imitateurs, et ainsi s'expliquent les similitudes que l'on relève entre les monuments syriens ou juifs et ceux de la France mérovingienne ».

(3) Berthelot : La chimie au moyen âge. Tome II.

(4) Doctrine de Démocrite le Philosophe. Livre III, §1. (Berthelot, op. cit., p. 31. Trad.)

(5) Démocrite le Philosophe : Livre X^e, § 1, 2, 4, 5, 7, 8, etc. — Ce livre constitue sans doute une ajoute postérieure au traité originel. Voy. Berthelot, op. cit. Introduction, p. XII, et Traduction, p. 91, note.

(6) Traité d'alchimie syriaque (ms. de Cambridge). Traités de Zosime, de Démocrite et autres. « Livre second; Retour, lettre beith, qui traite des écritures de toute sorte et de l'enduit pour écrire en or. » (Berthelot, op. cit., p. 203 et suiv. — Analyse et extraits.) — Rappelons ici que selon Diogène Laërce (Livre IX, Vie de Démocrite), le philosophe Démocrite aurait en réalité écrit des ouvrages sur la peinture et les couleurs.

La culture scientifique syrienne, encouragée par les califes abbassides, qui prenaient à leur service les savants syriens, ou encore s'occupaient de la traduction, en langue arabe, des œuvres des mathématiciens ou des naturalistes grecs comme Euclide, Archimède, Ptolémée, Dioscoride, Galien, Théophraste, Oribase, etc., passa ainsi par degrés à la race conquérante et finit par être assimilée, en majeure partie, à la culture arabe. Transportée ensuite en Espagne, où la civilisation arabe s'était installée depuis la journée de Xérès, en 711, et où les califes de Cordoue, comme Abd er-Rahmân ibn Moâwiya, Abd er-Rahmân III ou El-Hakam II, entretenaient un actif mouvement artistique et scientifique (1), ces connaissances prirent contact avec les auteurs de l'Occident latin et passèrent dans leurs écrits à l'état de traductions latines. Cette transmission s'effectua surtout vers la fin du douzième siècle, un peu avant les travaux de Vincent de Beauvais, de Roger Bacon et d'Arnaud de Villeneuve (2).

Parmi les nombreux ouvrages qui passèrent ainsi des mains des Arabes dans celles des alchimistes et des artisans d'Europe le traité intitulé *Liber Sacerdotum* ou Livre des Prêtres offre un intérêt spécial pour l'histoire de la peinture. Cet écrit, où se fusionnent les traditions antiques et arabes, paraît offrir quelques rapports avec le *Livre des Soixante-dix*, de Jean (Liber de septuaginta Johannis), traduit par Renaud de Crémone et qui constitue peut-être une version modifiée d'un ouvrage de Djâber (3). La rédaction des deux traités est

(1) Les arts industriels florissaient effectivement en Espagne aux jours prospères de la domination arabe. Edrissi comptait, au XI^e siècle, dans le pays de Jaen, 600 centres de manufacture de soies; Alméria possédait 6,000 métiers pour la confection des draps, des brocarts, des cotonnades; on fabriquait des tapis à Baeza, des cristaux à Malaga, des cuirs gaufrés à Cordoue, des armes et des bijoux à Murcie, Tolède et Saragosse; le papier était confectionné dès le début du XI^e siècle à Jativa, comme à Bagdad ou Samarcande. Tous ces produits étaient exportés en Afrique et en Europe.

(2) Les résultats de cette transmission de la science arabe ont été consignés en partie dans des ouvrages imprimés du XVI^e au XVIII^e siècle; le Theatrum chemicum (Strasbourg, 1657, 2^e édit.); la Bibliotheca chemica curiosa, de Manget (Genève, 1702); l'Artis auriferae (Bâle, 1593), etc. On y trouve notamment la *Clavis sapientiae*, attribuée à Alphonse le Sage, la *Turba Philosophorum*, le *Liber de compositione alchemiae*, assigné à Morienus Romanus, etc. Voy. pour tout ceci Berthelot, op. cit., vol. I.

Le Khitâb-al-Fihrist cite un certain Mohammed ben Yezid, élève d'El-Kindi, qui aurait composé un livre sur la « préparation des teintures, des encres et des couleurs ». (Cf. Berthelot : La chimie au moyen âge. Vol. III, p. 39.)

(3) L'identité des deux traités est incertaine, plusieurs écrits existant sous ce nom, entre autres le Liber septuaginta praeceptorum, du Pseudo-Aristote; les Soixante-dix Epîtres de Zosime, mentionnées dans le Khitâb-al-Fihrist, etc.

attribuée à un certain *Johannes*, personnage d'ailleurs inconnu, mais dont le nom pourrait être un souvenir de Jean l'Archiprêtre, dont les écrits alchimiques paraissent être à peu près contemporains de ceux d'Ostanès, de Pélage et de Comarius (1). Les indications sur le temps et le lieu où fut élaboré le Liber Sacerdotum font défaut, hormis la mention de la ville de Ferrare dans une glose du paragraphe 175. Plus ancien que le troisième livre d'Héraclius et que la Schedula Theophili, il paraît, selon les conjectures les plus admissibles, remonter à la fin du dixième siècle. Traduit de l'arabe, l'ouvrage renferme encore quantité de termes en cette langue, ainsi que deux courts lexiques arabico-latins de vocables techniques (2). Dans le premier paragraphe, le compilateur affirme que, « d'après la science des anciens philosophes, tout genre de couleur procède du règne minéral ». Suit une énumération de matières colorantes, orpiment, cinabre, terre verte, etc. D'autres procédés de peinture se disséminent parmi les formules de transmutation et de travail des métaux ; signalons entre autres les recettes relatives à la couleur verte (de viridi colore), au cinabre (de açurino colore), au violet (aliud color violaceus), à l'encre verte (3), etc. Au folio 52 se trouve un extrait de la Mappae Clavicula, suivi du « Capitulum herbarum et lignorum » également tiré de ce dernier manuscrit, sur les matières tinctoriales, les encres, les résines, les huiles (4), etc. Les sources arabes, qui forment le fond du Liber Sacerdotum, sont donc ici associées à des restes de traditions antiques, remontant, en passant par la Mappae Clavicula, à l'anonyme de Lucques (5).

Enregistrons en passant un manuel arabe de peinture et de calligraphie, cité par Berger (6), qui l'attribue à la première moitié du onzième siècle, l'Umdet el Kuttâb, probablement analogue au recueil de Mohammed ben Yezid dont parle le Khitab-al-Fih-

(1) Cf. Berthelot : Coll. des anc. alch. grecs. Vol. I. Introduction, p. 202, et Orig. de l'Alch., p. 118 et 186. — Jean l'Archiprêtre est lui-même un personnage légendaire ; toutefois Berthelot incline à lui accorder une existence réelle.

(2) Liber Sacerdotum : § 158 et 159.

(3) Ibid., § 127, 128, 129, 130, 131, etc.

(4) Correspondant au § 193 de la Mappae Clavicula (partie ancienne du manuscrit).

(5) L'auteur déclare du reste lui-même, au § 76 : « Hec itaque rerum administratio que huic accedunt operi, *juxta Romanorum assertionem descripta est.* Quam solis rerum secretariis et phylosophye familiaribus tanquam sibi debitam revelare voluerunt ».

(6) Berger : Beiträge, etc. Vol. II, p. 60-61.

rist (1). Plusieurs écrits occidentaux intéressant la peinture portent les traces de cette science technique arabe ; tels sont, entre autres, le traité *De Mineralibus* d'Albert le Grand (2), où paraissent les noms de Géber, d'Avicenne, etc. ; et la section consacrée à l'alchimie dans le *Speculum naturale* de Vincent de Beauvais (3), qui cite Rasès, Avicenne et Averroès. Le huitième livre renferme notamment des détails sur la fabrication du vermillon, du cinabre, etc., ainsi qu'une description des couleurs naturelles et artificielles : rubrique, sinopis, siricum, minium, azur, pourpre, or, etc., description qui s'étaye toutefois principalement sur les données de Pline et des écrivains de l'antiquité. Enfin, des influences arabes se constatent dans les manuels d'Héraclius (4) et du moine Théophile (5) et jusque dans les traités des quinzième et seizième siècles, tels entre autres le manuscrit de Bologne (6) et le Kunstbüchlin d'Augsbourg (7).

(1) Voy. plus haut (notes).

(2) Cf. BERTHELOT : La chimie au moyen âge. (L'Alchimie dans Albert le Grand.) Vol. I, p. 290-292.

(3) Vincent. Bellovac. — Speculum majus. (Douai, 1624, dern. édit.)

(4) Héraclius. Lib. III, § IX.

(5) Schedula divers. artium; PROLOGUS : « quicquid ductili vel fusili seu interrasili opere distinguit Arabia », etc.

(6) Ms. de Bologne (XV^e siècle) publ. dans le vol. II des Original Treatises on the Arts of Painting, etc., par M^rs Merrifield. (Londres, 1849.)

(7) Kunstbüchlin, gerechten gründtlichen Gebrauchs aller kunstbaren Werckleut. Augsburg. Heinrich Steyner, 1535.

CHAPITRE III

Les grands formulaires de l'époque romane. Les Libri Eraclii et l'encyclopédie du moine Théophile.

Les livres d'Héraclius sur les arts des Romains. — Date probable des livres métriques. — Etat social de Rome au dixième siècle. — Attribution apocryphe des Libri Eraclii. — Le troisième livre du Pseudo-Héraclius. — Analyse du contenu de l'ouvrage. — Le mouvement artistique en Allemagne au onzième siècle. — Le traité du moine Theophile et le Lumen animae. — Contenu de la Schedula Theophili. — Points de contact avec les écrits orientaux et latins. — Identité de l'auteur. — L'Anonymus Bernensis.

Revenons aux auteurs occidentaux, à commencer par les *Libri Eraclii, de coloribus et artibus Romanorum* (1), dont un exemplaire à peu près complet se trouve compris dans la collection de traités que Jehan le Bègue, greffier de la Monnaie à Paris, transcrivit en 1431, collection qui renferme par surcroît les écrits de Théophile, d'Alchérius et de Pierre de S. Audomar (2). Le manuel d'Héraclius se subdivise en trois livres, dont les deux premiers, écrits en vers latins (les livres métriques), constituent la partie la plus ancienne du volume et sont l'œuvre d'une seule main ; le dernier, en prose, est une compilation de matériaux de provenance très diverse, assemblés au cours du douzième ou treizième siècle. La date des deux livres métriques a été très contestée. Lessing, qui ne connaissait de l'ouvrage que la mention du catalogue des mss. de la Bibliothèque Royale (3), paraît néanmoins en avoir soupçonné l'ancienneté (4). Raspe,

(1) Découverts par R.-E. Raspe à Cambridge (bibl. de Trinity College) et publiés pour la première fois dans son ouvrage : A critical essay on oil painting (Londres, 1781). Actuellement 840 A. Egerton Mss. Brit. Mus.

(2) Publiés par Mrs Merrifield : Original Treatises on the arts of painting, etc. (Londres, 1849). Vol. I. Manuscripts of Jehan le Bègue. Dans cette publication, les Libri Eraclii occupent les pages 182-257. — Le *De Coloribus et Artibus Romanorum* a été également l'objet d'une publication et d'une étude par A. Ilg. Voy. Quellenschriften für Kunstgeschichte, etc., édité par Eitelberger v. Edelberg. Vol. IV (Vienne, 1873).

(3) Catalogus Codicum Manuscriptorum Bibl. Reg. Paris, 1744. Vol. IV, p. 273.

(4) Lessing : Vom Alter der Oelmalerei aus dem Theophilus Presbyter (Braunchweig, 1774). — Sämmtliche Schriften, ed. Lachmann; vol. IX (Leipzig, 1855).

induit en erreur par une citation] d'Isidore de Séville (contenue d'ailleurs dans le livre III), opinait pour le septième siècle (1) ; Emeric-David (2) et Hendrie (3), suivis par Ilg (4), pour le dixième. Cette dernière conjecture paraît fondée ; en effet, les plaintes de l'auteur sur la ruine de Rome et l'indigence des arts (5) semblent accuser l'époque de Théodora et de Marozie, de Jean XII et de Léon VIII, le *secolo di ferro* des historiens italiens. Déjà au sixième siècle, lors de son occupation par Narsès (552), Rome n'était plus que l'ombre d'elle-même, sa population était tombée à 40,000 ou 30,000 habitants, et se réduisit encore sous les maux que l'Italie subit lors de l'invasion lombarde. Sous les successeurs de Charlemagne, la situation empire ; menacé par les Sarrasins, le pape Léon IV se voit contraint d'élever les remparts de la Cité Léonine ; à l'intérieur, une féodalité turbulente entretient en permanence la guerre civile, que viennent aggraver les luttes entre Hugues de Provence et Albéric, second fils de Marozie ; la répression sanglante, par Othon Ier, de la révolte qui suivit la déposition de Jean XII ; les troubles suscités par le tribun Crescentius et l'anti-pape Jean de Calabre, etc. Déjà, à la Rome du dixième siècle, on peut appliquer la description de Zeller, « fourré épais, inextricable, de forteresses, de couvents, d'églises et de ruines, émergeant au milieu de l'herbe, des arbustes, de la poussière et des décombres ». Les arts étaient oubliés : Luitprand avère que la pluie tombait sur les autels des apôtres (6) ; et lorsque Léon VII voulut réparer le cloître de S. Paul, il dut, les artisans indigènes manquant, s'adresser à S. Odon de Cluny (7).

Telle était la Rome que dut connaître l'auteur des Libri

(1) Raspe : A critical essay on oil-painting (Londres, 1781).

(2) Eméric-David : Hist. de la peinture au moyen âge, p. 83. Cet auteur fait vivre Héraclius vers la fin du dixième et le commencement du onzième siècle.

(3) Hendrie : Préface de l'éd. de la Schedula Theophili. (Londres, 1847.)

(4) Ilg, op. cit. Introd., p. XI et suiv.

(5) « Jam decus ingenii quod plebs Romana probatur
Decidit, ut periit sapientum cura senatum.
Quis nunc has artes investigare valebit
Quas isti artifices, immensa menta potentes,
Invenere sibi, potens est ostendere nobis? etc.
(Héraclius ; Prohem. édit. Merrifield.)

(6) Luitprand : Hist. Ott., cap. IV.

(7) Mabillon ; Annal. III, 524. — Sur les causes de l'abandon et de la ruine graduelle de la ville de Rome, cf. Gibbon : History of the decline and fall of the Roman Empire, ch. LXXI.

Eraclii, mais si nous parvenons à replacer nettement devant nos yeux le tableau de son époque, il n'en est pas de même de sa personne, qui demeure indistincte et voilée par la légende. Mrs Merrifield, qui cite Sismondi à l'appui de ses conjectures (1), incline à le croire Italien, natif du duché lombard de Bénévent ; Ilg (2), d'autre part, voit dans l'appellation grecque ou byzantine d'Héraclius un pseudonyme ajouté postérieurement, et faisant allusion à un personnage fameux du même nom, mentionné par de nombreux auteurs médiévaux, tels Gautier d'Arras (XIIe s.), Enenkel (XIIIe s.), etc., et dont les mystérieuses connaissances sur les vertus des gemmes auraient suffi à motiver l'attribution apocryphe du traité en question, dont quelques articles ont trait aux pierres précieuses (3). Il paraît toutefois plus probable que ce pseudonyme se rapporte au célèbre empereur Héraclius (575-641), qui partageait avec d'autres souverains, tels que Chéops, Cléopâtre et Justinien, la réputation d'adepte des sciences occultes et de l'alchimie (4). Divers traités hermétiques lui étaient assignés : son nom se rencontre couramment dans les écrits alchimiques grecs, ainsi que dans les ouvrages arabes, où il est expressément qualifié de Romain (5). Ce fait, ajouté aux influences byzantines qui forment un appoint considérable des Libri Eraclii, appuie-

(1) Mrs Merrifield : Original Treatises, etc. Vol. I. Introduction aux livres d'Héraclius, p. 171-172.

(2) Ilg, op. cit. Introd., p. XVII-XX.

(3) Voir encore un passage du Parsifal de Wolfram von Eschenbach, XV, vers 1191. La science des vertus occultes des gemmes étaient en effet très répandue pendant le moyen âge. L'école alexandrine avait déjà produit le livre des Cyranides, attribué à Hermès Trismégiste; plus tard, en Occident, les écrits analogues se multiplient : la lettre de S. Epiphane à Diodore, évêque de Tyr; les traités de S. Isidore, de S. Hildefonse; le Livre des Pierres de Marbode, évêque de Rennes (XIIe s.), etc. Des œuvres similaires furent composées par les lapidaires arabes. Chez les alchimistes grecs, les formules pour la fabrication de gemmes fausses sont souvent accompagnées de recettes sur les couleurs, céruse, cinabre, etc.

(4) « Déjà les anciens Egyptiens mettaient les ouvrages modernes sous le nom de leurs vieux rois... Non seulement les copistes ont assigné à certains alchimistes des titres fictifs, tels que celui de roi d'Arménie, ajouté au nom de Pétasius dans la suscription de certains traités ou celui de reine d'Egypte, imputé à Cléopâtre la savante : ce qui rappelle le titre de roi de l'Inde assigné à Géber dans les traités arabes, mais la fraude ou l'erreur ont mis certains traités sous le nom d'Alexandre. » (Cf. Berthelot : Orig. de l'Alch., p. 139-140.) — Voy. aussi la légende de Chosroës II dans la *Legenda aurea* de Jacques de Voragine.

(5) Ainsi, à propos d'un ouvrage d'Ostanès (le Livre des XII chapitres, sur la science de la Pierre illustre), le traducteur arabe écrit : « J'ai donné ces choses d'après les paroles d'Ostanès le Sage, et j'ai ajouté à la fin deux chapitres, d'après les paroles d'Héraclius le Romain », etc. (Cf. Coll. des anc. alch. grecs. Vol. I, p. 217). Le nom d'Héraclius se trouve

rait notre hypothèse. Ces attributions apocryphes étaient, au demeurant, très communes; c'est ainsi que les alchimistes grecs assignaient des traités au roi Chéops (Souphis ou Sophé l'Egyptien), à Zoroastre, à Cléopâtre (1), etc.

La troisième et dernière partie de l'ouvrage d'Héraclius, constituant une annexe plus récente, greffée sur le texte primitif, renferme des termes franco-normands (cerasin, vergaut, grossinum, etc.) qui autorisent à croire qu'un exemplaire des livres métriques, transféré d'Italie au nord de la France, y fut complété par quelque copiste indigène, qui puisait ses matériaux aux sources les plus diverses, à des traditions locales, aux textes de Pline, de Vitruve, d'Isidore de Séville, à des documents byzantins, etc.

Le contenu des livres I et II se résume comme suit : calligraphie et peinture en miniature, céramique, travail du verre, du cristal, des gemmes, procédés de dorure. Les articles sur la peinture se subdivisent en avis relatifs à l'extraction de couleurs végétales (§ II, VIII, XVII), aux couleurs minérales (§ XI, XV), aux lettres d'or (§ VII), à la teinture (§ VIII). Le troisième livre contient cinquante-huit formules analogues aux précédentes, parmi lesquelles nous signalerons spécialement les instructions sur la peinture à l'huile (§ XXIV, XXV, XXVIII, XXIX), la peinture à l'œuf (§ XXX-XXXII) et la préparation des couleurs (§ XXXIV-LVIII). La filiation de tous ces textes est extrêmement variée et souvent obscure. Ainsi les indications fournies sur les matières colorantes et la chrysographie par les livres I et II (§ II, VII, XI, XVII) paraissent relever de traditions analogues à celles du Papyrus de Leyde et de l'Anonyme de Lucques (2); dans le livre III, les sources antiques sont représentées par des extraits de Pline, de Vitruve, d'Isidore de Séville (3) (on y trouve notamment (§ VI) la légende de l'empereur Tibère et de l'inventeur du verre malléable, relatée par

en outre dans un traité de Stéphanus, dans l'ouvrage de Morienus (avec la mention « rex sapiens et philosophus », ce qui correspond au « vir sapientissimus » des Libri Eraclii), dans la Turba philosophorum, etc.

(1) Livre de Vérité de Sophé l'Egyptien; traité de Zoroastre sur les sympathies et les antipathies naturelles (mentionné dans les Geoponica) ; la Chrysopée de Cléopâtre, etc.

(2) Comparer Papyrus de Leyde : § 53, 78; Anonyme de Lucques, § 64, 66, 75.

(3) Héracl. L. III, § L-LV. Recettes constituant un résumé modifié des chapitres VII-XIV du septième livre de Vitruve. Cf. aussi Héracl. L. I, § VI (De preciosorum lapidum incisione), où l'auteur cite Pline.

Pline, Dion Cassius et Pétrone) (1). Parmi les recettes de peinture, les unes dérivent de l'antiquité (2), les autres s'affilient à la Mappae Clavicula (3) ou à des procédés locaux (4), les troisièmes décèlent une influence orientale, tel le paragraphe XXXII, à rapprocher d'un article de l'ouvrage alchimique intitulé *Doctrine de Démocrite le Philosophe*, compilé entre le sixième et le huitième siècle de notre ère (5).

Les Libri Eraclii exercèrent à leur tour un ascendant considérable sur les écrits des âges suivants. Le manuscrit de la Schedula Theophili, conservé au Musée Britannique, renferme des extraits tirés des livres métriques d'Héraclius (6); d'autres passages se rencontrent dans les écrits de l'alchimiste Arnauld de Villeneuve (7), médecin du roi d'Aragon Pierre III et maître supposé de Raymond Lulle; d'autres encore dans le *Secreti* de Wecker (8), où ils sont erronément attribués à Marcellus Palingenius de Ferrare (9).

L'époque qui produisit les premiers livres d'Héraclius avait été une période de décadence artistique et de désarroi social. Dans l'Italie, morcelée en principautés laïques et ecclésiastiques, se succédaient les règnes incléments de Hugues de Provence et de Bérenger, tandis qu'en France s'éteignaient obscurément les derniers souverains de la lignée carolingienne; seule l'Allemagne, après les règnes inquiets de Louis l'Enfant et de Conrad de Franconie, jouissait, malgré les invasions magyares, d'une pros-

(1) Pline : Hist. Nat. L. XXXVI, c. 26. — Pétrone : Satyricon, c. 51. — Dion Cassius : L. LVII — Isid. de Séville : L. XVI, c. 15.

(2) Héracl. L. III, § L-LV. Voy. ci-dessus.

(3) Comparer Héracl. L. III, § LVI-LVIII, et Mappae Clavicula, Prologus, § 9 (De Mixtionibus).

(4) Héracl. L. III, § XLIV (De auro petro). L'ambre y est nommé *glassa* (allem. *glas*). De même au § XXXIII (Quomodo corduanum tingitur) le terme *warancia* est d'origine indigène.

(5) Manuscrit d'alchimie syriaque (Brit. Mus). 1re partie : Doctrine de Démocrite le Philosophe : Livre V, c. 4. — Berthelot : La chimie au moyen âge, vol. II, p. 43. — Voy. aussi Introduction, p. VII-X.

(6) Ilg. op. cit. — Einleitung, p. I et II.

(7) Né en Catalogne vers 1245. En 1285 il est nommé médecin de Pierre III d'Aragon; en 1295 il se rend en Italie auprès de Boniface VIII, puis à Paris. Excommunié pour hérésie, il se réfugie en Sicile, auprès de Frédéric le Beau. Il mourut en 1311. Ses écrits furent publiés à Lyon en 1504. — Voy. Hoefer : Hist. de la chimie (Paris, 1842).

(8) J.-J. Wecker : De Secretis (traduction remaniée des Secreti de Don Alessio. Venetia, 1555; Lucca, 1557, etc.). Publié à Bâle en 1559; édit. succ. en 1582, 1592, 1604, etc.

(9) Voy. Merrifield : Orig. Treat., etc. Vol. I. Mss. of Eracl. Prelim. Observ., p. 168, note 3. — Manzolli (Pier-Angelo), dit Marcellus Palingenius, naquit à La Stellata, près de Ferrare. Il vécut à la cour d'Hercule II de Ferrare, auquel il dédia un poème latin intitulé *Zodiacus vitae*. Ses restes furent brûlés en 1549, par ordre de l'Inquisition.

périté relative sous la domination d'Henri l'Oiseleur et de la dynastie othonienne. Au désordre politique s'ajoutaient déjà les épidémies et les famines dont Glaber Rodulfus (1) a fait, au siècle suivant, la navrante description. « Le monde », ajoute un autre chroniqueur, « paraissait toucher à son crépuscule » (2).

La période qui produisit le volume connu sous le nom de l'*Essai sur divers arts*, composé probablement vers la fin du onzième siècle par le moine allemand Théophile, marque au contraire le développement d'une exceptionnelle renaissance. Le mouvement s'était dessiné peu après l'an mille dans les pays germains, soutenu par l'exemple de Bernward de Hildesheim (3), qu'imitèrent de nombreux prélats : Burchardt, évêque de Halberstadt; Othon, de Bamberg; Thiémo, primat de Salzbourg (4).

La peinture seule comptait en France, vers le milieu du siècle, maint représentant célèbre, tel Bernard de Lobbes ou Roger et Herbert de Reims (5); et des peintres, aux ordres des archevêques Lanfranc et Anselme, décorent en Angleterre, peu après la conquête normande (1066), la cathédrale de Canterbury (6).

Le traité encyclopédique du moine Théophile sur les arts peut incontestablement être classé parmi les produits les plus remarquables de ce renouveau artistique que Suger représenta en France et l'évêque Meinwerk en Allemagne. Le volume ne

(1) Glaber Rodulfus : Hist. L. IV, c. 4. — Hug. Flav. Chronic. Virdun. (Rec. des Hist. de France, t. X, pp. 47 et 209). — Cf. aussi André de Fleury : Miracula sancti Benedicti, éd. de Certain, pp. 233, 236. — Paris, 1858 (Soc. de l'Hist. de France).

(2) « Videbatur sane mundus declinasse ad vesperam. » Willerm. Tyr., Hist. L. I, c. 8. — Cf. Bongars : Gesta Dei per Francos, t. I, p. 634. — Voir sur les misères du temps les décrets du synode de Trosly, convoqué par Hervée de Reims en 909 (Concil. Trosl. dans Labbe et Cossart : Conciliorum collectio maxima, t. IX, p. 520. Paris, 1671-1672); la Chronique de l'Annaliste Saxon (Pertz : Monum. Germ. Hist. Script. L.VI, p. 728), etc.

(3) Mort en 1023. Son successeur, Godehard, fonda une école de calligraphie et de peinture. Cf. Chron. épisc. Hild. (Leibnitz; Script. rer. Brunsw , t. I, p. 744).

(4) Voy. Chron. Halberst. (ibid., t. II, p. 125). — Vita Otton. episc. Baberg. L. I, c. 15 (Canis. — Lect. ant., t. III). — Passio S. Thiemonis (ibid.).

(5) Hist. Andav. monast. — Martenne et Durand Ampl. collect., t. IV, col. 925 et 936.

(6) Les peintures qui décoraient une chapelle de cette cathédrale furent exécutées sous le prieur Ernulfe, contemporain d'Anselme. — Willielm. Malmesb. De gest. pont. Angl. — Pour tout ceci, voy. Emériс-David : Histoire de la peinture au moyen âge, pp. 110-114. L'activité des architectes dépassait encore celle des peintres. Le XI[e] siècle vit fonder ou rebâtir les églises de Dijon, de Reims, de Tours, d'Orléans, etc. Vingt et un sanctuaires furent attribués au seul roi Robert. En Italie, on élève, de 1063 à 1118, le dôme de Pise d'après les plans de Busketus et Rainaldus, etc. Cf. les chroniques de Guillaume de Malmesbury, de Helgaud, de Glaber, etc.

dut toutefois guère sortir des ateliers monastiques durant le cours du moyen âge (1), et c'est quelque peu à l'improviste que son signalement paraît, en 1530, dans l'ouvrage du philosophe cabaliste Cornélius Agrippa, sur l'incertitude et la vanité des sciences (2). La mention d'Agrippa fut reproduite par Conrad Gesner, auteur de la *Bibliotheca universalis* (3), puis reprise et commentée en 1555 par Josias Simler, qui ajoute en terminant : « Idem Theophilus in tractatu diversarum artium adducitur, in libro qui inscribitur Lumen animae » (4).

Ce dernier ouvrage avait été composé sous le pontificat de Jean XXII (1316-1334) dans le même but d'édification qui inspira la *Biblia pauperum* de S. Bonaventure. C'était, en somme, une des nombreuses compilations résultantes du besoin de classification et de synthèse qui produisit l'Hortus Deliciarum de l'abbesse Herrade de Landsperg (5), le Propriétaire des Choses de Barthélemy l'Anglais (6), les Bestiaires de Philippe de Thaon et de Richard de Fournival, le roman du Pseudo-Sidrach et le Livre du Trésor de Ser Brunetto Latini. Vers la fin du quinzième siècle, le manuscrit du Lumen animae subit un travail de revision et de coordination par le carme Matthias Farinator, puis passa à l'imprimerie en 1477. L'incunable mentionné par Simler renferme en effet quarante-deux passages tirés du *Breviarium* (7) *diversarum artium* de Théophile, que l'auteur ano-

(1) Les manuscrits de Jehan le Bègue (voir plus loin) renferment cependant une transcription partielle du premier livre de la Schedula. Cf. Mrs Merrifield, op. cit., vol. I, mss. of JEHAN LE BÈGUE : Prelim. Observ., p. 14.

(2) De incertitudine et vanitate scientiarum. Antverpiae, 1530. (De Alcumistica, c. 96.) « Ex ipsa (alchimia) prodiit vitrificatoriae nobilissimum artificium, de qua Theophilus quidam pulcherrimum librum conscripsit. » Il paraîtrait, d'après ce passage, qu'Agrippa ne connaissait de la Schedula que le second livre.

(3) CONRAD GESNER : Bibliotheca Universalis. Tiguri, 1545, p. 614.

(4) Epit. biblioth. C. Gesneri locupleta per J. Simlerum. Tiguri, 1555; fol. 173, verso. — D'autres mentions de la Schedula se trouvent au siècle suivant chez Joachim Feller (Catal. cod. man. bibl. Paulinæ in acad. Lips), Bayle (Nouv. de la répub. des lettres), Morhof (Polyhist. sive de not. auct. et rer. comment). — Voy. Ilg : Quellenschriften, etc., vol. VII, Einleitung., p. I-II, et J.-M. Guichard : Introduction au Schedula (édit. du Cte Ch de l'Escalopier), p. XIX-XX.

(5) Cf. Herr. de Landsperg. Hort. Delic. — Reprod. héliogr. et texte explic. par le chan. A. Straub (Strasbourg, 1880-86).

(6) BARTHOLOMAEUS ANGLICUS : De Proprietatibus rerum. Traduit en italien dès 1309 par Vivaldo Belcazer de Mantoue et en français par l'augustin Jehan Corbechon, en 1372. Voy. pour les ouvrages de Philippe de Thaon, de Brunet Latin et de l'auteur anonyme du livre de Sidrach, Langlois : La connaissance de la Nature et du Monde au moyen âge; Paris, Hachette, 1911, p. 1, 180, 328.

(7) Appelé aussi dans le Lumen animae *tractatus* ou *breviloquium*.

nyme du Lumen animae déclare, dans sa préface, provenir « de quodam monasterio Alemanie » (1). Toutefois les critiques diffèrent sur la question de l'identité de ce *Breviarium* et de la Schedula (2), étant donné la dissimilitude des textes. Le fait sert néanmoins à établir l'autorité dont jouissait, au moyen âge, le nom de Théophile.

La publication de la Schedula diversarum artium fut abordée la première fois par Lessing (3), d'après les manuscrits de Wolfenbüttel et de Leipzig; l'entreprise, interrompue par la mort du savant, fut achevée par Christian Leiste en mai 1781 (4). De nombreuses éditions suivirent cet essai; citons celle de Raspe (ms. de Trinity College, à Cambridge), de Hendrie (Harleian Ms.), de l'Escalopier (ms. de l'université de Cambridge), d'Ilg (ms. de Wolfenbüttel) (5), etc. Telle qu'elle apparaît après les multiples collations et appoints de la critique moderne, la compilation du moine Théophile se sectionne en trois livres, respectivement subdivisés en quarante-cinq, trente-un et quatre-vingt-quinze chapitres. L'auteur lui-même en indique le contenu dans les termes suivants (6) : « Illic invenies quicquid in diversorum colorum generibus et mixturis habet Græcia; quicquid in electrorum operositate, seu nigelli varietate novit Tuscia; quicquid ductili vel fusili, seu interrasili opere distinguit Arabia;

(1) « De quodam monasterio Alemanie quidam mihi libri delati sunt, videlicet: Archita Tharentinus de eventibus in natura, Alkabicius in perspectivis, Theophilus in breviario diversarum artium, Fontinus in descriptionibus universi ». Cf. Schedula Theophili; ed. de l'Escalopier; introd., p. XXVIII.

(2) Guichard le certifie (Schedula, éd. de l'Escal. Introd., p. XXVIII et suiv.), Lessing (Vom Alter der Oelmalerey, etc.), Raspe (A critical essay on oil-painting), Leiste Zur Gesch. und Litt. aus den Schätzen d. hertz. Bibl. zu Wolfenb.), Ilg (Theophilus Presbyter, etc. Einleitung), le nient.

(3) Voy. Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbyter (1774). Inséré au tome VIII des *Vermischte Schriften* (Berlin 1771-1794). De nombreuses éditions postérieures existent.

(4) Zur Geschichte und Litteratur aus den Schätzen der hertzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, von Gott. Ephr. Lessing. (Braunschweig, 1781), t. VI, p. 289-424.

(5) E. 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; to which are added, Theophilus de arte pingendi, Eraclius de artibus Romanorum, and a review of Farinators Lumen Animae (London, 1781). — R. Hendrie : Theophili, qui et Rugerus, presbyteri et monachi Libri III, seu diversarum artium Schedula (London; J. Murray 1847). — Comte Ch. de l'Escalopier : Théophile, prêtre et moine. Essai sur divers arts (Paris, 1843). — A. Ilg : Theophilus Presbyter. Schedula diversarum artium, dans les Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, v. Eitelberger von Edelberg. Band VII (Wien, 1874). Voy. aussi la traduction annotée de l'abbé Bourassé, dans le Dictionnaire d'archéologie sacrée. J.-P. Migne, 1862.

(6) Schedula : Lib. I; Prologus, in fine.

quicquid in vasorum diversitate, seu gemmarum ossiumve sculptura auro et argento inclyta decorat Italia; quicquid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia; quicquid in auri, argenti, cupri et ferri, lignorum lapidumque subtilitate sollers laudet Germania. » L'ouvrage est conçu avec méthode et rédigé suivant un plan arrêté d'avance; le premier livre traitant de la peinture, le second de la verrerie, le dernier enfin contenant les instructions nécessaires au travail des métaux. L'allusion, faite dans le cours du Prologue, à la peinture grecque (1) certifie que Théophile tenait d'artisans et de manuels byzantins, soit directement, soit par quelque entremise, les préceptes qu'il inculquait. De fait, l'ascendant de Byzance imprégnait profondément à cette époque l'art allemand. Il est d'ailleurs probable que le mariage d'Otton II avec Théophano, fille de l'empereur d'Orient Romain II, mariage qui avait favorisé, au siècle précédent, la propagation en Allemagne de la culture byzantine et des usages de la cour de Constantinople, dut puissamment seconder cette propension (2). Perceptible dans les miniatures issues, dès le dixième siècle, des ateliers de Reichenau et de Trèves, l'élément byzantin domine, au douzième, dans les écoles de peinture de Salzbourg, du Sud-Ouest, de la Westphalie et de la Saxe. Trois cents ans après la Schedula, le manuscrit de Strasbourg mentionne encore les méthodes grecques (3).

De nombreuses similitudes unissent en effet l'encyclopédie de Théophile et le manuel athonite du moine Denys (4), lequel, quoique de rédaction plus récente, représente un ensemble de traditions remontant à une haute antiquité. D'autre part, la Schedula offre de multiples points de contact avec les écrits

(1) Voy. la citation donnée ci-dessus.

(2) Pour la peinture allemande de cette période, voy. les Evangélistaires de Géréon de Cologne et d'Egbert de Trèves ; le Registrum Gregorii, dont deux peintures sont conservées, l'une à Chantilly, l'autre à la bibliothèque de Trèves ; les évangiles de Quedlimburg et de S. Bernard de Hildesheim; le sacramentaire d'Henri II et l'évangéliaire de l'abbesse Uota de Niedermünster, etc. Le byzantinisme persiste dans les écoles de peinture allemande durant la première moitié du XIII^e siècle. Voy. A. Haseloff : Eine thüringisch-sächsische Malerschule des XIII^e Jhrhunderts. (Strassburg, 1897.) Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, vol. 9.

(3) « Nu han ich redelich und merkelichen wol gelert (wie) man alle varwen tpieren sol nach kriegeschem sitten », etc. Ms. de Strasbourg, c. 68. — Berger : Beiträge. Vol. II, pp. 146, 169.

(4) Par exemple, sur la peinture à l'huile, comparer Hermeneia, § 29 (préparation du péséri) et § 31 (vernis de péséri), avec Schedula, L. I, c. XX, XXI et XXVII : sur la chrysographie Herm. § 72 et Sched. c. XXXVII, 3^e paragraphe. — Voir surtout dans les deux manuels les procédés de dorure et de miniature. Berger : Beiträge, vol. II, pp. 42 et 43.

occidentaux, les livres d'Héraclius, la Mappae Clavicula, etc. L'or pulvérisé ou amalgamé au mercure (Schedula : c. XXXIV-XXXVII) se rencontre dans les recettes chrysographiques du Papyrus de Leyde ; la *pictura translucida* de Théophile se rapproche des paragraphes 62 de l'Anonyme de Lucques et 247 de la Mappae Clavicula ; les instructions relatives à la peinture à l'huile (Sched : c. XX) se rattachent à celles d'Héraclius (L. III, c. XXV) (1), etc.

Terminons enfin ces données par quelques mots sur notre auteur. Son identité a été fort discutée; Lessing attribuait même la Schedula au célèbre moine de St-Gall Tutilo, dont Ekkehard énumère les talents et les vertus (2). L'épithète de *Lumbardicus* (3), contenue dans le titre du manuscrit de Cambridge (4), lui a fait assigner une origine italienne, tandis que le nom de Rugerus, dont le qualifient les deux manuscrits de Vienne (5), appuyait l'hypothèse d'une nationalité allemande. D'après Ilg (6), qui propose la solution la plus acceptable du problème, l'auteur serait l'orfèvre Rugerus ou Rogkerus qui travaillait à la fin du onzième et au début du douzième siècle dans le monastère bénédictin de Helmershausen sur la Diemel. Dépendant de l'évêché de Paderborn (7), le couvent était devenu un centre artistique important sous l'épiscopat de l'évêque Meinwerk († 1036). Le nom de ce prélat, comme celui de Willigis de Mayence, d'Adalberon de Würzburg ou d'Anno de Cologne, est demeuré célèbre dans les annales de l'art allemand. La cité de Paderborn lui dut la construction de ses remparts, d'une nouvelle cathédrale et d'un palais épiscopal, ainsi que la création d'une école analogue à celle que fonda Godehard de Hildesheim (8).

(1) Berger : Beiträge, vol. II, p. 43-44.

(2) Ekkehardi IV, casuum S. Galli cont. I. — Pertz : Monum. Germ. Hist. Script. T. II, p. 94. — Selon l'hypothèse de Lessing, la Schedula remonterait donc au début du Xe siècle, époque à laquelle vivait Tutilo. Raspe, Lanzi, Eméric-David, etc., en localisent la date au Xe ou au XIe siècle. Voy. Raspe : A critical essay on oil-painting, pp. 45 et 64 ; Lanzi : Storia pittorica della Italia, t. I, p. 66; Eméric-David : Histoire de la peinture au moyen âge, p. 83.

(3) « Hic incipit tractatus Lumbardicus qualiter temperantur colores ad depingendum. » Cf. Raspe, op. cit., p. 75.

(4) Ms. de Trinity College. Actuellement au British Museum, nº 840 A. Egerton Mss.

(5) Voy. A. Ilg, op. cit. Einleitung, pp. VII et XXI.

(6) Ilg, op. cit., pp. XLIII et suiv.

(7) Fondé par Charlemagne en 785. La première cathédrale fut édifiée par l'évêque Badurad (815-852).

(8) Vita Meinw. ep. Paterb. c. LII (Leibnitz : Script. rer. Brunsw.). Voy. Eméric-David : Histoire de la peinture au moyen âge, p. 111.

Des moines de Cluny ramenés par lui au retour d'un voyage en Italie habitaient le monastère d'Abdinghof qu'il fonda en 1016, et des ouvriers byzantins (operarii graeci) venus à son appel de l'Italie méridionale travaillaient à Paderborn sous sa direction. Vers la même époque (en 1033) l'abbé Wino du couvent de Helmershausen se rendait en Palestine pour y relever le plan de l'église du Saint-Sépulcre (1). Ces faits, considérés collectivement, expliqueraient la diversité des sources grecques, françaises, italiennes et orientales auxquelles le moine Théophile, dans le Prologue de la Schedula, déclare avoir puisé ses renseignements.

Avant de passer à l'étude des écrits compris dans la collection de Jehan le Bègue, mentionnons un opuscule qui s'associe par synchronisme à la Schedula Theophili, l'*Anonymus Bernensis*, un fragment composé de cinq feuilles de parchemin de format in-12, conservé à la bibliothèque de Berne sous le numéro d'ordre A. 91,17 2). Paléographiquement, le manuscrit se placerait vers la fin du onzième ou le début du douzième siècle. Dans son état actuel, il se fractionne en deux parties, l'une consacrée à des formules de médecine (3), l'autre, précédée de la rubrique *De Clarea*, à un ensemble d'instructions relatives à la peinture appliqué à la décoration des livres ; on y trouve notamment des indications sur la peinture à l'œuf, sur les variétés de parchemin, sur la peinture des lettres capitales, etc. Contrairement à la plupart des manuels médiévaux, qui consistent

(1) Pour tout ceci, voy. A. Ilg, op. cit. Einleitung, pp. XLIII-XLVII. — Les voyages à Jérusalem étaient relativement fréquents (voy. les itinéraires de l'évêque Arculf [vers 700, écrit par Adamnan, abbé d'Iona], de Willibald [721-727], de Bernard le Sage [867], de Saewulf [1102-1103], etc.), et s'effectuèrent plus d'une fois dans un but congénère à celui que se proposait l'abbé Wino. C'est ainsi que l'on voit « messire Anselm Adornes », bourgmestre brugeois au XV^e siècle, se rendre deux fois au S. Sépulcre pour vérifier l'exactitude de la reproduction qu'il faisait exécuter dans l'église dite de Jérusalem à Bruges.

(2) La première édition du manuscrit de l'Anonymus Bernensis a été publiée, accompagnée d'une traduction, par Hermann Hagen : Anonymus Bernensis, über die Bindemittel und das Coloriren von Initialen, etc. Mit einer Notiz über die Quellenliteratur der Eitemperatechnik von Albert Ilg. — Voy. Quellenschriften für Kunstgeschichte, etc. Vol. VII p. 375-400 (Wien, 1874). — La seconde édition parut en 1908. G. Loumyer : Un traité de peinture du moyen âge : l'Anonymus Bernensis. Publié avec introduction et notes (Berne, 1908).

(3) De pareilles juxtapositions sont fréquentes dans les traités techniques médiévaux, sans doute en raison de la connexité existante entre les études médicales et les recherches de la chimie. C'est ainsi, par exemple, qu'on attribua au moyen âge la paternité de divers écrits alchimiques à Rasès, le fameux médecin arabe. Il est à remarquer que le second manuscrit de la Schedula Theophili, conservé à la bibliothèque de Vienne, porte la signature : II. 236 (Med. 173).

en alignements de formules, l'ouvrage présente un exposé systématique de la technique de l'art. Il est probable que l'auteur anonyme est à ranger, avec Folchard et Sintramn de Saint Gall, le moine Wiking de Prum ou Eaduvius de Lunebourg, dans la catégorie des religieux peintres et enlumineurs.

INSTITUTO ANDALUCES DE ARTE HISPANICO

CHAPITRE IV

Les sources techniques de la seconde moitié du moyen âge. — La collection de Jehan le Bègue, les traditions athonites et le recueil de Cennino.

Évolution de l'état social. — Les communes, les corporations de métiers et les associations d'artistes. — Indépendance de l'artiste laïc. — Un amateur technicien du quatorzième siècle : Jean Alcherius. — Voyages d'Alcherius et formation de son recueil. — Les manuscrits de Jehan le Bègue. — Le Liber de Coloribus faciendis de Pierre de S. Audomar. — Le monastère de Saint-Bertin. — Attaches de ces écrits avec les textes antérieurs.

Le second âge d'or de l'art à Byzance. — Diffusion des modèles grecs. — Survivance en Occident, après le sac de Constantinople en 1204, des traditions techniques byzantines. — Les laures athonites. — L'Hermeneia dionysien. — Incertitude de la date de sa rédaction primitive. — Ancienneté des préceptes techniques de ce recueil. — Analyse du manuel de Denys. — Les influences grecques en Russie. — Le Podlinnik et le Stoglaff.

L'art pré-giottesque en Italie. — La peinture *a tempera* et les méthodes grecques. — Le peintre Cennino Cennini et le Libro dell'Arte. — Composition de cet ouvrage. — Influences byzantines.

Pendant les trois siècles qui s'écoulèrent entre la compilation de l'encyclopédie du moine de Helmershausen et l'achèvement de la collection de Jehan le Bègue, de profondes modifications avaient transformé l'état social et changé les conditions sous lesquelles avaient travaillé les artistes de tout ordre. C'est d'abord en France la révolution communale qui se dessine vers la fin du onzième siècle et se propage dans toute l'Europe féodale durant le cours du douzième. En Flandre se forme même à cette époque une sorte de confédération politique des communes dont le centre fut Arras; en Allemagne et en Italie les communes urbaines, tout en constituant de puissantes ligues érigées contre la féodalité et l'empereur, se transforment en autant de centres de civilisation, favorisant le commerce et l'industrie. En Italie, le rôle joué par les villes fut particulièrement efficace à ce point de vue; Venise, Gênes, Florence, les cités de

la Pentapole, de l'exarchat de Ravenne, les communes de la Lombardie, etc., contribuèrent à imprimer une poussée vigoureuse aux sciences, aux lettres et aux arts (1). Dans l'Europe septentrionale, les villes de la ligue hanséatique, Lubeck (2), Hambourg, Brême, Cologne, Bruges, etc., secondaient, par la création de confédérations indépendantes ou privilégiées, la cause des libertés communales. D'autre part s'organisent les corps de métier et les corporations laïques rappelant les anciens *collegia opificum* des municipes romains (3), quoique érigés sur d'autres bases. Ces associations, dont la formation paraît avoir précédé en France celle des communes (4), et que le synode de Rouen condamnait en 1189, se répandirent dans l'Europe entière sous différentes appellations, les *credenze* des communes italiennes, les *Zünfte* des villes allemandes, les *trade-guilds* de l'Angleterre, etc. Des groupements analogues aux communautés industrielles s'étaient formés de même dans le monde des arts. La plus ancienne de ces confréries dut incontestablement être celle des maçons et des tailleurs de pierre (5), qui remplaça, en somme, les collèges de maçons qui avaient joui d'une situation privilégiée sous l'Empire romain et qui disparurent avec lui. L'institution se développa surtout en Allemagne, où l'abbé Guillaume de Hirschau (1080-1091) passait pour être le premier fondateur

(1) Les villes franches se distinguaient des villes libres, ces dernières seules constituant les véritables communes. Déchues de bonne heure en France, les villes libres prospèrent en Flandre et en Allemagne aux XIVe et XVe siècles. Voy. Guizot : Histoire de la civilisation en France (1828-1830); Aug. Thierry : Lettres sur l'histoire de France (1827); Luchaire : Les Communes françaises à l'époque des Capétiens directs (Paris, 1890); Sismondi : Hist. des républ. ital. du moyen âge, etc.

(2) La première convention connue fut conclue en 1241, entre Hambourg et Lübeck.

(3) Le souvenir des *collegia* romains paraît s'être conservé surtout dans le Midi, à Toulouse, Montpellier, Nîmes, Arles, etc. Au nord de la France, les *nautae parisiacae* du temps de l'empereur Tibère se sont peut-être perpétués sous le nom des *marchands de l'eau*, qui donnèrent leurs armoiries à la capitale.

(4) C'est ainsi que l'on lit dans le Livre des Métiers d'Etienne Boileau, au titre XLVIII (Des Maçons, des Tailleurs de pierre, etc.), § 22 : « Li Mortelier son quite de gueit et tout Tailleur de pierre, très le tans Charle Martel, si come li preud'ome l'on oï dire de père a fil ». Dans le cas peu probable où cette allégation serait exacte, ceci présupposerait l'existence d'une communauté privilégiée dès le VIIe siècle. Voy. Les Métiers et Corporations de la Ville de Paris; René de Lespinasse et François Bonnardot; Paris, 1879, p. 91. Cf. aussi l'introduction du même ouvrage, p. III.

(5) Le récit légendaire des origines des corporations maçonniques se trouve dans la charte intitulée *De Constitutione artis geometriae*, etc. (XVe siècle), découverte au British Museum et dans l'ouvrage d'Anderson sur la constitution de la franc-maçonnerie (1723). Ces relations, inspirées par une fantaisie chimérique, et où apparaissent les noms de Jabal, d'Hermès, de Nemrod, d'Euclide, de Salomon, etc., rappellent les fictions des écrits alchimiques. Voy. Kloss : Die Freimaurerei in ihrer wahren Bedeutung; Berlin, 1865. 2e éd.

de loges de maçons (1); au douzième siècle, des groupements similaires existaient dans l'Ile-de-France et en Picardie.

Longtemps à l'état embryonnaire, le système se généralisa aux siècles suivants. C'est ainsi que nous voyons les gildes de peintres et d' « imagiers » se former en Flandre à l'époque qui marqua l'apogée de la puissance des communes. « L'année même », écrit M. Wauters dans son livre sur la peinture flamande, « où Van Artevelde signait avec le roi d'Angleterre le traité qui assurait la neutralité et la liberté commerciale du comté de Flandre... vit se constituer, à Gand, la première corporation de peintres et de sculpteurs, sous le patronage de saint Luc (1337-38). »

En Italie, les associations d'artistes jouèrent également de bonne heure un rôle important. A Sienne, en 1212, les architectes et les sculpteurs se trouvent organisés en groupes distincts, comme à Venise les *muratori*. Les corporations d'artistes s'organisent plus tard à Rome; les sculpteurs en 1406, les peintres en 1478. Ceux-ci paraissent avoir été quelque peu plus lents à se constituer (à Sienne en 1355; à Prague, en 1348; à Gênes, règlement nouveau en 1415). A Florence, la fondation de la *Compagnia di S. Luca* remontait au quatorzième siècle, selon le témoignage de Vasari (2). Rappelons ici qu'en France, le 12 août 1391, une véritable académie se fondait sous la présidence de Jean d'Orléans, de Colard de Laon et du peintre en titre du duc de Berry (3).

De tout ceci ressort clairement un fait, celui de la vulgarisation, à partir du douzième siècle, de la théorie et de la pratique de l'art. Pendant le haut moyen âge, en effet, les artistes

(1) Ces confréries furent très prospères en Allemagne du XIVe au XVe siècle. En 1459, l'assemblée capitulaire de Ratisbonne réunissait, pour la rédaction des statuts, les chefs de dix-neuf loges de l'Allemagne centrale et méridionale. Les tailleurs de pierre du nord de l'Allemagne formèrent en 1462, à Torgau, une confédération similaire. — Voy. sur les corporations de maçons au moyen âge : ALBRECHT : Materialen zu einer kritischen Geschichte der Freimaurerei (Hambourg, 1792); KRAUSE : Die drei aeltesten Kunsturkunden der Freimaurersbrüderschaft (Dresde, 1820-21), etc. Voir aussi la légende de l'architecte Albert de Strasbourg (Albertus Argentinus). HEIDELOFF : Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland (Nuremberg, 1844); GÉRARD : Les artistes de l'Alsace pendant le moyen-âge (Colmar, 1872).

(2) Voy. VASARI : Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes. Vie de Jacopo di Casentino. La *Scuola* de Venise, d'autre part, datait du XIIIe siècle. Voy. ZANETTI : Della Pittura Veneziana (Venise, 1771).

(3) ANDRÉ MICHEL : Hist. de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. Tome III, 1e partie. Chap. II. La Peinture en France. 2e partie. Le Règne de Charles VI, p. 137.

se recrutaient en majeure partie dans les rangs du clergé régulier, c'est-à-dire dans un cercle relativement restreint (1). La formation des sociétés corporatives, secondée par le mouvement des communes, mit l'art à portée de l'artisan laïc et amena la rupture avec les traditions monacales, rupture que déplorait déjà le célèbre évêque de Mende, Guillaume Durand (1286-1296) (2). Dès le treizième siècle, les noms de peintres laïcs et indépendants apparaissent; c'est en 1281, à Tours, un certain Denis (3); à Paris, la taille pour 1292 en nomme une trentaine; citons encore l'enlumineur maître Honoré qui habitait, comme plusieurs de ses confrères parisiens, la rue Erembourg de Brie dite Boutebrie (4).

Ces artistes ne mènent pas toujours une vie sédentaire; l'architecte et dessinateur Villard de Honnecourt, entre autres, se montre actif voyageur, poussant jusqu'en Hongrie ses pérégrinations; en 1298, « maistre Etienne d'Auchoirre », peintre de Philippe le Bel, se rend en ambassade à Rome « pro quibusdam negotiis » (5). De pareils déplacements deviendront chose fréquente, surtout chez les peintres au service d'un prince; Girart d'Orléans suit en Angleterre son maître captif, Jean le Bon; Jacques Coene, venu de Bruges, s'installe à Paris qu'il quitte pour se rendre en Lombardie; Jacquemard de Hesdin, au siècle suivant, visite tour à tour toutes les résidences du duc de Berry, à Bourges, à Riom, à Poitiers (6). Le nombre des artistes étrangers qui travaillent en France atteste également la fréquence de ces migrations; les peintres italiens Philippo et Giovanni Rizzuti, accompagnés de Niccolo de' Marsi (Nicolas

(1) C'est ainsi que, dans le domaine de la peinture, les artistes de cette période (VII^e-XII^e s.) appartiennent presque exclusivement aux ordres religieux. Citons entre autres : Eadfrith du monastère de Lindisfarne; les saintes Harlinde et Renilde de Maeseyck; les frères Liuthard et Beringar, qui collaborent à l'exécution du Codex aureus de S. Emmeran de Ratisbonne; Folchard et Sintramn de St-Gall; Godemann, qui exécuta le bénédictional d'Ethelwold; Heldric, abbé de St-Germain d'Auxerre; Adélard, abbé de St-Trond, etc.

(2) « Diversae historiae tam Novi quam Veteris Testamenti pro voluntate pictorum depinguntur ». Guill. Durand : Rationale divinorum officiorum.

(3) Bern. Prost; Gazette des Beaux-Arts, avril 1887, p. 323.

(4) Ferdinand Denis : Histoire de l'ornementation des manuscrits. Paris, 1857, p. 76.

(5) Voy. sur Etienne d'Auxerre les *Recherches sur les peintres du roi antérieurs au règne de Charles VI*, dans les *Etudes d'histoire du moyen âge, dédiées à Gabriel Monod*. Cf. aussi Paul Mantz : La Peinture Française du IX^e siècle à la fin du XVI^e.

(6) Sur ces peintres, voy. André Michel : Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, t. III, 1re partie (Les débuts de la Renaissance); chap. II, La peinture en France.

Desmarz), se rendent à la cour de Philippe le Bel (1); le miniaturiste espagnol Garcia Martinez, suivant le Diccionario de Céan Bermudez, s'établit à Avignon en 1343, etc. (2).

Des artistes laïcs, plus remuants et aventureux, ont donc remplacé, du moins en partie, les travailleurs paisibles et sédentaires des cloîtres, et c'est précisément sur des représentants de ce type nouveau que les écrits de maître Jehan le Bègue fournissent un curieux et significatif aperçu

En 1431, à Paris, maître Jehan le Bègue, greffier des maîtres généraux de la Monnaie du roi, prenait copie d'un recueil de recettes de peinture rassemblées et transcrites à diverses dates par un certain Johannes Alcherius ou Archerius qui habitait, vers 1398, la capitale. Les données font d'ailleurs défaut sur la personne d'Alcherius; il est toutefois vraisemblable qu'il était Lombard, peut-être Milanais. Sans, apparemment, exercer lui-même le métier de peintre, il s'intéressait à la technique de l'art, et collectionnait au cours de ses voyages les secrets de métier cueillis dans les officines de peintres ou auprès des professionnels. Les notices sommaires de Le Bègue nous permettent de reconstituer comme suit quelques-unes de ces tournées. Au mois de mars de l'année 1382 (3), Alcherius quittait Milan pour se rendre à Paris, muni d'une recette « ad faciendum incaustum pro scribendo » que lui avait remise le calligraphe milanais Alberto Porzello (4). Seize ans plus tard, en 1398, nous le trouvons dans cette ville, occupé à mettre par écrit les recettes de peinture que lui dictent les praticiens Jacques Cona (5) et Antoine de Compiègne (Anthonius de Compen-

(1) Paul Mantz : op. cit., chap. VI, p. 131.

(2) Cean Bermudez : Diccionario hist. de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España. Publ. p. la R. Academia de S. Fernando (Madrid, 1800). Supplément publié à Madrid en 1894.

(3) « Et postea dicto anno 1382 de mense Martii, quum dictus Johannes Alcherius ivit a Mediolano Parisiis, portavit secum copiam dicti capituli quae talis est ut sequitur », etc. Manuscrits de Jehan le Bègue : *Alcherius de coloribus diversis*, § 302 (note d'introduction au paragr. 303). Merrifield : Original Treatises on the Arts of Painting, etc., vol. 1, p. 289.

(4) « ..... quondam magister Albertus Porzellus perfectissimus in omnibus modis scribendi et formis litterarum, qui tunc dum vixit tenuit scolas in Mediolano, et docebat pueros et juvenes ad scribendum. » Mss. de Jehan le Bègue, ibid.

(5) « Anno circumcisionis Christi 1398 die dominicae 28 Julii, Johannes Archerius scripsit et notavit in Parisiis sequentia capitula de coloribus ad pingendum, per verba et signamenta quae sibi dixit Jacobus Cona flamingus pictor commorans tunc Parisiis, » etc. Alcherius de div. color. — Prohem. — Merrifield : op. cit., p. 259.

dio) (1). De ce dernier nous ne savons rien sinon qu'il exerçait à Paris la profession d'enlumineur, et que, mort entre 1411 et 1414 à un âge fort avancé (Alcherius le qualifiait déjà en 1398 d'*antiquus homo*), il fut enterré à Saint-Séverin (2). Jacques Cona (Cône, Coene) nous est mieux connu ; Brugeois établi à Paris, il y travaillait dans l'officine de Pierre de Vérone et pour le compte du duc de Bourgogne, chez le financier Raponde (3). Peut-être serait-il à identifier avec le maître anonyme qui peignit les miniatures qui ornent les Heures du maréchal de Boucicaut (4). A partir du mois d'octobre 1398 nous perdons de vue Alcherius, qui ne reparaît qu'en mars de l'année 1409, cette fois à Gênes (in Janua), où il transcrit des recettes extraites d'un manuel que lui passe un certain frère Denis « ordinis Servorum Sancte Marie » (5). Le 2 février suivant, il ajoute à sa collection une formule que lui avait autrefois communiquée, à Paris, maître Jean, un Normand qui habitait la maison de Pierre de Vérone, formule qu'il avait apparemment omis de mettre par écrit (6). Le même mois, à Bologne, il lie connaissance avec

(1) « Anno circumcisionis domini Jesu Christi 1398 die Jovis octavo Augusti, Johannes Alcerius scripsit et notavit in Parisiis in domo Anthonii de Compendio illuminatoris librorum, antiqui hominis, a verbis quae ipse Anthonius sibi dixit », etc. MERRIFIELD : op. cit., p. 281.

(2) Voy. ANDRÉ MICHEL : Hist. de l'art, etc., vol. III, 1re partie, p. 157.

(3) « Des courtiers italiens étaient établis à Paris, et plusieurs de ceux-ci, les Rapondi et Pietro Sacco, de Vérone, s'occupaient de fournir des livres enluminés à des amateurs comme le duc Jean de Berry et les ducs de Bourgogne ». (ANDRÉ MICHEL : ibid., p. 142.)

(4) Voy. ANDRÉ MICHEL : ibid., p. 163. — Jacques Coene paraît avoir pratiqué la miniature avec prédilection, et cette branche de l'art n'est pas oubliée dans les recettes qu'il fournit à Alcherius. C'était d'ailleurs, comme Evrard d'Orléans ou Pierre de Bruxelles, un artiste de capacités multiples ; en 1398, nous le voyons même appelé à Milan pour donner son avis sur les travaux de la cathédrale. Sur cet artiste, voy. PAUL DURRIEU : Jacques Coëne, peintre de Bruges travaillant à Paris sous le règne de Charles VI. Bruxelles, 1906. (Extrait du périodique : Les Arts anciens de Flandre.) Cf. aussi DEHAISNES : Hist. de l'art dans la Flandre ; A. WAUTERS : Commencements de l'ancienne école flamande de peinture ; FIERENS-GEVAERT : La Renaissance septentrionale, etc.

(5) « 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 michi prestato per Fratem Dionysium de —, ordinis Servorum Sancte Marie, qui ordo in Mediolano dicitur « del sacho ».

Item, in eodem exemplari, super margine recepte immediate sequentis, qua incipit numerus 47, scribebatur sic, « habui in Janua istam receptam die primo Marcii, 1409 ». Notes de Jeh. le Bègue au manuscrit d'Alcherius. Merrifield, op. cit., p. 69. (L'orthographe Janua (pour Genua) fut adoptée vers le Xe siècle en vertu d'une étymologie qui attribuait la fondation de la cité à Janus.)

(6) « Anno circumcisionis 1411, die ij Februarii, post quam magister Johannes de —, Normannus, commorans in domo magistri Petri de Verona, ... dixit mihi Johanni

un artisan des Flandres, nommé Théodore (1), qui avait été au service de Gian Galeazzo Visconti (2) à Pavie, et qui lui confie à son tour certaines formules de provenance anglaise, auxquelles Alcherius ajoute, le 13 février, dix-sept articles extraits « a quodam libello », appartenant au peintre Jean de Modène (3). Enfin, s'étant rendu à Venise, il s'y procure une recette relative à la fabrication du bleu d'outremer chez Michelino di Vesuccio (4), qu'il qualifie de « pictor excellentissimus inter omnes pictores mundi ». De retour à Paris, Alcherius s'occupa, en décembre 1411, à corriger et à recopier les matériaux ainsi rassemblés (5). Vingt ans plus tard, les manuscrits d'Alcherius se trouvaient entre les mains du greffier Jehan le Bègue, qui malgré son inaccoutumance à pareil travail (6), transcrivit le tout, et y adjoignit une portion du premier livre de la Schedula Theophili, les écrits d'Héraclius et un traité intitulé *Liber de Coloribus faciendis* par Pierre de S. Audomar, auxquels il annexa, par surcroît, une *Table de Synonymes* basée principalement sur l'autorité du Catholicon et deux index alphabétiques, restés d'ailleurs inachevés.

Alcherio, in Parisiis, modum quo utitur afiniando, seu faciendo ipsum azurrum, notavi, et feci presentem scripturam », etc. — Merrifield, op. cit., vol. I, p. 105.

(1) « 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, rachamatorem solitum operari in castro papie, in vita condam incliti ducis Mediolani, quas receptas idem Thedericus dixit habuisse in Londonia in Anglia », etc. — Notes de Jeh. le Bègue sur le ms. d'Alch. — Merrifield, op. cit., vol. I, p 85.

(2) Mort en 1402. Il jeta les fondements du Duomo de Milan et de la Certosa à Pavie.

(3) « Item in principio quaterni sequentis in eodem exemplari sicut erat scriptum : « 1410, die Jovis XIII*a* Februarii, feci copiari que sequentur in Bononia, de manu domini Johannis de diversis, a quodam libello magistri Johannis de Modena, pictoris habitantis in Bononia ». — Notes de Jeh. le Bègue. — Merrifield, ibid., p. 91.

Le peintre Jean de Modène mentionné dans les manuscrits de Le Bègue serait à identifier, selon Mrs Merrifield, avec l'architecte Giovanni Rossi da Modena, fils de Martino de Rubeis de Mutina, et qui succéda en 1454 à Paolo Tibaldi en qualité d'architecte de S. Petronio de Bologne. Voy. Mrs Merrifield, op. cit., vol. I. Introduction aux mss. de Jeh. le Bègue, pp. 9-12.

(4) « 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. » Notes de Jeh. le Bègue aux mss. d'Alcherius. Merrifield, ibid., p. 103. — Le peintre Michelino est mentionné par Pietro Candido Dicembrio, Lomazzo, Morelli, Lanzi, etc.

(5) « Et post ea anno Christi 1411 de mense decembrio, idem Johannes reversus de partibus Lombardiae jam per plusquam unum annum, correxit ea in pluribus locis ..... et ad nettum rescripsit », etc. Préface d'Alcherius aux instructions de Jacques Cona. — Merrifield, op. cit., vol. I, p. 259. — Voy. aussi pp. 281 et 289.

(6) Cf. la note de Le Bègue au § 303*a* d'Alcherius : De coloribus diversis. — Merrifield, ibid., p. 291.

Pierre de S. Audomar, qui vivait vers la fin du treizième siècle, et dont l'ouvrage fut inséré par Le Bègue dans sa collection d'écrits techniques, paraît avoir été moine à Saint-Omer (Pas-de-Calais), dans le cloître fondé au septième siècle par l'apôtre de la Morinie. Le monastère de Sithiu ou de Saint-Bertin avait été, à l'époque mérovingienne, l'un des plus influents de la Neustrie (en 752, Pépin le Bref y reléguait le dernier descendant de Clovis, Childeric III), et sa renommée se maintint durant tout le haut moyen âge. La bourgade établie autour de l'abbaye de Sithiu prit de bonne heure le nom d'*Audomari fanum*, en souvenir de son fondateur, évêque de Thérouanne (1). Aux dixième et onzième siècles, alors que les écoles françaises de peinture se trouvaient sous l'ascendant des écoles allemandes, anglaises ou espagnoles, la communauté monastique de Saint-Omer se trouvait nantie d'importants ateliers d'art, dont certains produits subsistent encore, tel le Psautier conservé à la bibliothèque de Boulogne-sur-Mer (n° 26), écrit à Saint-Bertin sous l'abbé Odbert (989-1008), par le moine Heriveus. Rien d'ailleurs, dans l'ouvrage de notre auteur, ne s'oppose à l'hypothèse qui rangerait ce dernier parmi les religieux de l'antique abbaye audomaroise.

Le *Liber de Coloribus faciendis* renferme une série de procédés relatifs à la peinture et à la miniature ; à la fabrication de couleurs, vert « de sel », minium, « folium », azur, etc. ; à la composition d'encres ; aux procédés de dorure « sur murs ou sur parchemins », etc. De nombreux passages indiquent la présence de traditions locales ou anglaises ; c'est le cas entre autres pour les chapitres 156 (2) (De viride Rothomagense faciendo), 201 (De viridi faciendo secundum Normannos), 162 (vel potius Anglici in quorum terra conficitur *worina* vocant), 199 (grana... caprifolii hoc est anglice *galetrice*) (3), etc. Assez nombreux sont les emprunts faits à la Mappae Clavicula et au livre premier de la Schedula Theophili ; en sus, des analogies

(1) Saint Audomarus (ou Omer), originaire des environs de Constance, fut nommé évêque de Thérouanne par Dagobert, vers 637. Avec l'aide de trois collaborateurs, Mommolin, Ebertramnus et Bertin, envoyés à sa demande par l'abbé Walbert de Luxeuil, il établit, en 638, la colonie monastique de Sithiu. Voy. MONTALEMBERT : Les Moines d'Occident. Tome II, livre IX (Saint Colomban et les Irlandais en Gaule), ch. V.

(2) Numération de Le Bègue.

(3) C'est la « gatetriu » de la Mappae Clavicula. Cette recette et la suivante (§ 200) sont d'ailleurs une copie presque littérale du chap. CXC de la Clavicula.

avec le manuscrit de Lucques, les livres d'Héraclius, etc., rattachent le manuel de Pierre de S. Audomar aux écrits du passé.

De même que les formules du Liber de Coloribus faciendis, les écrits recueillis par Alcherius dans les ateliers de Jacques Cona et d'Antoine de Compiègne ou récoltés par lui dans ses voyages au delà des Alpes remontent en partie à d'antiques sources. Nous aurons occasion à revenir sur cette descendance ; qu'il suffise de signaler ici, dans une série de recettes ajoutée par Le Bègue au manuscrit d'Alcherius (1), de nombreuses réminiscences des procédés techniques du moine Théophile, évocation des pratiques monacales d'un âge bien antérieur, ainsi qu'une formule d'origine byzantine (2), apportée sans doute en France par l'intermédiaire d'artistes lombards.

Pendant la seconde moitié du moyen âge, en effet, les ateliers de l'Europe latine paraissent avoir conservé, en proportion variable suivant les régions, le souvenir des méthodes grecques dont l'influence s'attestait si vivement aux époques carolingienne et romane dans le formulaire de Lucques et les écrits du Pseudo-Héraclius et du moine Théophile. Avec Basile le Macédonien (867-886) s'était ouvert à Constantinople le second âge d'or de l'art, destiné à durer trois siècles et à déterminer la formation définitive du style byzantin, qui suivait dans son développement progressif la transformation politique de l'Empire, lequel avait cessé d'être romain pour devenir exclusivement national. Durant toute cette période la diffusion des préceptes grecs continua activement. « De même », écrivait Kondakoff, « que la prospérité dont on ne jouissait jusqu'à ce moment qu'au centre de l'Empire se répandit jusqu'à ses limites les plus reculées, de même l'art byzantin jeta son éclat sur l'Asie Mineure, sur les îles de la Méditerranée, la Calabre, la Sicile, et jusque sur Venise, l'Italie du Nord et la France méridionale... Les miniatures ou images exécutées à Constantinople servaient de modèles non seulement aux artistes

(1) Du paragr. 303*a* (Aultre recepte pour faire encre), au paragr. 352 et dernier. Ces articles forment une sorte d'addenda ajouté par Jehan le Bègue à la fin de sa copie. Suit la souscription terminale : «Compositus est liber iste a magistro Johanne le Bègue, Licenciato in Legibus, Greffario Generalium Magistrorum Monetae Regis Parisiis, anno Domini 1431, aetatis vero suae 63. »

(2) Paragr. 325. (Se vous voulez faire yaue conosite a destremper toutes couleurs.) Comparez aussi Jehan le Bègue, paragr. 106 (Ad faciendum mordentem de aleo), avec Cennino ; Trattato, ch. 153, et Hermeneia, ch. 28.

de l'Empire, mais même à ceux des contrées aussi éloignées que la Georgie ou la Sicile... Les vastes séries de peintures en mosaïque de Palerme, de Monréale et de Cefalu, de Naples et de Salerne, de Saint-Marc à Venise, de Saint-Juste à Trieste, de Daphni à Athènes, de Ghélati à Koutaïs dans le Caucase et de Kiew sont exécutées d'après des cartons envoyés de Constantinople ou des dessins composés dans cette ville » (1).

Le sac de Constantinople par les croisés en 1204 entraîna la dissolution de cet art si fécond, dont la destinée se trouvait intimement liée à celle de l'Empire. Les dépouilles de la métropole qui échappèrent à la destruction allèrent orner les églises et les palais de Venise et de Gênes; les provinces, soumises à l'autorité arbitraire de seigneurs féodaux, appauvries par les exactions et les pillages, se trouvèrent acculées à la ruine; état de choses auquel le rétablissement de la monarchie par Michel Paléologue demeura impuissant à remédier efficacement. Toutefois, malgré l'arrêt soudain résultant de ce désastre, le souvenir des enseignements autrefois inculqués par Byzance survécut en Occident, où il continua à subsister sous forme de tradition dans les ateliers et les manuels techniques, et où nous le retrouverons, entre autres, quelque peu modifié, dans le traité de l'Italien Cennino, à l'article de la peinture « a tempera ».

En ce qui regarde l'état de la science technique à Byzance aux premiers temps de la renaissance basilienne, il est probable que les méthodes grecques, se développant sur le restant des traditions antiques, s'étaient érigées de bonne heure en système défini, grâce à l'expérience acquise par une pratique antérieure. Les artistes contemporains devaient se trouver en possession d'une somme de connaissances techniques perfectionnées, ainsi que l'atteste par exemple la facture des miniatures de cette période, telles les peintures qui ornent le Grégoire de Nazianze de la Bibliothèque Nationale (2), ou le Ménologe de Siméon le Métaphraste à la Vaticane (3). D'autre part, les procédés de l'art, encore souvent confondus dans les manuels techniques

(1) N. Kondakoff : Histoire de l'art byzantin, considéré principalement dans les miniatures (Edit. franç. publ. par l'aut. sur la trad. de Trawinski). Vol. II, ch. VI, p. 2 (Paris, 1891).

(2) Exécuté entre les années 880 et 885, sous le règne de Basile le Macédonien. Voy. Kondakoff, op. cit. Vol. II. Chap. VII, p. 58 et suiv.

(3) Exécuté par les miniaturistes Michel Blachernite, Pantaléon, Siméon Blachernite, Michel le Jeune, Minaeus, Nestor et Georges, probablement sous le règne de Basile II Porphyrogenète. Cf. Kondakoff, op. cit., ch. VIII, p. 103 et suiv.

avec les formules de métallurgie, de teinture et d'alchimie (tel l'opuscule, cité précédemment, intitulé « Sur la très précieuse et célèbre orfèvrerie ») (1), tendent cependant à s'en dégager et à former des traités spéciaux, dont un échantillon de rédaction plus récente nous est fourni par le manuscrit du moine Denys, découvert en 1839 par Didron dans le monastère athonite d'Esphigménou (2).

Selon la légende, le mont Athos aurait reçu des colonies monastiques sous Constantin, Pulchérie et Arcadius (IVe au Ve siècle), mais la république religieuse n'y fut organisée en réalité que plus tard, par un fils du basileus Michel Rangabé, Paul le Xéropotamite et l'ascète Athanase, ami de Nicéphore Phocas (3). Alors s'élevèrent les monastères de Lavra, de Vatopédi, de Xéropotamou, d'Ivirôn, etc. Les communautés athonites jouissaient de franchises particulières; au onzième siècle, les chrysobulles de l'empereur Alexis Comnène décrètent que les couvents de la Hagion Oros ne relèvent que de l'autorité du souverain. Sous les Paléologues, la période de prospérité, interrompue par l'établissement de l'empire latin de Constantinople, reprit son cours primitif, et même après la conquête turque, Mahomet II concéda aux communautés la conservation de leurs biens et de leurs privilèges. Ainsi favorisées, les laures athonites étaient devenues des foyers d'art notables. La peinture, employée à décorer les murs des multiples sanctuaires, ou à orner les pages des livres sacrés, y était éminemment en faveur, et c'est à cette forme de l'art, à l'exclusion de toute autre, que le moine Denys consacre son manuel.

L'ouvrage trouvé par Didron entre les mains d'un moine-peintre d'Esphigménou, nommé Joasaph, se scindait en deux parties très distinctes, la première se rapportant à la technique de l'art, la seconde à l'iconographie sacrée. Le manuscrit portait le titre : Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς, ou Guide de la peinture, et sa transcription paraissait relativement récente (4). « Ce manu-

(1) Voir plus haut, chap. II.

(2) Publié sous le titre : Manuel d'Iconographie chrétienne, grecque et latine. Avec introduction et notes par Didron. Traduit par P. Durand (Paris, 1845). — Une édition allemande publiée par Schäfer porte le titre : Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, aus dem handschrift. neugriech. Urtext übersetzt, mit Anmerkungen von Didron und eigenen von G. Schäfer (Trier, 1855).

(3) Voy. Schlumberger : Un empereur byzantin au Xe siècle : Nicéphore Phocas.

(4) La publication du Manuel fut faite par Didron d'après le texte d'un exemplaire plus ancien que celui de Joasaph, appartenant au moine Macarios de Karès. Pour le récit

scrit », écrivait Didron, « est ancien comme rédaction primitive et comme noyau ; mais il s'est étendu et complété avec les siècles. La copie que j'avais sous les yeux ne remontait pas à trois cents ans (1) ; elle était d'ailleurs chargée de notes écrites par Joasaph lui-même et par son maître, notes qui entreront dans le corps de l'ouvrage lorsqu'on le recopiera, comme déjà étaient entrées celles que les peintres des quinzième et seizième siècles avaient dû y attacher. Ce sont de ces livres qui grossissent de siècle en siècle et d'année en année » (2).

La date de la formation du noyau primitif de l'ouvrage demeure indécise, de même que l'époque où vivait le peintre Denys, premier rédacteur du manuscrit. Celui-ci, moine du couvent Fourna d'Agrapha, nous donne sur sa personne, dans la préface de son œuvre, quelques laconiques détails ; il se réclame de l'exemple du « célèbre et illustre maître Manuel Pansélinos de Thessalonique », lequel « jeta autrefois un éclat si brillant par ses connaissances dans son art qu'il était comparé à la lune dans toute sa splendeur » (3) ; puis il nous apprend qu'il étudia son art à Salonique, et que, secondé par son élève, maître Cyrille de Chio, il composa son Manuel au bénéfice de ses successeurs (4). La mention de Pansélinos ne précise guère davantage ces vagues données ; il aurait vécu, suivant les uns, au douzième siècle, sous l'empereur Andronic Ier ; considérablement plus tard, selon les autres (5). Un écrit russe, le *Stoglaff*, parle de l'école athonite, que Pansélinos aurait fondée, et cite les œuvres du peintre Denys, sans toutefois indiquer de date. Celle-ci n'importe d'ailleurs que peu, car il est évident que les instructions contenues dans le *Guide de la peinture*,

détaillé de la découverte du manuscrit, voir l'introduction de l'ouvrage de Didron : Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine.

(1) Suivant cette estimation (le séjour de Didron à l'Athos se plaçant en 1839), la copie en question aurait daté environ des dernières années du XVIe ou du début du XVIIe siècle.

(2) Didron : op. cit. Introd., p. XXIII.

(3) Le nom de *Pansélinos* (signifiant pleine lune) serait donc un pseudonyme, analogue aux noms exprimant une qualité ou une fonction de l'individu (Therapon, Sosandros, etc.), qui se rencontrent parfois dans les récits hagiographiques.

(4) Didron : op. cit., pp. 7-9. Préface du moine Denys.

(5) Bayet (L'Art Byzantin, Livre IV, ch. 2) le place au XIIIe ou au début du XIVe siècle. Voy. aussi par le même auteur : Notes sur le peintre byzantin Manuel Pansélinos, et sur le Guide de la peinture du moine Denys ; Revue archéol., mai-juin 1884. M. Gabriel Millet (L'art chrétien en Orient du XIIe au XVIe siècle. — A. Michel : Histoire de l'art, T. III, 2e part., p. 955) fait vivre Pansélinos vers 1500. Suivant Didron (op. cit. Introd., p. XXXV) on estimait, à l'Athos, que le manuel de Denys, très ancien, remontait au Xe ou XIe siècle.

toutes annexes postérieures défalquées, représentent un fonds d'anciennes traditions techniques préexistantes, connues depuis de longs siècles dans les ateliers de l'empire d'Orient, et transmises d'âge en âge avec le conservatisme particulier qui caractérisait l'enseignement des préceptes de l'art byzantin (1).

Dans l'allocution aux peintres placée en tête de son volume, immédiatement après une invocation à la Vierge, le moine Denys indique lui-même le contenu de la partie technique de son Manuel. « J'ai voulu », écrit-il, « expliquer le travail particulier à chaque sujet, les différentes préparations de vernis, de colle, de plâtre et d'or, et la manière de peindre sur les murs avec le plus de perfection » (2). De fait, le contenu de l'Hermeneia peut se répartir actuellement comme suit : 1° un groupe de recettes pour la fabrication des couleurs ; 2° des formules de dorure et de chrysographie; 3° des instructions pour la peinture sur mur, sur panneau et dans les livres. L'ouvrage est conçu d'après un plan systématique, qu'interrompent seules les adjonctions postérieures. Conformément aux préceptes byzantins qui prescrivaient la reproduction indéfinie des types et des modèles consacrés soit par l'usage, soit par l'autorité ecclésiastique, la série des soixante-dix-sept articles que contient le Manuel débute par des instructions pour le calque d'anciennes peintures. Ce chapitre atteste l'hiératisme de l'art monastique ou officiel, qui se développait dans l'art byzantin à côté des tendances naturalistes ou classiques. On sait que, dès les premiers temps chrétiens en Orient, les ecclésiastiques avaient imposé leurs décisions dans les questions d'art religieux ; au cinquième siècle, S. Nil exigeait que les peintres respectassent scrupuleusement les textes sacrés, et le second concile de Nicée, tenu en 787, supprimait intégralement la liberté de l'artiste hagiographe (3).

(1) Voy. H. Brockhaus : Die Kunst in den Athosklöstern (Leipzig, 1891) et Berger : Beiträge, etc. Vol. II, pp. 65-71.

(2) Didron : Op. cit., p. 8.

(3) Concil. Nic. II. act. VI, t. IV, col. 360. (Act. Concil. ed. 1714.) En Occident, le concile de Milan (1565) recommandait encore des précautions analogues. « Caveant episcopi, ne quid pingatur aut sculpatur, quod veritati scripturarum, traditionum aut ecclesiasticarum historiarum adversetur. » Des conventions immuables fixaient les types de certains personnages sacrés; Saint Grégoire de Nazianze décrivait l'aspect extérieur des anges; le pape Sylvestre celui des apôtres Pierre et Paul. Pour les traits du Christ, les artistes paraissent s'être conformés en général aux indications de la lettre apocryphe de Lentulus au sénat romain. (Cf. Didron : Iconographie chrétienne.)

Ce texte significatif est suivi par une série d'indications sur les travaux préparatoires de l'artiste (confection de fusains [§ 2], de pinceaux [§ 3], de la colle [§ 4], etc.), accompagnées d'instructions sur la pose de l'enduit (§ 6) et la dorure des fonds de tableau (feuilles d'or appliquées sur trois couches d'*ampoli* [bol], au moyen de *raki* [alcool]). Les avis sur la peinture proprement dite succèdent à ces préliminaires; c'est d'abord la « préparation du proplasme (1) de Pansélinos » (§ 16), puis l'esquisse des traits (§ 17-18), la mise en couleur des chairs (§ 19-23), des draperies (§ 25), enfin le vernissage avec des vernis au raki ou à l'huile (2) (§ 29-35). C'est l'élaboration progressive et complète d'un tableau qui est ainsi retracée dans ses phases essentielles.

Le chapitre 37 ouvre une série de recettes apparemment interpolées, s'étendant jusqu'au paragraphe 52, et comprenant, outre des formules pour la miniature et la calligraphie (§ 39, lettres dorées; § 41, application de l'or sur le papier; § 48, encre, etc.), des articles sur la fabrication des couleurs : § 42, laque de crépezi (kermès); § 43, bardamon (vert de cuivre); § 44, cinabre; § 45, fard (blanc de céruse); § 46, azur de tsimarisma (bleu végétal); § 47, bleu de cuivre. Le Manuel se clôt enfin sur une rangée de dix-sept chapitres relatifs à la peinture murale (fresque); le dernier et pénultième articles (restauration d'anciens tableaux et chrysographie) étant manifestement des suppléments de date plus récente.

Les analogies que l'on constate entre certains passages du manuscrit de Denys et les textes des traités d'origine byzantine datant du neuvième ou dixième siècle attestent que les enseignements du manuel athonite se basent sur un groupe de connaissances techniques fort anciennes, transmises par voie de tradition, soit orale, soit écrite. C'est ainsi que l'on retrouve dans l'Anonyme de Lucques la mention de la peinture à l'encaustique, les vernis de couleur, les procédés de dorure et de miniature du Manuel dionysien (3), et que le traité alchimique grec intitulé

(1) Couche subjacente de couleur verte sur laquelle les Byzantins peignaient les chairs; le *verdaccio* de Cennino.

(2) Vitruve et Pline mentionnent déjà un vernis à l'huile et à la cire, destiné à protéger la peinture au minium. Vitruve : De Arch. L. VII, c. 9. — Pline : Histoire Nat. L. XXXIII, c. 40.

(3) Anonym. Luc., § 72. — Manuel de Denys, § 50 (Encaustique). — Anonym. Luc., §§ 57, 89, 113. — Manuel de Denys, §§ 32, 34 (Vernis de couleur). — Anonym. Luc., § 85. — Manuel de Denys, §§ 6-15 (Dorure).

De la très célèbre et précieuse Orfèvrerie offre le prototype de la recette de chrysographie qui clôt le recueil athonite (1). A leur tour, les influences des traditions techniques byzantines, représentées ici par le groupe de l'Hermeneia, exerçaient une puissante action à l'extérieur, notamment en Russie et en Italie, où ils paraissent avoir constitué le fond des connaissances pratiques des peintres. La Russie, où le christianisme fait son apparition en 955 avec la reine Olga, mère de Sviatoslav, achève sa conversion sous Wladimir Ier (980-1015) (2) par l'intermédiaire de missionnaires grecs; Iaroslav le Grand (1016-1054) (3) y introduit la civilisation byzantine et transforme Kiew, sa capitale, en une sorte de seconde Byzance, où se rendaient en foule les marchands, les moines et les prêtres de Constantinople. Les arts du dessin étaient cultivés par des artistes grecs immigrés ; Cherson, dans la Crimée, possédait au onzième siècle une école de peinture. Deux écrits didactiques, le *Podlinnik* et le *Stoglaff*, représentent la synthèse des traditions byzantines importées en terre russe. Tous deux exhibent une descendance directe des écoles athonites (le Stoglaff recommande comme modèles les œuvres d'un peintre du quatorzième siècle, Rubleff, et mentionne « l'école de l'Athos, fondée par Manuel Pansélinos »); malheureusement ces écrits sont encore trop peu connus pour permettre une analyse exacte de leur contenu (4).

Suivons enfin les progrès de la technique byzantine en Occident et particulièrement dans la péninsule italique, où la domination de l'art grec s'était montrée, aux premiers siècles du moyen âge, si tyrannique et exclusive. Malgré les luttes qui bouleversèrent l'Italie sous les règnes de Frédéric Barberousse et de Frédéric II de Hohenstaufen, luttes qui ne devaient prendre terme qu'en 1268, après la défaite de Conradin à Tagliacozzo et l'établissement de l'autorité de Charles d'Anjou,

(1) Traité d'Orfèvrerie, § 20. — Manuel de Denys, § 72 (Chrysographie).

(2) Fils de Sviatoslav. En 988, il épousa la princesse Anna, fille du basileus Romanos II, et se convertit au christianisme avec la majeure partie de son peuple. Cette circonstance le fit surnommer le Saint.

(3) Ce souverain entretenait des relations avec l'Occident ; une de ses filles était mariée au roi de France Henri Ier, une autre à Harold de Norvège.

(4) Voy. Sabatier : Notions sur l'iconographie sacrée en Russie (Saint-Pétersbourg, 1849). — Berger : Beiträge, vol. II, p. 68-69. Cf. aussi l'article de M. Gabriel Millet, sur l'art chrétien d'Orient du XIIe au milieu du XVIe siècle. (André Michel : Hist. de l'art etc. Tome III, vol. 2, p. 951-955.) Le peintre André Roubliof, qui jouissait d'une renommée considérable, et qui mourut à Moscou en 1427 ou 1428 à un âge fort avancé, avait comme collaborateur le Grec Théophane.

une production artistique relativement intense se maintenait dans plusieurs centres urbains, secondée par l'évolution communale qui accroissait la prépondérance des cités et l'importance des classes ouvrières. Au douzième siècle travaillaient les nombreux successeurs des peintres byzantins ou grécisants qui exécutèrent, aux âges antérieurs, les peintures de S. Maria Antiqua au Forum romain, celles de la basilique souterraine de S. Clémente, ou le cycle de fresques qui décore, près de Capoue, l'église de S. Angelo in Formis. Les peintures dont Calliste II orna l'oratoire de S. Nicolas, au Latran (1), et celles dont Grimoald, abbé de Pescaire, couvrit les murs de son palais (2) durent être conçues selon les règles de l'iconographie byzantine, ainsi que les peintures et les mosaïques que firent exécuter dans diverses églises, à cette époque, les Pascal II, les Innocent II et les Anastase. Au début du treizième siècle, la tendance au byzantinisme persiste; Andrea Tafi travaille à la mosaïque du baptistère de Florence à côté du Grec Apollonius; Giunta de Pise, Bonaventura Berlinghieri de Lucques, Guido de Sienne sont encore des grécisants à différents degrés, et même les innovations qu'apportèrent Duccio à Sienne et Cimabué à Florence s'avèrent essentiellement prudentes et précautionneuses. Un conservatisme similaire s'atteste en maint endroit de la science technique, où l'on trouve les procédés grecs en usage, même après la rupture de Giotto avec les traditions iconographiques de Byzance; fait confirmé par un passage de Vasari, dans la biographie d'Antonello de Messine (3) : « Continuant toujours à n'employer sur panneau et sur toile d'autre méthode que la *tempera* (4), mode inaugurée par Cimabué, l'an 1250, dans ses travaux en commun avec des maîtres byzantins, et adoptée ensuite par Giotto et tous les maîtres dont il a été question jusqu'ici (5) », etc. Dans l'*Introduction aux trois arts du dessin*, la même circonstance est alléguée (6) : « Avant

(1) Onophrius Panvinus : De praecip. urb. Rom. basilicis; Patriarch Lateran, p. 214-215. Colon. 1584.

(2) Chron. Casaur. L. III. Voy. Emériс-David : Hist. de la peint. au moyen âge, p. 121-123.

(3) Vasari : Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes. 2e part. Antonello da Messina.

(4) Il s'agit des peintres qui travaillèrent avant l'adoption de la peinture à l'huile.

(5) C'est-à-dire par les peintres de l'école giottesque et les maîtres de la période de transition, comme Masaccio, Uccello, Piero della Francesca, Giovanni da Fiesole, etc.

(6) Vasari, op. cit. Introduction aux trois arts du dessin. Chap. VI. De la peinture.

Cimabué, et depuis cette époque on a vu des œuvres peintes *a tempera* par les Grecs, sur panneau et parfois sur mur. » Puis, après une description de ces méthodes archaïques, Vasari ajoute : « L'on remarque des peintures *a tempera* de la main de nos anciens maîtres qui se sont conservées des centaines d'années avec une beauté et une fraîcheur extrêmes. Certes, on voit encore des œuvres de Giotto, dont quelques-unes sur panneau, qui ont plus de deux cents ans d'existence, et qui se sont fort bien maintenues. La peinture à l'huile est venue ensuite, qui a fait écarter, par beaucoup de peintres, le procédé de la *tempera*, bien qu'aujourd'hui encore on voie constamment... des œuvres que l'on exécute suivant cette méthode ».

Que la révolution effectuée par Giotto dans le domaine de l'art ait conservé à peu près intacts les procédés techniques traditionnels de la peinture *a tempera*, c'est ce qu'atteste d'ailleurs le Traité de peinture de Cennino Cennini (1), où le souvenir des pratiques grecques persiste, un siècle après la mort du grand novateur. Cennino, dont aucune peinture authentique ne paraît subsister (2), vivait dans les dernières années du quatorzième siècle et le premier tiers du siècle suivant. « Fils de Drea Cennini, de Colle di Valdelsa », écrit-il au premier chapitre du Trattato, « je fus, pendant douze ans, instruit dans l'art par Agnolo, fils du Florentin Taddeo. Mon maître (Agnolo) avait appris ledit art de son père Taddeo, lequel était filleul de Giotto et fut son élève durant vingt-quatre ans. » Quelques détails sont ajoutés à cette trop concise notice par des pièces d'archives découvertes à Padoue par les Milanesi (3); nous y apprenons

(1) Le Trattato de Cennino a été l'objet de plusieurs publications. Tambroni : Di Cennino Cennini trattato della pittura, etc. (Rome, 1821). D'après le Codex Ottoboniensis de la Bibl. Vatic. — Mrs Merrifield : A treatise of painting written by Cennino Cennini in the year 1437 (Londres, 1844). — D'autres éditions furent publiées par Victor Mottez (Paris et Lille, 1858), les Milanesi (Florence, 1859), A. Ilg (Vienne 1871) et Christiana J. Herringham (Londres, 1899).

(2) Vasari (op. cit. Vie d'Agnolo Gaddi) cite, en sus des ouvrages exécutés à Florence en collaboration avec Agnolo, une Madone et des saints de la main de Cennino, qui décorait la loggia de l'hôpital de Bonifazio Lupi. Cette œuvre est apparemment perdue. Voy. Milanesi : Vite di Giorgio Vasari; I, 645, note. Un panneau représentant la Vierge et l'Enfant, accompagnés de deux saints, et portant la signature, probablement fausse, de Cennino, était inscrit au catalogue de la Galerie Royale des Uffizi, nº 42 (p. 107, éd. 1897). Cf. aussi A. Ilg : Das Buch von der Kunst des Cennino Cennini; Einleitung, p. XIII-XIV (nouv. éd. Vienne, 1888), dans les Quellenschriften, etc.

(3) Il libro dell' arte o trattato della pittura di Cennino Cennini, di nuova pubblicato, con molte correzioni e coll' aggiunta di più capitoli tratti dai codici fiorentini, per cura di Gaetano e Carlo Milanesi (Florence, 1859).

entre autres qu'il habitait en 1398, à Padoue, la rue S. Pietro, se trouvant alors au service de François de Carrare (1), et qu'il avait épousé une certaine Donna Ricca du bourg de Citadella (2). On ignore à quelle époque de sa vie Cennino composa son Trattato, lequel constitue un agrégat des instructions d'Agnolo Gaddi, amplifié par l'expérience personnelle de l'auteur (3). Vasari parle de cet ouvrage dans les termes suivants : « Cennino, fils de Drea Cennini, de Colle di Valdelsa, écrivit par amour de son art un livre sur la peinture, dans lequel il exposa la manière de peindre à fresque, à l'œuf, avec de la colle ou de la gomme ; il y enseignait en outre la miniature et les différents procédés de la dorure : ce livre se trouve en la possession de l'orfèvre Giuliano à Sienne, un maître excellent et un ami des arts. Il traita, au début de son ouvrage, de la nature des couleurs, des minéraux et des terres, selon l'enseignement qu'il avait reçu de son maître Agnolo ; désirant peut-être, puisqu'il n'avait pu parvenir à la perfection dans l'art, de connaître au moins les modes d'emploi des couleurs... et de plusieurs autres matières dont il est superflu de parler, vu qu'aujourd'hui chacun connaît ces choses, autrefois regardées comme rares et secrètes » (4).

Le Trattato de Cennino s'ouvre, ainsi que le manuel de l'Athos, par une allocution à l'artiste et une invocation pieuse adressée à la Vierge, à saint Luc « le premier peintre chrétien (5) » et à saint Eustache (6), après laquelle l'auteur procède,

(1) Après la chute d'Ezzelino et de la maison de Romano, la cité de Padoue eut recours à des gouverneurs choisis dans la famille des Carrara. François II de Carrare, au service duquel se trouvait Cennino, fut le dernier de sa famille qui conserva la principauté. Il fut dépouillé de ses possessions par les Vénitiens, et périt étranglé avec ses fils, en 1406.

(2) Un frère de Cennino, désigné dans ces documents sous le nom de Matheus de Coli ou Matteo da Colle, habitait également Padoue. Voy. Chr. HERRINGHAM : The Book of the Art of Cennino Cennini, p. XI-XII (Londres, 1899).

(3) Cennino, Trattato, c. I. — La mention, dans l'invocation initiale, de S. Antoine, le saint tutélaire de Padoue, semblerait appuyer la supposition que Cennino écrivit son traité dans cette ville même. Le manuscrit du Vatican, il est vrai, porte la suscription : « Finito libro referamus gratias Χρο 1437. A dì 31 luglio ex Stincarum ec ». Il est toutefois probable que cet *explicit*, écrit dans la prison pour insolvables (les Stinchi) de Florence, se rapporte à un copiste et non à l'auteur. Le Codex Riccardiano ne contient pas cette mention. Voy. C. HERRINGHAM : op. cit., p. XII et 179.

(4) Vasari, op. cit. Vie d'Agnolo Gaddi.

(5) La légende d'après laquelle l'auteur du troisième évangile aurait pratiqué la peinture était universellement accréditée : elle se retrouve dans le Ménologe de Basile II, chez Nicéphore Calliste et S^t^-Thomas d'Aquin, etc. Les corporations de peintres avaient en conséquence adopté S. Luc comme leur patron.

(6) Saint patron de Cennino. Sa biographie est légendaire ; selon des actes du

comme le moine byzantin, à la description de divers travaux préliminaires, préparation de tablettes à dessin (§ 5-7), esquisse à la pointe d'argent (§ 8) ou de plomb (§ 11-12), taille de plumes (§ 14), etc. Suit une série de recettes sur la composition des couleurs (§ 35-62) (1), après laquelle commencent les instructions pour la peinture murale « a fresco » et « a secco » (§ 67-102). L'attention de Cennino se reporte alors sur la peinture à l'œuf (sur panneau) dont il donne une analyse détaillée (§ 103-156), en décrivant minutieusement tous les degrés de l'élaboration de l'œuvre, dorure (§ 123-143), peinture proprement dite (§ 145-150), vernissage (§ 154-156), suivant la même progression méthodique qui caractérise l'Hermeneia du moine Denys. Cinq recettes touchant la miniature (§ 157-161) marquent peut-être la limite du manuscrit primitif de Cennino; les chapitres qui suivent (§ 162-189) constituant une agglomération hétéroclite d'articles se rapportant aux sujets les plus divers, peinture sur étoffe, confection d'accessoires pour joutes et tournois, moulages en plâtre, etc. (2).

En dépit de la précision avec laquelle s'effectuait le transfert des enseignements byzantins et malgré la ténacité avec laquelle se maintenaient les traditions séculaires, la continuance de ces préceptes surannés peut surprendre chez un artiste qui dut assister au moins à la première floraison de la prodigieuse

VIII[e] siècle (Combefis : Illustr. Christi martyr. lecti triumphi; Paris, 1660), il aurait été chef militaire sous l'empereur Trajan, et aurait souffert le martyre avec ses fils et sa femme Théopistis sous Adrien. Cf. La Légende Dorée. Les Grecs le nommaient Eustathe, et célébraient sa fête le 20 novembre.

(1) La palette de Cennino était assez riche, comme le démontre cette partie du Trattato. Nous y trouvons énumérés les noirs de terre (pietra negra), de sarments de vigne et de noyaux calcinés, et le noir de fumée; les rouges de sinopis (oxyde de fer naturel), de cinabre, de minium, d'hématite, de sang-dragon, de laque (kermès, brésil); les jaunes d'ocre, de giallorino (jaune de Naples), d'orpiment, de risalgallo (réalgar), de safran, d'arzica (laque de la reseda luteola); les verts naturels (terre verte, malachite) et de cuivre (vert-de-gris); les bleus de cuivre, d'indigo et d'outremer; les blancs de chaux (pour la fresque) et de plomb.

(2) Cette partie du Trattato ne se trouve pas dans le Codex Ottoboniensis, publié par Tambroni. Toutefois la pratique de ces arts inférieurs était souvent familière au peintre médiéval. C'est ainsi que l'on voit Jean d'Orléans, peintre au service de Charles V, chargé en 1364 de l'exécution de « chaeres » pour le sacre; il fait un berceau pour Philippe le Hardi enfant (1371), et en 1385, à l'occasion des joutes de Cambrai, il s'occupe à « paindre et contrefaire des plumes de faisans d'Inde » destinées à décorer le casque de Pierre de Navarre. — Le Livre des Métiers d'Etienne Boileau confond encore les peintres avec les « seliers » (Titre LXXVIII). En 1353, un de ces « painturiers », Pierre Cloet, décorait un faudesteuil commandé par Jean II de quatre histoires relatives au Jugement de Salomon, de cinquante-six figures et de quarante-six écussons aux armes de France. Voy. Léon de Laborde : Glossaire, p. 310.

Renaissance du Quattro-cento italien. C'est ainsi que ce contemporain des Vittore Pisano, des Masaccio, des Andrea del Castagno, des Paolo Uccello continue à peindre, comme l'avaient fait Coppo di Marcovaldo ou Margaritone, des Vierges aux chairs verdâtres, adossées à de larges fonds d'or (1). De fait, hormis la peinture à la cire (Hermeneia, § 37) que Giotto paraît avoir abandonnée, nous rencontrons dans le Trattato nombre de méthodes byzantines, accrues, il est vrai, des perfectionnements qu'y apportèrent les *trecentisti* italiens. Les procédés de la dorure gravée et brunie, décrits dans le Manuel du moine Denys (Hermeneia, § 7 et 13), sont méthodiquement retracés par Cennino (Trattato, § 125, 134-138, 140, 142), et un parallélisme analogue peut s'établir entre quantité de formules disséminées dans les deux ouvrages : mordant à l'ail (Hermeneia, § 28; Trattato, § 153), or moulu (Herm., § 38; Tratt., § 160), préparation de l'huile de lin, peinture à l'huile, vernis (Herm., § 29, 30, 31, 33, 53; Tratt., § 89-94, 155), traitement des chairs (Herm., § 16-22; Tratt., § 67, 147), peinture à l'œuf (Herm., § 15, 20, 38, 39; Tratt., § 145, 147) (2), etc. Il devient ainsi possible de retracer les méthodes techniques employées par les Gozzoli et les Angelico, ou plus tard par les Lippi ou les Botticelli, en passant par le Trattato de Cennino, jusqu'aux pratiques importées par les peintres grecs qui précédèrent, en Italie, la grande réforme de Giotto.

(1) Cennino recommande, il est vrai (§ 28), la nature comme le meilleur guide de l'artiste; mais nous pouvons apprécier plus loin (§ 86, 87, 88, 150) cette recommandation à sa juste valeur. Le conseil, donné au chap. 88, de dessiner des montagnes « naturelles », en prenant pour modèle des pierres « non polies », paraît particulièrement byzantin. Vers la même époque où Cennino avait recours à ces procédés archaïques, les Van Eyck travaillaient à l'étonnant paysage sur lequel s'enlèvent les groupes de l'Adoration de l'Agneau (1432).

(2) Voy. aussi E. Berger : Beiträge, etc. Vol. II, pp. 96-98.

CHAPITRE V

Les recueils mineurs au déclin de la période médiévale.

Le manuscrit de Bologne. — Les instructions de maître Jacques de Tolède. — Articles divers de ce formulaire; traces d'éléments alchimiques. — Le manuscrit de Strasbourg. — Sa subdivision. — Hypothèse d'un document prototype.

Traités techniques consacrés à la peinture et à l'ornementation des manuscrits. — Le « miniateur » monastique du haut moyen âge. — Développement de la bibliophilie au treizième siècle; enlumineurs laïcs. — Le De Arte Illuminandi. — Analyse de ce manuel. — Recueils divers : le ms. Sloane, le Liber Illuministarius. — Association des arts du peintre et de l'enlumineur. — Conclusion.

Avec le *Trattato della pittura* de Cennino se clôt la série des grands écrits du moyen âge relatifs à la technique de la peinture. Sa supériorité incontestable sur les manuels courants s'affirme d'ailleurs par le contraste offert par un recueil compilé vers la même date, et connu sous le nom de manuscrit de Bologne. Ce dernier, publié par Mrs Merrifield (1), et dépassant même en ampleur la collection de Le Bègue, ne s'élève guère au-dessus du niveau d'un livre de recettes réunies par un artisan curieux de formules nouvelles. Suivant Mrs Merrifield, qui le consulta à la librairie des chanoines réguliers du couvent S. Salvatore à Bologne, le manuscrit, écrit sur papier, peut remonter au milieu ou au premier quart du quinzième siècle (2). Le titre du recueil, *Segreti per Colori*, indique la préoccupation essentielle du compilateur, qui consacre la majeure portion du volume, départi en huit chapitres, aux procédés de fabrication des

(1) Mrs Merrifield : Original Treatises on the Arts of Painting, etc. Vol. II, p. 340-600.

(2) Mrs Merrifield : op. cit.; Bolognese Ms. Preliminary Observations. P. 325-326.

diverses matières colorantes (1). D'un singulier intérêt sont les nombreux articles accusant une origine espagnole et arabe qui se rencontrent au cours du livre septième, lequel contient, outre des recettes pour la fabrication de gemmes fausses, de verre teint, de glaçures pour poteries, etc., des instructions relatives à la peinture dues à un certain Jacques de Tolède (magister Jacobus de Tholeto). Le nom, rapproché de ce groupe de formules, est à noter (2); la péninsule ibérique, en effet, après la chute du royaume visigoth et l'établissement de la domination arabe, n'avait pas tardé à se transformer en un important milieu d'art industriel (3), importance qu'elle conserva du reste durant les premiers temps de sa réoccupation par les Espagnols. De maître Jacques de Tolède nous ignorons tout hormis son nom. Quoique pratiquant avant tout les arts industriels, Tolède accueillait volontiers les peintres; au quinzième siècle on y voit travailler Juan Alfon, auteur du retable de la chapelle du Sagrario, et le fameux Jorge Inglès qui exécuta un tableau votif pour l'hôpital de Buytrago sur la commande de Lopez de Mendoza, premier marquis de Santillan. La présence de maître Jacques à Bologne illustre du reste l'échange constant d'artistes qui s'opérait entre l'Espagne et le reste du continent; déjà les peintres italiens Gherardo Starnina (vers 1380) et plus tard Dello di Niccola (probablement identique à Nicolas le Floren-

(1) Le contenu du manuscrit se répartit comme suit :

Cap. I. De multis et diversis azurris naturalibus fiendis.

Cap. II. De multis azurris per artificium fiendis et artificialiter factis.

Cap. III. De azurris fiendis de herbarum succis.

Cap. IV. De fiendis viridibus ramis et de viridibus factis cum erbarum succis in diversis modis.

Cap. V. De laccis et pavonatiis fiendis in diversis modis et verzinis.

Cap. VI. Ad purpurinos et colores aureatos fatiendum. Et ad scisas atque mordentes ad aurum ponendum.

Cap. VII. 1. De cinabriis fiendis. Et multis aliis diversis colloribus. Et de misturis collorum. Et ad collores distemperandum secundum magister Jacobum de Tholeto.

2. Ad lapides anullorum componendos scilicet gemmas pretiosas claras et laudabilis colloris.

3. A dopengiare li vetrij cum li smalti de omne collore che tu volj commo sonno tazze o altre lavore de vetrio.

4. Collores musaici.

5. Diversi collores quibus vasarii utuntur pro vasorum pulchritudine.

Cap. VIII. De tintis ad tingendum pannum setam et pellem in camussium et multa alia.

(2) La mention d'un « certain Espagnol » (quidam Ispanus) au chap. 245 (Ad fatiendum margaritas, etc.) se rapporte évidemment encore à Jacques de Tolède.

(3) Voy. plus haut, chap. II.

tin) travaillaient en Castille pour le compte des souverains Jean Ier et Jean II; et c'est à un Aragonais, Jean de la Huerta, que Philippe le Bon s'adressait pour l'achèvement du tombeau de Jean Sans Peur, à la Chartreuse de Dijon (1). Il est donc présumable que notre maître tolédan faisait partie de la colonie espagnole établie à Bologne; colonie assez nombreuse d'ailleurs pour posséder en cette ville un collège et une église, S. Maria Maddalena. A en juger d'après les préceptes contenus dans le manuscrit bolonais, la manière de peindre préconisée par Jacques de Tolède confinait à la barbarie : Mrs Merrifield la rapproche de la méthode byzantine du peintre Pietro di Lianori, qui exécuta en 1415 un tableau pour l'église de S. Fidriano di Lucca à Bologne (2). Au demeurant, les nombreux procédés relatifs à la fabrication de couleurs n'offrent pas de traits saillants et s'apparentent à ceux que mentionne le Trattato de Cennino; bleu de lapis (outremer), azzurro della magna ou azzurrum Teothonicum; vert-de-gris, verts végétaux; laques rouges, kermès, verzino, *pezette* (les *pezzuole* de Cennino) (3); ors artificiels, porporino, *collore d'oro*, etc. Le paragraphe 173 accuse une origine allemande (A fare scisa per metere oro in carta e per brunire *secondo luso thodesco*). Un progrès notable se remarque dans la méthode de confection de la *vernice liquida* (§ 207, 262); Berger y constate l'influence de sources hispano-mauresques (4). D'origine arabe probable sont les recettes pour la production de gemmes artificielles, de perles fausses, etc. (L. VII. Ad lapides anullorum componendos, etc.) (5); des emprunts aux procédés et à la technologie des alchimistes sont

(1) André Michel : Histoire de l'art, etc. Tome III. 2e partie. Chap. X (La peinture et la sculpture espagnoles aux XIVe et XVe siècles). Les liens politiques et commerciaux qui liaient l'Italie à la Catalogne et aux royaumes d'Aragon et de Valence favorisèrent, dès le XIVe siècle, le développement de la peinture espagnole. Plus tard, les artistes flamands passent les Pyrénées : Jean van Eyck visite l'Espagne en revenant de Portugal où il avait fait le portrait de l'infante Isabelle pour le duc de Bourgogne Philippe le Bon (1428); Juan Flamenco décore de peintures la Chartreuse de Miraflores, près de Burgos, etc. Voy. André Michel : ibid.

(2) Voy. Mrs Merrifield : op. cit. Vol. II, p. 329 (Bologn. Ms. Prelimin. Observ.).

(3) Trattato, c. 10, 12, 161.

(4) Berger : Beiträge, etc. (Quell. u. Tech. d. Fresko-, Oel-u. Temp. Mal. d. Mitt.), p. 120.

(5) Voy. les articles relatifs à ce sujet dans la Doctrine de Démocrite le Philosophe; Livre II (Argyropée). Cf. aussi le traité sur la « coloration des pierres, des émeraudes, des escarboucles et des améthystes, d'après le livre tiré du sanctuaire des temples » (Collect. des anc. alchim. grecs. Vol. III. Trad., p. 334, 336); le traité intitulé *Aurora resurgens* dans l'*Artis auriferae*. etc. (Bâle, 1593); les chapitres 153, 188 et 189 du Liber Sacerdotum, etc.

également fréquents : c'est ainsi que l'on rencontre au chapitre 176 le terme alchimique *azoch* (lui-même dérivé de l'arabe) pour désigner le mercure (1); au chapitre 269 la mention du « crocum ferri.... de Archimista », enfin l'article 261, par une assimilation du langage usuel de l'alchimie, est qualifié d' « œuvre philosophique mystérieuse » (2).

Un recueil quelque peu analogue au manuscrit du compilateur anonyme bolonais avait été composé en Allemagne peu d'années auparavant, probablement à la fin du quatorzième ou au début du quinzième siècle. Conservé à la bibliothèque de Strasbourg, le manuscrit original fut consumé dans l'incendie qui détruisit l'édifice au cours du siège de 1870; mais une copie transcrite par Eastlake et retrouvée par Berger à la bibliothèque du National Gallery, à Londres, fut publiée par ce dernier dans le second volume de son ouvrage intitulé *Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der Maltechnik* (3). Ce recueil, d'un intérêt particulier pour l'histoire des techniques septentrionales, se sectionne en trois parties; la première, composée d'une quinzaine de recettes sur les couleurs et la dorure, se réclame de l'autorité d'un certain « Heinrich von lübegge » (4); la seconde, due à « Meister Andres von Colmar » (5), se borne, à peu de chose près, à amplifier et à détailler les mêmes matières; la dernière enfin, analysée par Eastlake (6), offre, entre autres, des données importantes sur l'emploi courant de la peinture à l'huile avant et durant l'époque de la prétendue découverte des Van Eyck. Selon Berger (7) (qui opère un rapprochement entre certains articles du recueil de Strasbourg et d'un manuscrit du

(1) C. 176. Ad fatiendum aquam *azoch* ad deaurandum, etc. A identifier, selon Mrs Merrifield (Orig. Treat. Vol. II, p. 476, note), avec l'*Azoth* de Paracelse.

(2) C. 261. « Questa e un opera oculta filosoficale », etc. (C'est une recette pour la confection de corail artificiel). Un indice certain de ces influences est encore offert par le ch. 32, où nous trouvons la description d'un produit analogue au pourpre de Cassius, écrite deux siècles et demi avant la découverte faite par André Cassius en 1683, à Leyde.

(3) Berger : Beiträge, etc. Vol II, pp. 154-175. Sur la découverte de la copie d'Eastlake, voy. le même ouvrage, pp. 143-144.

(4) « Dis ist von varwen, die mich lert meister Heinrich von lübegge. » Ms. de Strasb., 1re partie, § 1. — Lübegge serait à identifier soit avec l'ancienne cité hanséatique Lübeck, soit avec Lübbecke, chef-lieu de cercle (Prusse, présid. de Minden), sur le Wiesengebirge. Elle acquit droit de cité en 1279.

(5) « Dis lert mich Meister Andres von Colmar. » Ms. de Strasb., 2e partie, § 16.

(6) Eastlake : Materials for a History of Oil-painting (Londres, 1847 et 1869).

(7) Berger : Ibid., pp 148-151.

quinzième siècle, de Heidelberg) (1), la concordance des formules ne serait nulle part assez précise pour établir la descendance directe de manuels antérieurs connus, et il en conclut, du moins pour la troisième partie, à l'existence d'un recueil prototype aujourd'hui perdu ou ignoré (2). Il est néanmoins incontestable que de frappantes similitudes existent entre les procédés de miniature contenus dans le manuscrit de Strasbourg et les pratiques du même art décrites dans la Mappae Clavicula, l'Anonymus Bernensis, les écrits d'Héraclius, de Théophile, de Pierre de S. Audomar, d'Alcherius, etc. A remarquer aussi, comme indication de provenance, l'allusion faite dans la troisième partie du recueil aux méthodes de peinture grecques et lombardes, que notre auteur paraît considérer comme identiques (3).

Examinons enfin brièvement un petit groupe d'écrits plus spécialement affectés à la miniature et à l'ornementation des manuscrits. En règle générale, cette branche de la peinture est englobée par les écrivains techniques dans la foule des procédés relatifs aux arts industriels; c'est ainsi, notamment, qu'elle nous apparaît dans l'Anonyme de Lucques, la Mappae Clavicula, le Liber Sacerdotum, les ouvrages d'Héraclius et de Théophile. Souvent, du reste, le miniaturiste dut s'identifier avec le peintre ou même l'artisan dans les monastères du haut moyen âge, où il n'était pas rare de voir un seul individu, comme plus tard un Leo Battista Alberti ou un Da Vinci, cumuler les formes les plus diverses d'activité artistique. Les faits sont convaincants sur ce point; Mannius, abbé d'Evesham, était renommé comme peintre, calligraphe et musicien; Foulques, préchantre de l'abbaye de S. Hubert en Ardenne, était miniaturiste et architecte (4), et la même facilité était attribuée

(1) Heidelb. Ms. Pal. germ. 638, pap. XV Jh. — BARTSCH : Katalog der altdeutschen Heidelberger Handschriften. Heidelberg, 1887. Voy. BERGER : op. cit., p. 149. Note.

(2) « Da sich aber in keiner der zugänglichen lateinischen Quellen diese selben Reihen wiederfinden, muss angenommen werden, dass zum mindesten dem letzten, III. Teil eine deutsche Urschrift zu grunde gelegen ist. » Etc. BERGER : Op. cit., p. 149.

(3) Ms. de Strasb., 3e partie, § 49. « Dis büchlin lert wie man all varwen tempieren sol ze molen und ouch ze florieren (enluminer) nach *lamptenschen* sitten », etc. « Nu han ich redelich und merkelichen wol gelert (wie) man alle varwen tpieren sol nach *kriegeschem* sitten », etc. (§ 68). Ces deux épithètes, se rapportant à la même série de recettes, supposent leur identité dans l'esprit du compilateur. Ce serait une preuve de plus de la persistance des méthodes byzantines dans l'Italie du XIVe siècle. Les recettes pour la peinture à l'huile succèdent immédiatement au chapitre 68. « Wie man alle oule varwen tpiere sol », etc. (§ 69).

(4) MONTALEMBERT : L'Art et les moines. Voy. DIDRON : Annales archéologiques, t. VI

aux moines Dagaeus (1), Tutilo de Saint-Gall (2), Ingbert (3), etc.

C'est à l'entrée du douzième siècle qu'apparaît le premier exemple d'un traité uniquement consacré à l'art de l'enlumineur, l'Anonymus Bernensis. L'exemple demeura longtemps isolé; en effet, ni les écrits de Pierre de S. Audomar (4), ni les recettes de Jacques Coene (5), ni même celles de l'enlumineur Antoine de Compiègne (6) ne peuvent être considérés comme exclusivement relatifs à cette section de l'art. Dès le treizième siècle, cependant, le goût des livres s'était répandu dans les classes hautes et moyennes de la société (la Biblionomia de Richard de Fournival entre autres atteste la variété des lectures d'un lettré contemporain), et de nombreux ateliers laïcs d'enluminure se créaient pour subvenir aux demandes des bibliophiles. Des artistes de valeur travaillent dans ces officines; c'est vers 1290, à Paris, maître Honoré qu'assiste son gendre, Richard de Verdun; et au siècle suivant « Maciot l'enlumineur », qui habite dans la même ville une maison que lui donna, en 1312, la princesse Mahaut d'Artois: c'est encore Jean Pucelle, le miniaturiste du Bréviaire de Belleville, ou Jean le Noir, enlumineur du roi Jean, demeurant à Paris, rue Trousse-vache (7). En Italie, les mêmes goûts de bibliophilie s'affirment avec les mêmes conséquences (8); Dante parle déjà de deux

(1) Miniaturiste et orfèvre (aurifex), mort en 586. (Calendrier de Kashel.) Voy. entre autres Middleton : Illuminated Mss. in classical and mediaeval times (Cambridge, 1892), p. 82, note. — Comp. la légende de Dagaeus (AA. SS. August. t. III, p. 659), qui « fabriqua 300 cloches, 300 crosses et transcrivit 300 évangéliaires ». (Cahier : Nouv. Mél. d'Arch. — Bibliothèques, p. 128.)

(2) Ekkehardi IV, casuum S. Galli cont. I. — Pertz : Monum. Germ. Hist. Script. T. II, p. 94.

(3) Calligraphe et peintre franc. Il exécuta la fameuse bible dite de Saint-Paul. — Cahier : Nouv. Mél. d'Arch. Bibl., p. 195.— Ferd. Denis : Hist. de l'ornem. des ms., p. 28.

(4) « Deo opitulante .... tibi, sicut novisti, cujus rogatu hoc opus sum aggressus, de coloribus pictorum et illuminatorum librorum faciendis, de temperamentis que eorum, et de aliis hiis convenientibus, quam fidelius potere in sequentibus explicabo. » Préface à l'ouvrage de Pierre de S. Audomar.

(5) « Ad ponendum aurum in carta, papiro, tela linea; sindone et in ligneis tabulis dealbatis, etc. — Color rosae bonus in tela linea, sindone, papiro, pergameno, seu carta et in tabulis dealbatis », etc. — Articles dictés par Jacques Coene à Alcherius.

(6) « Ad ponendum aurum in papiro, in pergameno, seu carta, et in tabulis lignis, creta alba dealbatis, etc. — Ad faciendum colorem viridem dulcem et corpulentum, pro operando in pergameno, in papiro, in telis, et in tabulis ligneis dealbatis », etc. — Articles dictés par Antoine de Compiègne à Alcherius.

(7) Henry Martin : Les peintres de manuscrits et la miniature en France. Chap. III. Jean Pucelle et la période parisienne.

(8) Voy. entre autres l'anecdote du jurisconsulte Odofredus, dans Lecoy de la Marche : Les Manuscrits et la Miniature, p. 170.

enlumineurs dont la réputation était établie, Oderisi de Gubbio et Francesco de Bologne (1), et nombre de manuscrits italiens du quatorzième siècle, comme le célèbre exemplaire des « Statuts de l'Ordre du Saint-Esprit au Droit Désir » (2), paraissent avoir été exécutés par des miniaturistes laïcs.

C'est à un de ces professionnels que nous devons le plus complet et le plus systématique des manuels de l'enlumineur médiéval, le *De Arte Illuminandi* de la bibliothèque de Naples. Cet écrit, publié par Salazaro (3) et Lecoy de la Marche (4), paraît dater de la seconde moitié du quatorzième siècle. L'auteur était peut-être Napolitain ou Romain (5), rien de certain du reste à cet égard ; c'était en tout cas un homme du métier, qui avertit à diverses reprises le lecteur qu'il a vérifié par expérience l'efficacité de ses procédés (6). L'auteur commence par un court exorde, après lequel il expose la théorie des trois teintes primordiales, « secundum physicam » (7), suivie d'une énumération des couleurs nécessaires à l'enluminure, qu'il divise en couleurs naturelles et artificielles. Une dizaine d'articles est consacrée à la préparation de ces matières: noir de vigne, céruse, cinabre artificiel, jaune « ex radice curcumi », azur « quod fit de lapide qui nascitur in Alamania », azur fabriqué avec des lames d'argent, suivant un procédé

(1) Dante : Purgat., XI, 79-83.

(2) Ordre institué à Naples en 1352 par Louis de Tarente, second époux de la reine Jeanne de Naples. Sur ce manuscrit, voy. le comte Horace de Viel-Castel : Statuts de l'Ordre du Saint-Esprit, etc. Ms. du XIVe siècle, avec une notice sur la peinture des mss. (Paris, 1853). Cf. aussi Bradley : Illuminated mss., p. 178 (Londres, 1905).

(3) L'Arte della miniatura nel secolo XIV, codice della Biblioteca Nazionale di Napoli, messo a estampa per cura di Demetrio Salazaro, ispettore del Museo Nazionale. Napoli, 1877.

(4) L'Art d'enluminer, par Lecoy de la Marche (Paris, 1890).

(5) Lecoy de la Marche; ibid., p. 6.

(6) De Arte Illum., §§ 1, 5, 15, etc.

(7) « Cum, inquio, secundum physicam tres sint colores principales, videlicet niger, albus et rubeus, omnes ergo alii colores sunt medii istorum, sicut diffinitum est in libris omnium physicorum », etc. (De Arte Ill., § 1). Salazaro lit « secundum Plinium » et « omnium philosophorum » (allusion prétendue aux théories de Xénophane et d'Aristote). Voy. Berger; Beiträge, vol. II, p. 124, note. Le passage suivant de Pline paraît être celui auquel se rapporte Salazaro : « Quatuor coloribus solis immortalia illa opera fecere : ex albis Melino ex silaceis Attico, ex rubris Sinopide Pontica, ex nigris atramento, Apelles, Echion, Melanthius, Nicomachus, clarissimi pictores, quum tabulae eorum singulae oppidorum venirent opibus » (Hist. Nat. L. XXXV, c. 32, éd. Nisard). Cf. aussi le même ouvrage, L. XXXIII, c. 39, et XXXV, c. 11. — La théorie énoncée par notre anonyme paraît plutôt une réminiscence des idées des alchimistes. Voy. entre autres le livre de Cratès, sur les couleurs dérivées du plomb (Berthelot : La chimie au moyen âge, vol. III, et Coll. des anc. alch. grecs, vol. I, traduct., p. 106).

attribué à Albert le Grand (1), bleu végétal, vert d'iris, brésil, etc. A ces formules succède la description des *eaux* ou *bitumes* à l'usage des enlumineurs: eaux de colle, de gomme, de miel, albumine; puis divers conseils sur l'emploi des couleurs, encre de cinabre, pose de l'or en feuille, etc. Le manuscrit de Naples présente donc un compendium complet et ordonné des éléments techniques de la miniature italienne, à une époque où celle-ci s'acheminait vers son apogée; éléments qui concordent d'ailleurs nettement avec les indications que fournissent sur la miniature les ouvrages de Pierre de S. Audomar et d'Alcherius, ainsi qu'avec celles des recueils postérieurs de Bologne et de Strasbourg.

Des collections de recettes à l'usage des peintres, des scribes et des enlumineurs, moins méthodiques et surtout moins exclusives que l'anonyme de Naples, furent compilées dans le nord de l'Europe vers la même époque ou au courant du siècle suivant. Tels sont le manuscrit Sloane (British Museum, n° 1754), datant du quatorzième ou quinzième siècle, intitulé *Tractatus de Coloribus Illuminatorum seu Pictorum*, et le *Liber Illuministarius, pro fundamentis auri et coloribus, ac consimilibus* (2), compilé vers 1500 au monastère de Tegernsee en Bavière (3), et actuellement conservé à la Bibliothèque de Munich (Cod. germ. 821). Ce manuscrit (pet. 8°, 250 feuilles) contient d'innombrables formules latines et allemandes relatives à la peinture et à la miniature, au travail des métaux (4), etc. La similarité que présentent nombre de ces recettes avec celles du manuscrit de Strasbourg semble indiquer l'origine commune de ces deux écrits. Le Liber Illuministarius a été enrichi de nombreuses additions, insérées à diverses époques et dont

(1) Voy. Jehan le Bègue : Experimenta de Coloribus, §§ 6 et 7; Ms. de Bologne : De multis azurris per artificium fiendis, §§ 45 et 53.

(2) Partiellement publié par Dr Ludwig Rockinger (Zum baierischen Schriftwesen im Mittelalter), dans les Abhandlungen der historischen Classe der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Zwölfter Band, Abtheilungen I und II in der Reihe der Denkschriften der XLIII. Band. (München, 1872). Voy. aussi Berger : Quell. u. Tech. der Fresko—, Oel— u. Temp. Mal. d. Mitt., pp. 178 et suiv.

(3) Fondé en 719, sécularisé en 1803.

(4) Parmi les recettes pour l'enluminure se trouvent les suivantes : Ad delendum scripturam. — Contra fluxum pergameni. — Credir stain machen. — Incaustum graecum. — Rubrica ad florisandum. — Zu plaber tincken. — De scriptura aurea. — Golt aus der federen schreyben. — Litera argentea. — Ain schöns rösli. — De colore parisiensi. — De minio. — Ain grundt zum vergulden. — Vergulden auf papir oder pergamen. — Ad fundamentum siccum, etc.

quelques-unes portent le nom du contributeur; c'est ainsi que l'on y lit les noms de Joh. Höflin von Augsbourg (1508), de Mathias Neukam (1503), de Johannes Bürger, « caplan ze Trienndt » (1), etc.

Il est à noter que la juxtaposition, dans ces manuels, des procédés de la miniature et de la peinture proprement dite milite contre l'hypothèse de la séparation, motivée par les différences techniques, de ces deux arts (2). Le manuscrit de Naples atteste indéniablement l'existence de praticiens spéciaux, passant leur vie à décorer de miniatures, d'initiales, de bordures marginales les pages des manuscrits, suivant les exigences de la bibliophilie contemporaine, mais durant toute la période médiévale et même à l'époque de la Renaissance la miniature ne cessa pas d'être pratiquée de conserve avec la grande peinture (3). André Beauneveu et Jacquemart de Hesdin illustrent des Psautiers ou des livres d'Heures et travaillent à la décoration des châteaux du duc de Berry; Jean Fouquet exécute les portraits de Charles VII et du pape Eugène IV, et orne de miniatures le manuscrit des *Antiquités judaïques* et le livre d'Heures d'Etienne Chevalier (4); Simon Marmion de Valenciennes est peintre et enlumineur (5); en Italie, sainte Catherine dei Vigri (1413-1463) peint en miniature et sur panneau (6), comme Girolamo de Vérone (1472-1555) et Francesco dai Libri (7), etc. D'autres exemples sont cités par Vasari ou attestés par les archives du temps.

Ainsi s'est effectué, à travers les âges, le transfert laborieux et persévérant des procédés séculaires (8). La fin du moyen âge, à laquelle nous avons abouti, marque une époque de modifi-

(1) Un second recueil analogue au Liber Illuministarius se trouve à la bibl. de Munich (N° 822. — De temperatione colorum). Voy. Berger : Beiträge, vol. II, p. 184.

(2) Voy. Berger : Beiträge, vol. II, p. 137.

(3) Au XVII^e siècle encore, De Mayerne range dans son manuscrit les recettes d'enluminure à côté de celles à l'usage des peintres.

(4) H. Martin : op. cit., chap. IV (La miniature sous Charles V et Charles VI) et chap. V. (Des Limbourg à Bourdichon).

(5) Voy. Mgr Dehaisnes : Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion. 1892.

(6) Illuminata Bembo : Specchio d'Illuminatione sulla vita di Caterina da Bologna. 1469.

(7) Vasari : Vies des plus excellents peintres, etc., au chap. de Fra Giocondo, Liberale, et autres artistes de Vérone.

(8) Cf. aussi E. Lavisse : Histoire générale du IV^e siècle à nos jours. T. II, p. 566 et suiv. (Science et connaissances scientifiques aux XII^e et XIII^e siècles), et T. III, p. 258.

cations essentielles dans le domaine de la technique. La fresque continue à être en honneur (on sait la partialité de Michel-Ange pour cet art, et son robuste mépris des méthodes nouvelles), mais la peinture à l'huile se substitue à l'ancienne *tempera;* l'art essentiellement médiéval de la miniature appliquée au livre disparaîtra bientôt pour être supplanté par la peinture sur ivoire ou un banal coloriage d'estampes ; la peinture à la cire, depuis longtemps désuète, mais peut-être encore exceptionnellement pratiquée du temps de Le Bègue (1), est définitivement abandonnée. Les anciens procédés, toutefois, quoique déchus de leur importance primitive, continuent à s'inscrire pour la plupart dans les manuels techniques et à être pratiqués par les spécialistes. C'est ainsi, entre autres, que les méthodes employées par les « miniateurs » du moyen âge se retrouvent, à peine altérées, dans l'Illuminierbuch de Valentin Boltz de Rufach, le Kunstbüchlin d'Augsbourg ou le manuel de Christophe Ballard, et jusque dans les recueils modernes relatifs à la technique des sciences et des arts (2).

(1) Voy. plus loin, 2e part., ch. IV.

(2) Tels les Manuels Roret. Voy. par exemple dans cette collection le Manuel de la fabrication des encres (chap. I, section VII. Encres de couleur et encres d'or), ainsi que ceux ayant trait à la confection des colles (par F. Malepeyre. — Paris, 1901) et des couleurs (par Riffault, Vergnaud, Toussaint et Malepeyre, 1884).

SECONDE PARTIE

LES ORIGINES ET L'ÉVOLUTION DES PROCÉDÉS DE LA PEINTURE MÉDIÉVALE

SECONDE PARTIE

Les origines et l'évolution des procédés de la peinture médiévale.

AVANT-PROPOS

Après avoir passé en revue les principaux recueils où les peintres et les artisans du moyen âge consignèrent les éléments d'une science technique traditionnelle et avoir reconnu les points de contact qui établissent entre ces ouvrages des degrés variables de parenté, il reste à déterminer, par la collation des textes congénères, l'origine et la descendance probable des méthodes techniques en usage, à cette époque, dans les diverses branches de la peinture, à savoir la fresque, la détrempe et la miniature. La peinture à la cire, tombée de bonne heure en une désuétude relative, et celle à l'huile, dont les possibilités ne se réalisent qu'aux approches de la Renaissance, ne peuvent en conséquence être classées parmi les manifestations typiques de l'art médiéval, et ne seront mentionnées qu'en raison de leur intérêt historique.

CHAPITRE I

La peinture murale.

Peintures murales préhistoriques. — Décor mural égyptien, chaldéen et perse. — La fresque chez les Grecs, les Etrusques et les Romains. — Variété des systèmes techniques. — Procédés égyptiens. — Les peintures de Cnosse. — La polychromie dans l'architecture et la glyptique grecques. — Incertitude relative aux méthodes des artistes hellènes. — La peinture murale romaine. — Témoignages de Vitruve et de Pline. — Dégénérescence des procédés antiques à l'époque barbare. — Les textes de l'Anonyme de Lucques et de la Mappae Clavicula. — Formation d'une technique byzantine. — Textes de l'Hermeneia. — Le système de la Schedula Theophili. — Déchéance de la peinture murale résultant de l'extension de l'architecture gothique. — Sa persistance en Italie. — La méthode de Cennino. — Modifications apportées aux procédés byzantins primitifs. — Écrits d'Alberti et de Guévara. — Résumé des données précédentes.

La peinture murale paraît aussi ancienne que l'habitation humaine. Sur les parois de la caverne qui lui servait d'abri, l'homme primitif retraçait, à l'aide d'ocres naturelles, les silhouettes d'une faune redoutable ou familière ; nombre de ces peintures préhistoriques, exécutées avec une verve singulière, ont été retrouvées dans la caverne de Fond de Gaume (Dordogne) (1), dans celles d'Altamira, en Espagne (2), etc. Les premières civilisations assignèrent une importance capitale à cette forme de l'art; la peinture murale, devenue en quelque sorte le mode d'expression officiel d'une société théocratique, représentait, seule ou associée à la sculpture, les mystères sacrés ou les exploits héroïques des rois. Les Egyptiens couvraient les parois des hypogées de compositions étendues retraçant la marche du cortège funèbre, la prise de possession du tombeau par le double, les occupations de la vie quotidienne, labourage, métiers manuels (3), etc. ; et sur la façade des temples se déroulaient des scènes de conquêtes, tels les pylônes de Louxor et du Ramesseum qui illustrent les épisodes de la campagne de Ramsès II contre les Khiti en l'an V de son règne (4). L'ornementation murale polychrome fut également pratiquée en Chaldée et en Perse, comme le témoignent les frises émaillées des palais de Sargon à Khorsabad ou d'Artaxerxès Mnémon à Suse (5) ; des traces de couleur se relèvent également sur de rares monuments de la Phénicie et de la Lydie (6). Des débris de fresques ont été découverts à Cnosse, à Mycènes et à Tirynthe (7) ; plus tard, après la période d'inactivité du moyen âge hellénique, les artistes grecs reprirent et amplifièrent ces

(1) Revue de l'Ecole d'Anthropologie; juillet 1902. Cf. aussi sur les peintures des cavernes en France, A. Bertrand : La Gaule avant les Gaulois (Paris, 1891) ; G. et A. de Mortillet : Le Musée Préhistorique (Paris, 1903) ; E. Cartailhac : La France préhistorique (Paris, 1889) ; S. Reinach : Alluvions et cavernes (Paris, 1889), et Répertoire de l'art quaternaire (Paris, 1913).

(2) Voy. E. Cartailhac et l'abbé H. Breuil : Peinture et gravure murale de caverne paléolithique. La caverne d'Altamira à Santillane près Santander, Espagne. (Monaco, 1906.)

(3) Maspéro : L'archéologie égyptienne, p. 118, 147, etc.

(4) Maspéro : Ibid. Chap. IV, La peinture et la sculpture, p. 180-181.

(5) Des fragments de fresque véritable ont été relevés dans le palais de Sargon à Khorsabad. Voy. P. Girard : La Peinture Antique. Chap. II. La Peinture Orientale, p. 61. Cf. aussi Ezéchiel, c. 23 : « Cumque vidisset viros depictos in pariete, imagines Chaldaeorum expressas coloribus », etc.

(6) P. Girard : Ibid., p. 76-78.

(7) Tableau à guerriers et chevaux de la salle des hommes du palais de l'acropole à Mycènes ; peintures décoratives et fresque représentant une chasse au taureau du palais de Tirynthe, etc. Voy. P. Girard : Ibid. Chap. III. La peinture grecque, p. 98, 102-103.

traditions, il suffit de citer les fresques exécutées par Polygnote à la Lesché de Delphes, décrites par Pausanias (1), et celles peintes par Panainos et Micon sous le portique de Peisianax (2), à Athènes. Rappelons encore les peintures sur paroi des nécropoles étrusques, particulièrement celles de Corneto et de Chiusi, où se succèdent des scènes variées, banquets, chasses, épisodes de légendes grecques modifiées par les croyances locales (3); ainsi que les œuvres de la période romaine (fresques de Pompéi, de la maison de Livie au Palatin. etc.), qui achèvent la série des peintures murales de l'antiquité.

Il est évident que dans cette longue suite d'œuvres de date et de provenance si diverses, qui débute par les grossières argiles délayées du sauvage primitif pour aboutir aux méthodes perfectionnées de la peinture murale gréco-romaine, l'on se trouvera en présence d'une variété assez étendue de systèmes techniques, qui différeront suivant les époques, l'idéal esthétique des différents peuples, les matières dont disposaient les artistes locaux, les restrictions imposées par les conditions climatériques, et ainsi de suite.

La décoration murale dans l'Egypte ancienne dépendait souvent autant du sculpteur que du peintre; fréquemment les bas-reliefs de faible saillie, se rapprochant du dessin au trait, qui sortaient des mains du tailleur de pierre, tombaient entre celles de l'enlumineur (4). La polychromie était d'ordinaire réservée aux figures, qui s'enlevaient sur un fond uni. A côté de ce procédé composite se pratiquait la peinture murale proprement dite. Selon Maspéro (5), « la préparation de la surface à couvrir exigeait beaucoup de temps et beaucoup de soins ». « Si

(1) Pausanias : Description de la Grèce. Liv. X, chap. 25 et suiv. Polygnote y avait représenté les épisodes de l'Ilioupersis, ou prise d'Ilion.

(2) Ou Poecile (Ποικίλη στοά). Lorsque Cimon rapporta de Skyros, en 469, les ossements de Thésée, Polygnote et Micon furent chargés de la décoration peinte du temple élevé en l'honneur du héros athénien. Les peintures de l'Anakeion ou sanctuaire des Dioscures étaient également œuvre de ces deux artistes.

(3) Cf. Boissier : Nouvelles promenades archéologiques — J. Martha : L'art étrusque.

(4) « Tout porte à croire que les mêmes artistes se chargeaient également de peindre et de sculpter, et que, dans le cas d'une décoration en relief, c'étaient le sculpteur ou ses élèves qui revêtaient de couleurs les scènes ciselées par eux. Nous possédons plusieurs tableaux qui nous font voir des sculpteurs peignant eux-mêmes les statues sorties de leurs mains. L'enluminure était, pour le bas-relief comme pour la ronde-bosse, un complément si indispensable que les deux opérations devaient être, le plus souvent, pratiquées par les mêmes personnes. » P. Girard : La peint. ant., p. 51-52.

(5) Maspéro : L'archéol. égypt. Chap. IV. La peinture et la sculpture, § 2. Les procédés techniques, p. 185.

elle était de pierre », écrit P. Girard (1), « on la recouvrait d'un enduit. Le grès ou le calcaire des temples de Thèbes présentent partout ce stucage léger, dont le but était de dissimuler les joints des matériaux, d'empêcher que la pierre n'absorbât trop de couleur et de faire que celle qui y était étendue eût plus de solidité et d'éclat. Mais ces grands édifices ne comportaient, en général, que la peinture sur fond sculpté, soit en relief, soit en creux. La peinture proprement dite était réservée aux murailles des tombes, bien que, là aussi, le relief peint fût fréquent..... Quand on creusait un hypogée dans le calcaire, les surfaces qu'on obtenait contenaient souvent des corps étrangers, des rugosités qu'il fallait faire disparaître : on les enlevait et on bouchait les vides avec du pisé. Souvent, on revêtait la paroi tout entière d'un crépi analogue, plus ou moins épais, qu'on égalisait à la planche et sur lequel on étendait un lait de chaux. C'est sur ce fond que le peintre appliquait ses figures. Cette façon de peindre est fort ancienne. On a cru à tort la voir apparaître pour la première fois dans les cavernes de Béni-Hassan (2). Bien qu'à Saqqarah ce soit le relief coloré qui domine, on y trouve aussi des peintures sur fond uni. Un des plus grands mastabas de Meïdoum, dont l'époque est indécise, mais qui remonte certainement très haut dans l'histoire, montre des scènes de chasse et de pêche simplement peintes sur du pisé enduit d'une mince couche de stuc. »

C'est donc sur un champ de stucage (3) recouvrant la paroi que le décorateur égyptien exécutait son travail, en suivant une technique qui ne différait pas essentiellement de celle du peintre sur panneau. Il se servait en effet de couleurs délayées à la gomme ou à la colle, c'est donc à raison que Prisse d'Avennes refuse à cette méthode le qualificatif de « fresque » proprement dite (4). La variété des agglutinatifs paraît avoir été considérable : Minutoli signale l'usage de la colle animale et en certains cas, d'ailleurs rares, de la cire; Perrot, celui de l'adragante ou

(1) P. Girard : op. cit. Chap. I. La peinture égyptienne, § 5. Les procédés techniques, p. 48-49

(2) Perrot et Chipiez : Histoire de l'art dans l'antiquité, t. I, p. 792.

(3) Ce stucage, suivant A. Laurie (Materials of the Painters Craft from the earliest times to the end of the XVIIth cent. — London & Edinburgh, 1910, p. 21), aurait été composé d'un mélange de chaux et de plâtre — Perrot (op. cit., t. I., p. 785) croit à l'addition d'une colle.

(4) Prisse d'Avenne : Histoire de l'art égyptien. Paris 1878-79, 296.

d'autres gommes analogues; Berger croit pouvoir y adjoindre l'emploi de l'œuf ou du lait (1); il est probable, ainsi que le conjecture le prof. Laurie, que ces divers systèmes furent pratiquées de conserve, suivant les habitudes ou les exigences locales (2). Nous renvoyons pour l'étude détaillée de cette question aux ouvrages de Berger, Laurie, Perrot, Mérimée, Flinders Petrie, Wilkinson (3), etc., nous bornant à conclure que les procédés de la peinture murale s'assimilaient, dans l'Egypte ancienne, à ceux de la détrempe ordinaire, et que la véritable fresque, aux couleurs étendues sur un enduit de chaux hydratée (méthode que nous désignerons sous le nom d'*affresco*), était selon toute apparence inconnue.

Ceci posé, négligeant les menus débris encore existants des peintures murales chaldéennes, perses ou phéniciennes, passons à la question plus complexe des systèmes techniques en usage chez les « fresquistes » de l'antiquité grecque. Il résulte des analyses de M. Heaton que les peintures murales découvertes à Cnosse furent exécutées sur une épaisse couche de chaux humide, avec des couleurs délayées à l'eau (4); on ignore toutefois si le souvenir de ce procédé, celui de la fresque réelle,

(1) Minutoli : Reise zum Tempel des Jupiter Ammon und nach Oberägypten (Berlin. 1827), p. 336. — Perrot et Chipiez : op. cit., t. I. — Berger : Die Maltechnik des Altertums. Chap. I, § 1. Wandmalerei der Aegypter, p. 7.

(2) « On this (wall) surface fairly solid painting was executed with some convenient medium. One useful medium was easily obtained in Egypt, namely gum arabic, which exudes from the acacia... The preparation of glue was also early known, and glue was evidently used largely as a painting medium. It is also quite probable that egg. both the white and the yolk, would also be used..... If any Egyptian wall-paintings.... withstand the action of water, then some other medium than these must have been used on some occasions. Probably wax, or a mixture of wax and resin, would be used in such cases. » Plus loin, M. Laurie écrit : « In some genuine samples from a freshly-opened tomb of the XIXth dynasty ..... the pigment on analysis proved to be attached by means of gum. An oil-like residue was also present to the amount of about 10 per cent. of the gum, 2 mgm. combined with the lime ». Prof. A. P. Laurie, op. cit., p. 21-22.

(3) Cf. E. Berger : Die Maltechnik des Altertums (München, 1904); A. P. Laurie : Materials of the Painters Craft, etc. (London, 1910); Perrot et Chipiez : Hist. de l'art dans l'antiq. (Paris, 1882); Mérimée : Dissertation sur la préparation et l'emploi des couleurs, des vernis, etc.; Catalogue raisonné et historique des antiquités découvertes en Egypte par J. Passalacqua, de Trieste (Paris, 1826); Flinders-Petrie : The Arts and Crafts of ancient Egypt (London & Edinburgh, 1910); Wilkinson : The ancient Egyptians (London, 1890, éd. abr.); Prisse d'Avennes : Histoire de l'art égyptien (Paris, 1878-79); Geiger : Chemische Untersuchungen alt-ägyptischer und alt-römischer Farben, deren Unterlagen und Bindemittel (Karlsruhe, 1826); Minutoli : Reise zum Tempel des Jupiter Ammon, etc , nebst chem. Analysen von Prof. John (Berlin, 1827). Etc.

(4) N. Heaton : The Mural Paintings of Knossos : An Investigation into the Method of their Production. A Report presented to the Society of Painters in Tempera; March 8, 1900 — Journal of the Royal Society of Arts; January 7, 1910 (London, 1910).

persista en Grèce après la période de la domination dorienne. La polychromie des édifices et des statues fut, d'autre part, largement pratiquée par les Hellènes; les frontons, les architraves et les cimaises des temples étaient recouverts de couleurs vives qui s'accordaient avec les tonalités des sculptures peintes qu'elles avoisinaient (1). De nombreux exemples de cette glyptique enluminée subsistent, entre autres les statues archaïques de l'Acropole athénienne (2), les métopes du temple de Zeus à Olympie (3), la curieuse figure de Typhon trouvée à Athènes (4), etc., et l'anecdote de Praxitèle et de Nicias, rapportée par Pline, atteste que le procédé était encore d'usage courant au quatrième siècle. « Des inscriptions de Délos », écrit M. Maxime Collignon (5), « nous ont conservé le détail des comptes et des inventaires dressés par les administrateurs des temples déliens. A la date de 246 il est fait mention de feuilles d'or achetées pour la dorure d'un... carquois de marbre appartenant à une statue d'Artémis. Ailleurs, il est question du salaire payé à un peintre pour l'enluminure à l'encaustique d'une statue d'Aphrodite et pour le patinage d'une autre statue de la même déesse » (6). Il était usuel aussi chez les Grecs de soumettre les statues de marbre à un polissage à la cire, frottis léger destiné à protéger les parties peintes et donner à la pierre un luisant pareil à celui de l'ivoire; on nommait ce procédé la *ganôsis* (7). Dans le cas de la polychromie architecturale, les couleurs étaient étendues sur le marbre, ou plus communément sur une mince couche de stuc qui recouvrait la pierre (8). Ce dernier procédé dérivait peut-être des traditions égyptiennes. Les analyses chimiques par Faraday, Landerer et Semper de parcelles détachées des Propylées et du Theseion ont démontré

(1) Euripide parle de figures peintes (γραπτοὺς τύπους) dans les frontons d'un temple. Cf. Nauck : Tragicorum graec. frag. Euripid., frag. 764.

(2) Voy. les articles de M. Lechat : Bulletin de correspondance hellénique, 1890, pp. 301-362, 552-586.

(3) Cf. G. Treu, Jahrbuch des arch. Inst., X, 1895, pp. 1-55.

(4) Revue archéologique, 1891, pl. XIII-XIV.

(5) Maxime Collignon : La polychromie dans la sculpture grecque. Paris, 1898, p. 57.

(6) Homolle : Bulletin de correspondance hellénique, 1890, p. 499. Voy. pour des témoignages d'auteurs anciens : Platon : La République, IV; Lucien de Samosate : Dialogue des Portraits, etc.

(7) D'après Plutarque (Moralia) les censeurs, à leur entrée en charge, étaient tenus de renouveler la ganôsis de la statue de Jupiter Capitolin. Voy. aussi Pline : Hist. Nat. L. XXXIII, c. 36.

(8) Cf. Laurie; op. cit., p. 82.

que les couleurs étaient étalées sur la paroi mêlées à de la cire; il semble donc acquis que c'est à l'encaustique que les Grecs de l'époque classique exécutaient le décor polychrome de leurs édifices (1). Cette thèse est corroborée par les comptes de construction de l'Erechtheion, mentionnant le salaire des peintres à l'encaustique (ἐγκαυταί) (2), ainsi que par ceux du temple d'Asclépios à Epidaure, où il est question de cheneaux encaustiqués (3). D'autre part, la technique adoptée par les peintres de l'Hellade dans l'exécution des grandes peintures murales demeure incertaine. D'après un texte de Synésius, qui vivait au cinquième siècle de notre ère, les peintures du Poecile, œuvres de Polygnote, avaient été emportées par un certain proconsul (4); fait qui semble indiquer que ces compositions étaient parfois exécutées sur des panneaux mobiles (σανίδες) fixés d'avance à la muraille ou transportés sur paroi à l'achèvement du travail du peintre (5). La peinture directement appliquée sur la surface du mur était cependant connue et pratiquée; on ignore néanmoins si les procédés étaient ceux de la fresque ou de la peinture à la détrempe sur la surface stuquée du mur. Il est probable que les Grecs héritèrent des Egyptiens de ce dernier procédé; Pline relate que le peintre Panainos orna le temple d'Athéna à Elis de safran délayé dans du lait (6).

Des données plus nombreuses et plus précises sont fournies par Vitruve et Pline sur la peinture murale gréco-romaine. Nous lisons au trente-sixième livre de l'Histoire Naturelle: « Ex omnibus coloribus cretulam amant udoque inlini recusant purpurissum, Indicum, caeruleum, Melinum, auripigmentum, Appianum, cerussa » (7). Ailleurs, au sujet d'une ocre (*marmorosum sil*) employée dans la peinture en bâtiment, Pline écrit (8) : Hoc autem et Attico ad lumina utuntur, ad abacos non nisi marmoroso,

(1) Voy. pour le résultat de ces analyses, Berger : Die Maltechnik des Alterthums, pp. 144-146.

(2) Cf. Corpus inscr. attic., I, 324

(3) Defrasse et Lechat; Epidaure, p. 59. — Cf. Maxime Collignon; op. cit., p. 39, note.

(4) Synésius : Correspondance; lettres 12 et 13.

(5) Cf. P. Girard : La Peinture antique; ch. III, § 8. Les procédés de la peinture en Grèce, etc.

(6) Pline : Hist. Nat., L. XXXVI, c. 55. — Comp. XXXV, c. 56; sur la terre de Sélinonte.

(7) Ibid. L. XXXV, c. 31.

(8) Ibid. L. XXXIII, c. 56.

quoniam marmor in eo resistit amaritudini calcis ». Il est evident par ces deux passages que l'auteur connaissait les procédés de la fresque véritable; la pose des couleurs sur enduit de chaux humide, ainsi que l'action destructive exercée par celle-ci sur certaines matières colorantes organiques, et la résistance qu'y oppose l'ocre naturelle. Cette conclusion ressort pareillement d'un chapitre du septième livre de Vitruve, où l'auteur, après avoir détaillé l'induction du mur, poursuit en ces termes : « Colores autem udo tectorio cum diligenter sunt inducti, ideo non remittunt, sed sunt perpetuo permanentes, quod calx, in fornacibus excocto liquore facta raritatibus evanida jejunitate coacta corripit in se quae res forte contigerunt, mixtionibusque ex aliis potestatibus collatis seminibus seu principiis, una solidescendo in quibuscunque membris est formata, cum fit arida, redigitur uti sui generis proprias videatur habere qualitates. Itaque tectoria, quae recte sunt facta, neque vetustatibus fiunt horrida, neque cum extergentur, remittunt colores, nisi si parum diligenter et in arido fuerint inducti » (1). L'enduit employé par les peintres romains était étendu en couches de grande épaisseur, ce qui permettait à la chaux de retenir plus longtemps l'humidité et par conséquent à l'artiste de travailler à loisir sur de larges aires (2) contrairement à la pratique des « fresquistes » de la Renaissance, qui préconisaient le morcellement du champ, dont une minime portion recevait à chaque séance l'enduit et la peinture) (3). Vitruve traite enfin de l'opération supplémentaire du polissage, opération qui, tombée plus tard en désuétude, semble avoir été jugée indispensable par les décorateurs romains. Ce lustrage paraît avoir été généralement obtenu en polissant la surface de l'enduit humide avec un lissoir (*liaculum*) (4). Dans le cas où l'emploi s'imposait de couleurs altérables, du minium

(1) Vitruve : De Architectura ; livre VII, ch. 3.

(2) Cf. A. P. Laurie : Greek and Roman methods of painting (Cambridge, 1910), p. 84 « The Roman plaster was not only very thick (up to 5 inches), but the numerous coats were to be put on before the last coats were completely dry. Such a mass would hold the contained water for some time, and could easily be kept damp if necessary, while the painting could be proceeded with in a leisurely manner. »

(3) Méthode dérivée, selon Berger, des pratiques des mosaïstes. Cf. Beiträge, vol. II, p. 84.

(4) Voy. les expériences du prof. Laurie, rapportées dans son ouvrage : Greek and Roman methods of painting, pp. 84-87. — Il est possible, comme semble l'indiquer l'examen des peintures murales pompéiennes, que ce polissage était réservé au seul fond, sur lequel on appliquait ensuite la peinture. Voir, dans l'Abécédaire d'Archéologie de De Caumont

(vermillon) en particulier, on recouvrait la partie peinte d'un vernis à la cire, expédient recommandé par Vitruve, en guise de conclusion pratique à l'anecdote du notaire Fabérius, qui vit se détériorer en un mois les décors peints au vermillon sur les murs de sa résidence de l'Aventin (1).

Après les indications du *De Architectura* et de l'*Histoire Naturelle*, le silence se fait sur les vicissitudes ultérieures de la fresque romaine et nous demeurons dans l'incertitude sur la nature exacte des procédés adoptés durant la période de décadence de l'Empire. Si la tradition de la peinture murale ne s'éteignit jamais complètement, si même dans l'Occident barbare des prélats comme Ruricius de Limoges ou Grégoire de Tours continuent à orner de fresques les parois des basiliques ou des oratoires (2), il est manifeste néanmoins qu'une dégénérescence progressive se produisit dans la technique de l'art, et que le souvenir des méthodes classiques subit un affaiblissement graduel, hâté sans doute par le développement de la mosaïque qui finit par supplanter en grande partie la peinture comme moyen de décoration murale, particulièrement dans l'ornementation des sanctuaires. Le déclin des facultés artistiques, si clairement attesté par le contraste des belles fresques pompéiennes ou romaines avec les dernières images religieuses dont on décora, du cinquième au neuvième siècle, les cryptes et les caveaux des catacombes (3), dut être accompagné d'une correspondante dégradation de la science technique; déduction que semble appuyer le plus ancien formulaire médiéval qui fasse mention de la peinture murale, l'Anonyme de Lucques, datant de la période carolingienne et probablement compilé par

(Ere gallo-romaine, p. 410) un intéressant bas-relief tiré des murs gallo-romains de Sens, montrant « des stucateurs et des peintres montés sur leurs échafaudages et travaillant à la décoration d'une salle »

(1) « At si quis subtilior fuerit, et voluerit expolitionem miniaceam suum colorem retinere, cum paries expolitus et aridus fuerit, tunc ceram Punicam igni liquefactam paulo oleo temperatam seta inducat : deinde postea carbonibus in ferreo vase compositis eam ceram apprime cum pariete calefaciundo sudare cogat, fiatque ut peraequetur; deinde tunc candela linteisque puris subigat, uti signa marmorea nuda curantur. Haec autem κονίασις graece dicitur : ita obstans cerae Punicae lorica non patitur nec lunae splendorem nec solis radios lambendos eripere ex his politionibus colorem. » VITRUVE : De Arch., L. VII, chap. 9. — Comp. LAURIE : Materials of the painters craft, etc., p. 95, note.

(2) Ruricius, Magnif. Cerauniæ, l. II, Epist. 14; apud Canisium, Lect. antiq., t. I, p. 389. — Greg. Turon. Hist. eccl. Franc., l. X, c. 21, § 19.

(3) Par exemple les peintures du caveau de Sainte Cécile au cimetière de Calliste, et celles des cimetières de Sainte Félicité et de Pontien. — Les « fresques » des catacombes ont été en général exécutées *a tempera*. Cf. Berger : Beiträge, vol. I, p. 250, note 8.

quelque moine-artisan grec. On y relève notamment le passage souvent discuté : « Ita memoramus omnium operationes quæ in parietibus simplice in ligno cere commixtis coloribus in pellibus ictiocollon commixtum » (1). Il est évident, d'après ce texte succinct, que l'usage, connu de Pline et de Vitruve, de peindre sur chaux avec des couleurs délayées à l'eau (simplice) avait survécu à l'oubli des traditions antiques; d'autre part, le souvenir des raffinements techniques qu'apportaient à leur œuvre les artistes romains paraissent avoir fini par disparaître à la suite d'une longue désaccoutumance (2). Au douzième siècle, nous trouvons ce passage reproduit, avec quelques variantes, dans l'exemplaire de la Mappæ Clavicula publié par M. Way (3). C'est, apparemment, sur ce résidu des procédés antiques que se constitua en Orient, à une époque encore indéterminée, peut-être au début du second âge d'or de l'art byzantin, vers les règnes de Basile le Macédonien ou de Léon le Philosophe, la technique grecque décrite plusieurs siècles plus tard dans l'Hermeneia athonite, dont les enseignements réunis et codifiés par le moine Denys, mais existant antérieurement à cette rédaction, remontent indubitablement à une époque reculée (4). Malgré les retouches et les corrections postérieures subies par ce manuscrit (5), on peut inférer de la fixité des traditions de l'art religieux en Orient, favorisée au demeurant par l'isolation des communautés monastiques, que les instructions du recueil de l'aghiorite Denys gardent intacts les éléments essentiels de la pratique des anciens peintres byzantins, entée sur le restant des méthodes de l'antiquité romaine. Dix-sept paragraphes de l'Hermeneia (§ 54 à 70) sont consacrés à la description de la peinture murale, formant une suite consécutive d'articles qui se développe dans l'ordre suivant : Chap. 55. Purification de la chaux. — Chap. 56.

(1) Anonymus Lucensis, c. 72 (Quianus nascitur sic). Ce passage est reproduit incorrectement par Berger : Beiträge, etc., vol. II, p. 18. — Cf. Laurie : Greek and Roman methods of painting, p. 111, et C. Herringham : The book of the art of Cennino Cennini, p. XXIV.

(2) Isidore de Séville, dans son livre des Origines, ne dit rien de la fresque, sinon que la chaux vicie toutes les couleurs, « omnes colores calcis admixtione corrumpuntur » (L. XIX, c. 16 et 17).

(3) Mapp. Clav., c. CXCII, « ista memoramus omnium operationes, qui in parietibus simplicem, in ligno cere commixtum suscepit lignum simplicem cum unctione collon commixtum ». Archeologia, vol. XXXII, p. 224.

(4) Voy. plus haut, 1re part., ch. IV.

(5) Cf. Didron : Manuel d'iconographie chrétienne, etc. Introd., p. XXIII.

Premier enduit; chaux mêlée à de la paille. — Chap 57. Second enduit; chaux mêlée à de l'étoupe hachée. — Chap. 58. Application de l'enduit. « Lorsque vous voudrez peindre une église, il faut commencer par les parties les plus hautes et finir par les plus basses... Prenez de l'eau dans un large vase, et jetez-en avec une cuillère contre le mur, afin de l'humecter. Si ce mur est bâti en terre, grattez la terre avec une truelle... parce que, surtout à la voûte, la chaux se détacherait plus tard (1). Mouillez de nouveau et polissez la surface. Si le mur est en briques, vous le mouillerez à cinq ou six reprises, et vous ferez un enduit de chaux, de l'épaisseur de deux doigts et plus, pour retenir l'humidité et pour que vous puissiez vous en servir. Si le mur est en pierre, mouillez-le seulement une ou deux fois, et mettez une bien plus petite quantité de chaux, car la pierre prend facilement l'humidité et ne se sèche pas... Après avoir mis le dernier enduit, égalisez-le bien; laissez-lui prendre de la consistance et travaillez. » — Chap. 59. Dessin sur l'enduit. « Lorsque vous voudrez dessiner sur un mur, égalisez bien d'abord sa surface... Faites une très légère esquisse avec de l'ocre... repassez les nimbes, repolissez bien la surface et employez le noir; polissez les vêtements et mettez-y un proplasme. Tâchez de terminer très vite ce que vous aurez poli; car, si vous tardiez trop, il se formerait à la surface une croûte qui n'absorberait pas la couleur... » — Chap. 60. Préparation du « fard ». « Prenez de la chaux très ancienne; essayez-la sur votre langue; si elle n'est ni amère, ni styptique, mais insipide comme de la terre, alors elle est bonne. C'est avec cette chaux, bien choisie et bien broyée, que se prépare le fard. » — Chap. 61-65. Mélanges de couleurs, etc., pour la peinture murale. — « Chap. 66. Couleurs à employer ou à éviter. « Le fard de tableau (2), le tzingiari (3), le lachouri (4), la laque, l'arsenic ne peuvent s'employer dans la peinture sur mur; toutes les autres couleurs peuvent servir. » — Chap. 67. Méthode pour faire les nimbes en relief. — Chap. 68. Emploi de l'azur *a secco*. « Prenez du son, lavez et rincez-le. Faites

(1) Cf. Grisar (Hist. de Rome et des Papes. Trad. vol. I, L. I, p. 99, note 1) sur les stries du portique du temple de Mater Matuta, dit temple de Vesta, à Rome.

(2) Le blanc de céruse.

(3) Le vert de cuivre, appelé aussi bardamon. Cf. Herm., § 43.

(4) Peut-être une laque bleue.

ensuite reposer l'eau qui aura servi à cet usage; puis faites-la bouillir, et lorsqu'elle sera cuite, vous pourrez la mêler à l'azur et peindre les fonds. D'autres assurent que pour faire une eau assez collante il faut faire bouillir le son très longtemps, puis filtrer. De toute façon, avant d'employer l'azur, assurez-vous que le mur est bien sec. » — Chap. 69-70. Procédés de dorure sur mur (1).

En admettant la fidélité du manuscrit athonite aux préceptes anciens, il serait licite de considérer cette technique, dans ses éléments fondamentaux, comme similaire à celle que les artistes grecs avaient pratiquée depuis de longs siècles, et qui se rattachait par divers points aux traditions de l'antiquité. La mention du polissage (chap. 58 et 59), entre autres, paraît se conformer aux données des auteurs romains (2); cette opération s'effectuait avec la truelle ou la spatule (3) sur le second enduit, qu'on laissait ensuite « prendre de la consistance » (4). Sur cette surface affermie de chaux était tracé le dessin, suivi de la peinture proprement dite, exécutée avec des couleurs délayées à l'eau sur l'enduit frais. Après conversion de ce dernier en carbonate, on continuait le travail en mêlant aux couleurs le « fard de mur » mentionné au chapitre 60 de l'Hermeneia (5); enfin lorsque la siccité était complète (§ 68), l'artiste procédait à la pose de l'azur détrempé à l'eau de son (6).

(1) Traduction de Didron : ut sup., p. 55-63.

(2) Le prof. Laurie écrit à ce sujet : « If we are to take this Byzantine tradition as of any value in connection with the classical method, there can be very little doubt that the process was carried on as described by Vitruvius : that is to say, that the closing-in and the polishing of the surface was a necessary stage; that if the whole surface was to be made of a uniform colour, it was at this stage that colour was laid on the wet plaster and then polished; that upon this still damp and smooth surface the painting was carried out either with water or with the admixture of a little lime in the pigments; and that, just as at Mount Athos, the painting was carried out in a leisurely manner, there being no necessity for haste with a thick mass of damp plaster lying behind » (Materials of the Painters Craft, etc., p. 111-112).

(3) Le P. Joasaph, que Didron vit à l'œuvre dans le monastère d'Esphigménou, se servait de ce dernier instrument. Voy. notes de Didron à la fin de la première partie du Manuel d'Iconographie chrétienne, p. 65.

(4) Voy. plus haut, § 58. Dans le cas de la méthode employée par le P. Joasaph, le peintre attendait trois jours. Cf. Didron, ibid., p. 65. — Voy. Laurie, op. cit., p. 109.

(5) Selon le prof. Laurie, ce « fard de mur » n'était que de la craie. Ibid., p. 111 et 123. — L'opinion de Berger (Beiträge, vol. II, p. 83) paraît être plus vraisemblable. Ce passage de l'Hermeneia est obscur.

(6) Ce dernier article semble infirmer le § 65 (Comment on donne des reflets sur le mur avec l'azur), où il est question de broyer l'azur mêlé à de l'indigo avec le « fard » précité. Les bleus végétaux seraient évidemment détruits par ce procédé. Cf. Berger, op. cit., p. 86, note 32.

Les procédés de la technique byzantine qui pénétraient en Occident durent subir à l'occasion des modifications plus ou moins essentielles ; formant ainsi des variantes dont un échantillon est offert par la Schedula diversarum artium du moine Théophile, compilée en Allemagne probablement vers la fin du onzième siècle (1). On lit au quinzième chapitre du premier livre : « In muro vero imple vestimentum cum ogra, addito ei modico calcis, propter fulgorem, et fac umbras ejus sive cum simplici rubro, sive cum prasino (2), vel ex posch, qui fiat ex ipsa ogra et viridi (3). Membrana in muro miscetur ex ogra et cenobrio et calce, et posch ejus et rosa et lumina fiant ut supra. Cum imagines vel aliarum rerum effigies pertrahuntur in muro sicco, statim aspergatur aqua, tam diu donec omnino madidus sit. Et in eodem humore liniantur omnes colores, qui supponendi sunt, qui omnes calce misceantur, et cum ipso muro siccentur ut haereant. In campo sub lazur et viridi, ponatur color qui dicitur veneda (4), mixtus ex nigro et calce, super quem, cum siccus fuerit, ponatur in suo loco lazur tenuis cum ovi mediolo abundanter aqua mixto temperatus, et super hunc iterum spissior propter decorem. Viride quoque misceatur cum succo et nigro » (5).

A en conclure du passage de l'Introduction où Théophile déclare rapporter, en peinture, les connaissances des Grecs (6), les procédés de la fresque décrits par la Schedula émaneraient directement de la tradition romano-byzantine. Cependant, la

(1) Voir sur la peinture murale de cette époque un curieux passage de la chronique fabuleuse du Pseudo-Turpin, élaborée du XI^e^ au XII^e^ siècle, décrivant une salle de palais dont les parois sont décorées de représentations des « VII arz », peints « par merveilleus enging ». Cf. F. Wulff : La chronique dite de Turpin (Lund, 1881), p. 36-37.

(2) Le *prasinus* avait une teinte vert-noire. C'était apparemment une espèce de terre verte. Cf. Isidore de Séville : Orig. L. XIX, c. 17. — D'après la Table des Synonymes de Jehan le Bègue : « Prasis est creta viridis ut dicit Catholicon. — Prasinus est color rubeus; alii dicunt quod habet similitudinem viridis coloris et nigri, set Catholicon dicit quod prasin Grece, latine dicitur viridis. » (M^rs^ Merrifield : Mss of Jehan le Bègue, p. 33.)

(3) Le *posch* était composé parfois d'un mélange de prasinus, d'ocre rouge et de vermillon ; parfois, comme dans ce cas, d'ocre et de vert. On lit en effet dans la Table des Synonymes : « Posch est color ex mixtura prasini, et rubei combustum, et ocre, et modico cenobrio, factus, ad distinguendas partes membrorum humani corporis in membrana colore, set alibi posch dicitur fieri ex ogra et viridi simul mixtis. » (M^rs^ Merrifield : op. cit.) Cf. aussi le § 344 des mss. de Jehan le Bègue.

(4) Gris composé d'un mélange de noir et de blanc. Voir la Table des Synonymes à ce mot.

(5) Schedula Theophili : L. I, c. 15. Texte de l'édit. Escalopier.

(6) Voy. plus haut, 1^re^ part., ch. III.

méthode préconisée par le moine de Helmershausen constitue vraisemblablement une forme altérée ou dégénérescente d'enseignements primitifs ; en effet, aucune mention n'est faite d'un enduit récepteur, l'artiste se contentant apparemment d'asperger d'eau la surface plâtrée du mur, sur laquelle il étendait ensuite les couleurs mêlées à de la chaux (1). Ce dernier détail est également attesté par une phrase du chapitre 16 (Sched. L. I) : « Omnes colores, qui aliis supponuntur in muro, calce misceantur propter firmitatem » (2). Sur la peinture sèche on exécutait des retouches à la détrempe (azur mêlé à du jaune d'œuf) (3), pratique qui se retrouve, sous une forme à peu près similaire, dans le manuel byzantin du Hagion Oros (4). Il est nécessaire toutefois, en raison de leur caractère sommaire, d'accepter sous réserves les indications fournies par la Schedula, leur laconisme pouvant dépendre de ce que l'auteur eût entrepris de décrire une branche de l'art dont il n'avait pas d'expérience personnelle (5). Les chapitres traitant des mélanges de teintes usités dans la peinture murale exhibent une entière dépendance des méthodes grecques (6).

Les recueils techniques compilés au nord de l'Europe occi-

(1) Il est intéressant de noter que dans l'analyse de fresques découvertes à S. Médard et remontant probablement au Ve siècle, Chevreul constata la présence de carbonate de chaux dans les couches superposées de couleurs, ce qui semble indiquer que celles-ci furent délayées à l'eau de chaux. Cf. Chevreul : Recherches chimiques sur plusieurs objets d'archéologie trouvés dans le département de la Vendée. Mémoires de l'Académie des Sciences, XXII Paris, 1850, p. 199-203 et p. 206. — Cf. aussi Laurie : Greek and Roman methods of painting, p. 103.

(2) Schedula : L. I, c. 16, fin.

(3) Voy. chap. XV rapporté ci-dessus. Berger écrit (Beiträge. Vol. II, p. 46) : « Nach Janitschek's Ansicht (Geschichte der deutschen Malerei, p. 58), sind die ältesten deutschen Mauermalereien in der von Theophilus beschriebenen Art ausgeführt, und zwar die einzig erhaltenen Wandbilder des XI Jhs., der St Georgskirche zu Oberzell in der Reichenau. » D'après Héraclius, on détrempait la terre verte (viride terrenum) avec le suc de la mauve mêlé au vinaigre ou au vin, « et erit boni coloris in muro ». (Cf. Héraclius, L. III, § 37.) L'orpiment délayé à l'œuf s'employait aussi sur mur. (Ibid., § 40.)

(4) Hermeneia, ch. 68.

(5) Cf. Christiana Herringham : The Book of the Art of Cennino Cennini : Notes on mediaeval methods, p. 217 « Unless Theophilus describes incorrectly what he only half understood, fresco was then either degenerate or half developed, for his process is only painting with colours mixed with lime on wetted plaster. »

(6) « Soviel steht fest, dass sich vielfache Ubereinstimmung in den beiden Mss., nämlich der Hermeneia des Athos und der Schedula des Theophilus konstatieren lässt, vor allem in der Art und Weise, wie die Fleischfarben zu mischen sind, dass diese Fleischfarben ein hervorragender Platz in den Anweisungen eingeräumt ist, dass bei diesen Mischungen die Töne mit besonderen Namen benannt werden, u. s. f. » (Berger : Beiträge, Vol. II, p. 42.)

dentale après l'encyclopédie des arts et métiers de Théophile se montrent avares de renseignements sur le développement ultérieur de la fresque et de ses procédés. Quelques années à peine après l'apparition de la Schedula naissaient dans l'Ile-de-France et en Normandie les premiers essais du style gothique (érection du déambulatoire de Morienval, vers 1120) (1). La nouvelle architecture se développa au détriment de la peinture murale ; les amples parois des basiliques romanes, tapissées de fresques, se restreignirent de plus en plus devant les larges percées des fenestrages gothiques, qui finirent par occuper la largeur entière des travées. La verrière peinte remplaça la fresque dans les cathédrales du nord de l'Europe, la contraignant à occuper une position subordonnée ou même la supprimant entièrement (2). Toutefois au sud des Alpes, dans la péninsule italique, où l'art nouveau ne s'acclimata qu'imparfaitement et demeura assujetti aux conditions locales, l'ancienne méthode de décorer les sanctuaires subsista de concert avec les formes architecturales de la basilique antique (3). Aussi est-ce en Italie que nous trouvons, dans un manuel postérieur de trois siècles à la Schedula de Théophile, le Trattato de Cennino Cennini, la description technique d'un art depuis longtemps négligé par les artistes septentrionaux. Résumons ici les données essentielles fournies par ce curieux recueil, contenues en majeure partie dans le chapitre 67, sous la rubrique : « Il modo e ordine a lavorare in muro, cioè in fresco », etc.

Le mur destiné à être décoré recevait d'abord une première couche d'un enduit (4) composé de deux tiers de sable et d'un tiers de chaux soigneusement mêlés (5) ; sur ce mortier, après

(1) Certaines parties de la cathédrale de Durham (Angleterre), bâties en un style gothique primitif par des architectes anglo-normands, sont peut-être antérieures à cette date. Cf. A. Michel, op. cit.

(2) La peinture murale ainsi asservie était souvent réduite au simple dessin ornemental colorié, genre de décor particulièrement en faveur au XIIIe siècle. De nombreux exemples de ces frises ou bandes d'ornement subsistent encore dans les églises de cette époque, tels les motifs décoratifs des églises de Saint-Désiré (Allier), de Saint-Quiriace à Provins, des Jacobins à Angers, ceux de la crypte de Chartres, le décor polychrome de la Sainte-Chapelle, etc. Cf. Viollet-le-Duc : Dictionnaire d'architecture.

(3) La peinture murale, en Italie, était également appliquée au décor des églises gothiques ; citons les fresques de Giotto dans la basilique supérieure de S. François à Assise et des chapelles Bardi et Peruzzi à Santa Croce de Florence, celles d'Agnolo Gaddi, maître de Cennino, dans le chœur de la même église, celles d'Orcagna dans la chapelle Strozzi à S. Maria Novella, etc.

(4) Appelé par Cennino *intonaco*.

(5) Ces éléments étaient préalablement triturés ensemble avec de l'eau ; on laissait

siccité, l'artiste traçait au fusain l'ébauche de son sujet, qu'il reprenait ensuite au pinceau (1); puis, ayant calculé approximativement la portion d'ouvrage qu'il était en mesure d'achever en une journée de travail, il recouvrait le champ ainsi délimité d'une seconde couche d'enduit qu'il égalisait au polissoir et à la truelle. Sur cet enduit humide l'esquisse définitive s'exécutait au pinceau, avec la couleur « qu'on appelle *verdaccio* à Florence et *bazzeo* à Sienne (2). » Suivent, dans le même chapitre, des instructions détaillées pour le rendu et le modelé des chairs, selon une pratique que l'auteur attribue à Giotto (3). Les couleurs qui se couchaient à l'eau sur l'enduit frais étaient mêlées de blanc de chaux (bianco sangiovanni) (4); enfin, le retouchage final de l'œuvre « a secco » est traité au chapitre 72 du Trattato; Cennino recommande dans ce but deux variétés de « tempera », consistant l'une de l'œuf entier additionné de lait de figuier, la seconde de jaune d'œuf employé isolément.

Nous nous trouvons ici en présence d'une technique nouvelle, présentant avec l'ancienne pratique byzantine des divergences notables, dont la principale consistait à n'exécuter journellement qu'une portion déterminée du travail, méthode qui se perpétua à l'époque de la Renaissance et que Vasari recommande dans l'Introduction aux arts du dessin. Les circonstances qui amenèrent l'adoption de ces méthodes demeurent indéterminées; peut-être furent-elles introduites par les peintres qui, au cours du quatorzième siècle, couvrirent de compositions engageantes et naïves les murs des basiliques et des palais communaux. La vogue de la fresque, en effet, ne fit que s'accroître durant cette période : Buonamico di Cristofano, plus connu

ensuite reposer pendant quelques jours la masse semi-liquide, « car », ajoute Cennino, « s'il y reste quelque chaleur, l'intonaco se fend ». Cf. Trattato, ibid.

(1) Sur la raison d'être de cette première esquisse, destinée à être recouverte par le second enduit de chaux, voy. Berger (Beiträge; Vol. II, p. 102), qui rapporte à ce sujet les opinions de Vasari, de Morrona, etc.

(2) Trattato; ibid.

(3) Trattato, ch. 67. « Ma tieni questo modo di ciò, che ti dimostrerò di colorire : però che Giotto, il gran maestro, tenea così lui. Ebbe per suo discepolo Taddeo Gaddi fiorentino anni ventiquattro, ed era suo figliocco. Taddeo ebbe Angiolo suo figliuolo. Agnolo ebbe me anni dodici : onde mi mise in questo modo », etc. Ce passage démontre l'exactitude avec laquelle les traditions techniques se transmettaient de génération en génération d'artistes.

(4) Sur la fabrication du bianco sangiovanni, voy. Trattato, ch. 58. « Questo bianco.... buono e da lavorare in fresco, cioè in muro, senza tempera, e senza questo non puoi fare niente », etc.

sous le nom de Buffalmaco, décore les églises d'Arezzo et de Florence, Spinello Spinelli représente à S. Miniato la Vie de S. Benoît, Simone di Martino travaille à Naples, à Orviéto, à Assise, les Lorenzetti exécutent des œuvres capitales au Campo Santo pisan et au Palais public de Sienne, Taddeo di Bartolo orne, dans ce dernier édifice, la chapelle de la Vierge, etc. Cette activité si accentuée devait évidemment offrir une occasion favorable d'essais et de remaniements techniques aux entreprenants artistes italiens du Trecento. Certains perfectionnements paraissent être attribués par Vasari au chef de l'école, le « grand maître » Giotto (1), qui aurait peut-être été, en même temps qu'innovateur dans le domaine de l'esthétique pure, un restaurateur de la science technique (2). Quelques affinités rattachent toutefois encore les procédés du Trattato aux anciennes traditions grecques ; ainsi les indications du manuel italien relatives au coloriage des chairs présentent des points de contact avec les méthodes du moine Denys; de même, le retouchage « a secco » (ch. 72) se rapproche du procédé décrit au soixante-huitième chapitre du recueil athonite et à l'article 15 du premier livre de la Schedula (3). Ce dernier usage tomba en désuétude au seizième siècle. « Que ceux qui veulent peindre sur un mur », écrivait Vasari, « travaillent hardiment à fresque et ne retouchent pas à sec. C'est un procédé méprisable, et qui donne une moindre durée aux peintures » (4).

Le recueil de Cennino contient l'ensemble de renseignements le plus complet que le moyen âge nous a légué sur la pratique de la fresque. Quelques mentions clairsemées se relèvent dans les manuels de la même époque; c'est ainsi qu'au paragraphe 315 des mss. de Jehan le Bègue nous trouvons des instructions concises relatives à la peinture murale ostensible-

(1) Voy. par exemple le passage de la Vie de Giotto relatif aux fresques que cet artiste exécuta au Campo Santo de Pise.

(2) Cf. Ch. Herringham : The Book of the Art of Cennino Cennini, p. XVIII. « Giotto had learned and handed on the methods of the Greeks plus his own improvements, ... the change which he wrought 'from the Greek to the more modern manner' is considered by some to apply partly to technique. » Cette hypothèse, il est vrai, ne repose sur aucune preuve sérieuse, et, en ce qui concerne la peinture à la détrempe, est contredite par Vasari dans la Vie d'Antonello de Messine.

(3) Cet usage est mentionné par Benozzo Gozzoli dans une lettre que cet artiste adresse à Pietro de Medici (Florence, 10 juillet 1459). Cf. Guhl, Künstlerbriefe, Berlin, 1880. p. 42. Ce passage est cité par Berger.

(4) Vasari : Introduction; 3e part., chap. V (De la peinture sur mur, etc.).

ment calquées sur les préceptes du moine Théophile (1). Au reste, le fait demeure exceptionnel, et la description des phases ultérieures de cette branche de l'art est à chercher désormais dans les écrits de Vasari, de Filarete, de Borghini, etc. Bornons-nous à rappeler les passages sur la fresque du *De Re Aedificatoria*, composé vers 1452 par Léon Battista Alberti, où se manifeste une réversion aux procédés antiques. La même tendance se remarque dans les commentaires sur Vitruve écrits par Guévara (2) un siècle environ après l'ouvrage d'Alberti.

Résumons enfin les principales données de cette étude. Il ressort des textes de Vitruve et de Pline, ainsi que des résultats fournis par les analyses chimiques (3), que l'antiquité connaissait la fresque proprement dite (affresco) à laquelle les Romains adjoignaient l'opération supplémentaire du lustrage et d'un vernissage à la cire, ce dernier apparemment réservé au minium dont il retardait l'altération. Aussi longtemps que subsista dans son intégrité la puissance romaine, la science technique dut se maintenir à un niveau élevé, mais lorsque commença la décadence et la désagrégation progressive de la société antique sous la poussée du monde barbare, ces connaissances durent s'appauvrir et s'altérer à l'exemple de l'idéal esthétique. L'art du mosaïste tendait du reste à supplanter celui du peintre; sous Bélisaire et sous Narsès les évêques Maximien et Agnel décorent de mosaïques les sanctuaires ravennates, dont plusieurs avaient déjà reçu, sous Placidie, une ornementation similaire; plus tard, les papes Pelage II, Honorius Ier, Jean IV, Theodore Ier, Agathon font exécuter des mosaïques dans les églises de Saint-

(1) « Pour peindre murs. — Mettez un po de chaux avec ocre pour avoir plus grant clarte, ou vous la mellez avec rouge simple ou avec prasin ou avec une couleur qui est nommée posce qui est faite de ocre vert et de membrayne ou vous pouvez prandre d'une couleur qui soit faite de synople et docre et de chaux et de posc etc.; et doivent estre murs paint plus moiste que autre chose pour ce que les couleurs se tiennent mieulx ensembles et soient plus fermes. Et doivent toutes couleurs pour murs estre melles avecques chaux vive ». — Comparer Sched. L. I, ch. 15. — Mrs Merrifield (Orig. Treat. Vol. I, p. 299, note) commente ce chapitre en ces termes : « The method of mural painting described in the text was probably that which was practised by the painters of the middle ages, and there is reason to suppose that the old paintings recently discovered on the walls of churches in so many parts of England were painted in this manner ». — Le ms. de Strasbourg donne quelques indications pour la peinture en détrempe « uff muren ». Cf. § 68.

(2) Don Felipe Ladron y Guevara. Né vers 1850, mort à Madrid en 1563. Connaisseur et érudit, Guévara entra au service de Charles-Quint, fit de nombreux voyages en Italie et en Flandre, et laissa, à sa mort, un manuscrit intitulé Comentarios de la Pintura, imprimé par l'abbé Ponz, à Madrid, en 1778.

(3) Cf. Laurie : Greek and Roman methods of painting, p. 94-104.

INSTITUTO ANDALUZ DE ARTE HISPANICO

Laurent, de Saint-Venance, de Saint-Etienne *in monte Coelio*, etc. (1). Si la pratique de la peinture murale ne tomba pas en une désuétude complète, et si nous voyons jusque dans la Gaule mérovingienne la veuve de l'évêque Namatius faire couvrir de peintures les murs de la basilique de Saint-Etienne à Clermont ou Childebert Ier décorer de même l'église de Saint-Vincent (2), il est néanmoins certain que la facture et la technique de ces œuvres devaient se ressentir de la barbarie des artistes indigènes qui les exécutèrent (3). Cette dégénérescence paraît tacitement admise par la laconique annotation du formulaire de Lucques, où ne figure que l'élément essentiel de la méthode antique (l'*affresco*), les opérations accessoires qui caractérisaient la peinture murale romaine étant tombées en oubli durant la période de décadence de l'art. Cependant, à une époque demeurée incertaine, de nouveaux procédés se reconstituèrent dans les ateliers de l'empire byzantin sur les restes de la tradition antique. L'Hermeneia athonite, qui paraît résumer approximativement l'ensemble de ces connaissances, présente effectivement une méthode définie et systématisée, basée sur le procédé antique de l'*affresco*, auquel s'adjoint l'usage des retouches *a secco*, dont la date d'introduction reste inconnue. Des variantes de la manière byzantine avaient cours au nord des Alpes; l'une d'elles, décrite vers 1100 par le moine Théophile, est reproduite au quinzième siècle dans les manuscrits de Jehan le Bègue. C'est toutefois en Italie, non dans l'Europe centrale, que l'on cherchera surtout la continuation et le développement de la fresque médiévale. En effet, le degré suivant de cette évolution est marqué par le système de Cennino, qui inaugure une technique particulière, où à côté d'un résidu d'éléments grecs apparaissent des pratiques locales s'écartant des traditions byzantines. La plus caractéristique de ces innovations (l'induction et l'achèvement quotidiens d'une portion déterminée de l'ouvrage) peut être considérée comme l'attribut spécifique du système connu sous le nom de *buon fresco*, lequel,

(1) Eméric-David : Histoire de la peinture, p. 44, 51, 56-57.

(2) Cf. Greg. Turon. Hist. Eccl. Franc. L. II, c. 17, et Mabill. Annal. Ord. S. Bened. t. I, l. V, c. XLIV, p. 120.

(3) « Artificum nostrorum opere. » Greg. Tur. Hist. Franc. L. X, c. 21, § 19. — Des artistes barbares se substituaient partout, à cette époque, aux anciens ouvriers romains. Sous Clotaire Ier, des Goths construisirent l'église de Saint-Pierre à Rouen (Fridegod. Vit. S. Andoëni, c. V. — Bolland. Act. sanct. XXIV). Cf. aussi Venance Fortunat (L. II. carm. VIII), sur l'église de Saint-Saturnin bâtie par le duc Launebode.

adopté à l'époque de la Renaissance tant par les théoriciens que par les hommes de métier, constituera le principe fondamental de la technique employée par les Buonarroti, les Jules Romain et les Corrège.