

Recettes pour les couleurs de l'enluminure

Klaus-Peter Schäffel

LES COULEURS À L'EAU

La peinture sur des supports souples, comme le papier et le parchemin, se fait traditionnellement à l'eau. On utilise donc de l'eau pure comme solvant et moyen (médium) de peinture. Aujourd'hui, on fait une distinction entre la gouache et l'aquarelle, la première étant opaque, la seconde translucide. Certaines couleurs solubles à l'eau pour la peinture sont indélébiles après le séchage, comme dans le cas de la tempéra et de l'acrylique. Une espèce de tempéra «maigre», sur base de blanc d'oeuf, a été aussi utilisée pour l'enluminure, le plus souvent combinée avec de simples couleurs à l'eau. La technique de l'enluminure sophistiquée résulte de plusieurs techniques combinées.

Les caractéristiques de l'aquarelle, de la gouache et de la tempéra:

	AQUARELLE	GOUACHE	TEMPÉRA
PIGMENTS	finement broyés, translucides par transparence ou finesse.	plus gros, opaques, additif de blanc de Chine possible.	variable.
LIANT	fort: brillance de la couleur si épaisse; à l'eau.	faible: toujours mate; à l'eau.	parts d'huile (émulsion); maigre jusqu'à grasse (variable).
ADOUCISSANT	appliqué fortement: couleur souple.	appliqué faiblement: couleur cassante.	sans, à cause de la résistance à l'eau.
SUPPORTS	papier, parchemin.	papier, carton, parchemin.	parchemin, bois, toile, métal, papier...
TECHNIQUE DE PEINTURE	en lasures, liquide, répartition extrêmement fine des pigments en couches très fines.	opaque, épaisse, en plusieurs couches, avec peu d'eau.	en petits traits de pinceau, assez secs
RÉFRACTION DE LA LUMIÈRE	action en profondeur (pour couches épaisses).	réfraction superficielle (semblable au pastel).	variable.

La séparation stricte entre l'aquarelle et la gouache, comme elle a pu être pratiquée dans le passé, n'était pas d'usage parmi les enlumineurs. On mettait, au contraire, des lasures de couleurs transparentes (végétales) sur un fond opaque (minérale), en posant ensuite les «lumières» en couleur opaque pour intensifier la luminosité par un jeu de résonance entre les caractéristiques de chaque couleur. Même les «aquarelles» dites de Dürer sont en réalité des combinaisons d'aquarelle et de gouache, en suivant ainsi les méthodes traditionnelles de l'enluminure.

Pour faire des enluminures aux couleurs modernes, il fallait donc suivre ce principe car, avec une seule espèce de couleur, toute enluminure manque de lumière. Doit-on préparer ses propres couleurs pour réaliser une enluminure aujourd'hui? Non, pas obligatoirement. Cette luminosité peut être obtenue par la combinaison de gouache (opaque) et d'aquarelle (transparente) disponibles dans le commerce.

LA COMPOSITION DES COULEURS À L'EAU

Les couleurs à l'eau se composent de trois parties:

1. Le pigment, élément donnant la couleur,
2. Le liant pour fixer les pigments sur le support,
3. L'adoucissant pour augmenter la souplesse.

L'eau, solvant pour les liants et les additifs, sert aussi pour la répartition de la couleur. Même dans la couleur séchée il reste une certaine quantité d'eau, selon les proportions d'adoucissant et l'humidité de l'air.

LES PIGMENTS

Groupe A: Les terres colorantes

Groupe B: Les minéraux naturels

Groupe C: Les minéraux artificiels historiques

Groupe D: Les couleurs végétales

Groupe E: Les couleurs d'origine animale

Groupe F: Les pigments synthétiques modernes.

Pour les recettes suivantes (page 7), je me limite à l'usage de la gomme arabe. Ce liant provient d'une sécrétion claire et collante de l'acacia, soluble dans l'eau, qu'on peut acheter en morceaux, grains, poudre ou en solution. Je recommande de prendre le granulât.

*hygroscopique:
qui a tendance
à absorber
l'humidité
de l'air.

Comme adoucissant on utilise des additifs hygroscopiques* comme le miel, le sucre, la glycérine, qui empêchent la couche de couleur de sécher complètement et de devenir cassante. Les recettes qui suivent sont basées sur l'emploi de sucre roux (glucose).

COMMENT TROUVER SES PROPRES RECETTES

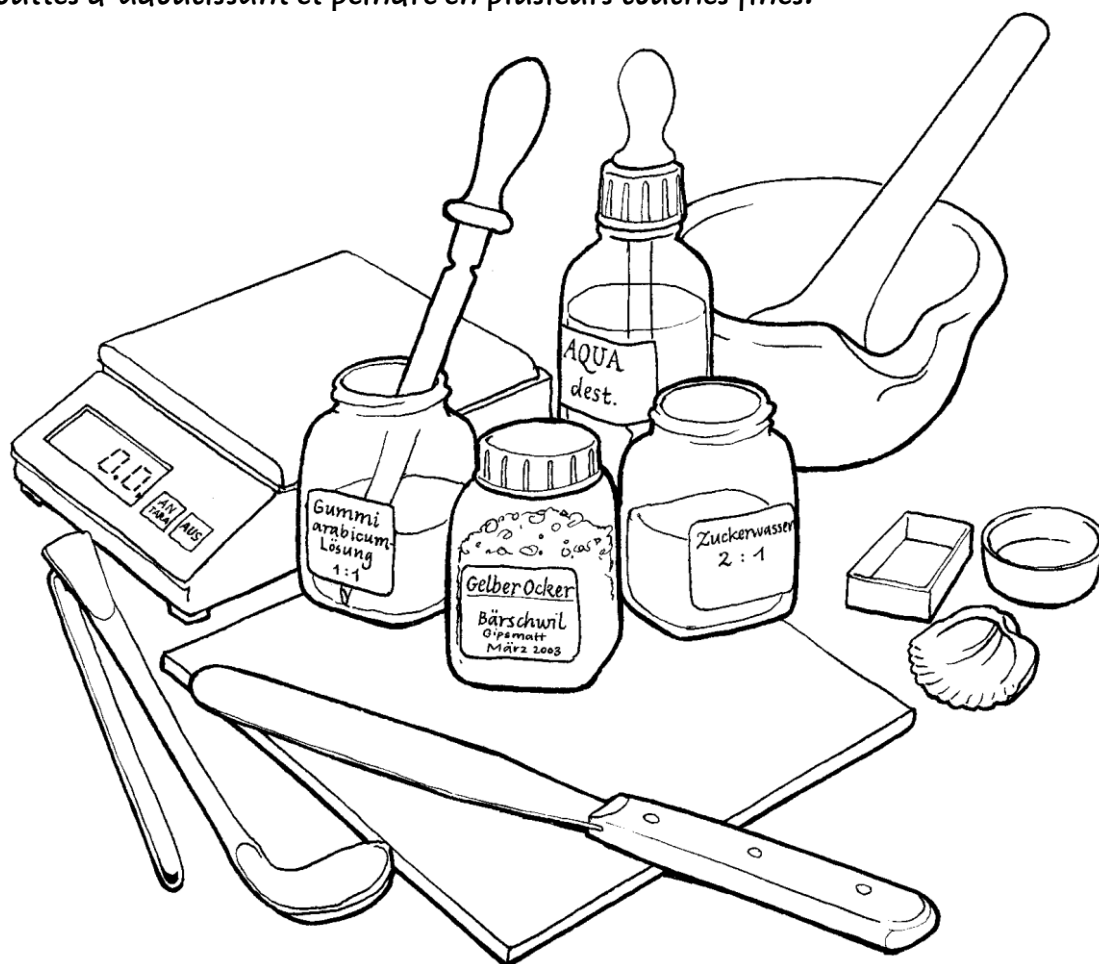
Il n'y a pas de sorcellerie dans la composition des couleurs car les réactions du mélange se manifestent tout de suite après le séchage. Si on utilise un pigment inconnu, pour lequel il n'y a pas de recettes de référence, on prendra tout simplement un petit tas de pigment sur une plaque de verre, quelques gouttes de liant et de sucre qu'on mélangera soigneusement avec une spatule. Il est recommandé de prendre les mesures de toutes les parties pour pouvoir corriger et répéter une recette une fois trouvée. Si le mélange paraît trop sec, quelques gouttes d'eau aideront, si les éléments se repoussent, on peut ajouter une goutte de fiel de bœuf.

FIEL DE BOEUF

*humecter:
rendre perméable
à l'eau

Le fiel de bœuf sert pour humecter* les surfaces (d'un pigment ou d'un support) qui refusent l'eau (comme le ferait la poudre brute de cacao), en changeant la tension superficielle du liquide. Des pigments comme la suie, le vert-de-gris, le carmin se laissent humecter plus rapidement si on ajoute du fiel.

Dans la peinture à l'aquarelle, le fiel de bœuf facilite la répartition de la couleur, surtout sur des papiers encollés à la résine. C'est la raison pour laquelle beaucoup de peintres utilisent le fiel pour l'écriture et la peinture sur parchemin. Je le déconseille! Si le fiel de bœuf améliore la perméabilité, il ne favorise pas l'adhésion de la couleur. La gouache, peinte à l'aide de fiel sur un parchemin dur (habitude de beaucoup d'héraldistes), s'écaillera tôt ou tard. Il vaut mieux poncer (ou gommer) le support, ajouter à la couleur quelques gouttes d'adoucissant et peindre en plusieurs couches fines.



MATÉRIEL NÉCESSAIRE:

- une très bonne balance (à tarer; exacte à 0,1 gr.),
- un mortier en porcelaine,
- des plaques de verre,
- des spatules (inoxydables!),
- des pigments, selon la liste,
- de la gomme arabique (en grains),
- du sucre (non raffiné ou blanc),
- de l'eau distillée,
- des compte-gouttes, des bouteilles et verres vides,
- des filtres en papier, des morceaux de coton, des petites cuillères,
- des récipients ou des écuelles (godets d'aquarelle, coquillages, vaisselle de poupées).

PRÉPARATION DU LIANT ET DE L'ADOUCISSANT:

GOMME ARABIQUE

1. Cassez les plus gros morceaux au marteau (ne pas pulvériser trop fin).
2. Filtration: Mettez les grains de gomme arabique dans trois fois leur volume d'eau; laissez gonfler pendant 24 heures (pour accélérer le processus on peut chauffer jusqu'à 50° au maximum), filtrez à travers une toile de coton et laissez sécher sur des assiettes plates. Au bout de quelques jours, le filtrat se tasse s'il ne contient pas d'adouçissant. On peut le conserver sous cette forme et, suivant les besoins, le dissoudre dans la concentration désirée (en une demi-journée). Au lieu de son propre filtrat, on peut utiliser la poudre de gomme arabique du commerce qui me paraît, cependant, moins bonne.
3. Préparez la solution de gomme arabique: mettez une part de gomme dans une part d'eau distillée. La meilleure période d'utilisation se situe entre le 3^e et le 10^e jour après la préparation. Sans conservateur, la solution commence à pourrir au bout d'une semaine (surtout la gomme blanche). Pour prolonger la conservation, ajoutez quelques gouttes d'huile de canfre ou d'essence de girofle (ou tout simplement un clou de girofle). Utilisez un récipient stérile que l'on peut fermer.

COMMENTAIRE SUR LA GOMME ARABIQUE:

Contrairement à la gomme arabique pulvérisée du commerce, qui est généralement blanchie, la gomme naturelle peut être jaunâtre jusqu'à brun-rouge. Je déconseille de trier les morceaux clairs dans le but de ne pas altérer les couleurs bleues. Ces composants clairs aigrissent et pourrissent beaucoup plus vite que les foncés (probablement conservés par les acides tanniques contenus), de plus leur viscosité est différente.

On trouve dans le commerce des solutions de gomme arabique toute prêtes. Je ne les utilise qu'en cas d'urgence, parce que ni leur concentration, ni les additifs éventuels (glycerine et conservateurs) ne sont mentionnés sur les étiquettes. En mesurant chaque fois un gramme de solution achetée et en la laissant sécher, j'ai trouvé des proportions allant de 37 % à 48 % de matière solide. De plus les solutions contiennent un adoucissant, car elles sont beaucoup plus élastiques après séchage que celle de ma propre production qui est de 50%.

SUCRE

Mettre deux parties (en poids) de sucre (blanc ou non) dans deux parts d'eau. La dissolution complète peut, sans la faire chauffer, durer jusqu'à une semaine. En chauffant on accélère la dissolution (contrairement à la gomme arabique, il n'est pas interdit de la faire bouillir.) En cas d'urgence, on peut préparer la solution dans un mortier.

COMMENTAIRE SUR LA SOLUTION DE SUCRE:

Selon les livres de chimie, 1 litre d'eau peut dissoudre 2039 grammes de sucre à 20°C, et 4 kilos à 100°C! (en comparaison, 1 litre d'eau dissout seulement 360 grammes de sel à 20° et 390 grammes à 100°). Jusqu'ici, je n'ai pas pu vérifier à quelle concentration de sucre correspond la force amollissante du miel ou de la glycérine. Selon un manuscrit du XIV^e siècle, «de arte illuminandi», on enrichissait l'eau de miel avec du sucre jusqu'à ce qu'elle soit saturée; on peut alors renoncer au miel, bien qu'il ait probablement un effet conservateur (l'eau de sucre à basse concentration, par contre, commence à fermenter au bout de quelques semaines, et sa surface attire la moisissure).

RECETTES

Les recettes suivantes répondent à des critères de bonne consistance, de souplesse de la couleur et de confort d'application.

CONSEILS POUR LA RÉALISATION DES RECETTES

1. Préparez à temps (la veille) la solution de gomme arabique (1 part de gomme filtrée pour 1 part d'eau distillée) et l'eau de sucre (2 parts de sucre brut pour 1 part d'eau) selon la recette précédente. Utilisez des récipients neufs ou stérilisés et maintenez-les toujours fermés pour conserver la concentration des solutions.
2. Broyez les pigments à gros grains dans un mortier (si nécessaire les laver, les faire décanter et les sécher).
3. Mettez la plaque de verre (environ 15 x 15 cm, lisse ou sablée) sur la balance; tarer.
4. Pesez soigneusement le pigment, la solution de gomme arabique et l'eau de sucre l'un à côté de l'autre (pour d'éventuelles corrections) sur la plaque de verre.
5. Enlevez la plaque de la balance et mélangez les trois parties avec la spatule (inoxydable!). En utilisant la spatule, on peut préparer les couleurs avec très peu d'eau (l'eau contenue dans les solutions suffit), et il y a très peu de perte puisqu'on peut presque complètement racler la couleur sur le verre.
6. Ramassez la couleur avec la spatule et mettez-la dans les godets (les coquillages se prêtent parfaitement car ils ménagent les pinceaux).
7. Laissez sécher à l'horizontale (éventuellement sur un chauffage, mais ne pas chauffer au-dessus de 50°C). Si la couleur est assez liquide, remuez-la plusieurs fois durant le séchage.

Les couleurs qui résultent de ces recettes ont à peu près la même viscosité que des couleurs en tubes. En séchant, elles ne se décomposent pas. On peut les laisser sécher et les dissoudre avec un peu d'eau pour l'utilisation.

TOLÉRANCES:

Il y a plusieurs critères pour juger la bonne composition d'une couleur: brillance/matité, souplesse (résistance au pliage), aspect pratique pour la peinture, consistance, dureté, résistance à l'humidité etc. Ces critères, partiellement contradictoires, ne sont jamais tous optimaux en même temps.

Pour chaque pigment, il y a plusieurs recettes possibles, les variations pouvant dépendre de raisons techniques ou de la volonté du peintre:

1. La couleur doit-elle briller ou être mate? Traditionnellement, les rouges (minium, vermillon) contiennent beaucoup de liant car la brillance augmente leur intensité; au contraire les verts et bleus restent mat pour garder la réflexion superficielle.
2. Une couche de peinture épaisse exige moins de liant qu'une lasure.
3. Les pigments suivants: céruse, jaune de plomb, minium, argent, ont besoin de liant pour les protéger de la corrosion.
4. À cause de leur toxicité, les couleurs suivantes comme l'orpiment, la céruse, le minium, le vermillon, le vert-de-gris doivent être bien encollées et sucrées.
5. Le besoin en liant dépend aussi de la finesse des grains d'un pigment: plus ils sont fins, plus ils ont besoin de liant.

MISE À L'ÉPREUVE DE LA COULEUR OBTENUE

Faites un essai de la couleur obtenue sur un matériau lisse et pliable, par exemple un morceau de parchemin. Après le séchage on examine la couleur:

1. La couleur sèche-t-elle trop lentement? Si oui, elle contient trop de sucre.
2. La couleur est-elle brillante ou mate? Dans le premier cas, elle contient beaucoup de liant, dans le second, il y en a peu.
3. Épreuve à l'ongle (ou au scalpel): la couleur part-elle au grattage? Si oui, il n'y a pas assez de liant.
4. Épreuve de flexibilité: en pliant le support, la couleur ne doit pas craqueler ni s'écailler. Si c'est le cas, c'est qu'il y a trop de liant ou bien pas assez de sucre.

Lorsque la couleur est satisfaisante, on la met à sécher dans un coquillage ou dans un petit récipient. Durant quelques mois, on l'observe soigneusement pour corriger la composition si nécessaire, en particulier sa teneur en adoucissant. Les couleurs qui ont trop peu de sucre se contractent beaucoup et ne se dissolvent pas facilement. On peut toujours les corriger même après plusieurs années.

Recettes:

Composition des préparations pour les couleurs historiques de l'enluminure

GROUPE	PIGMENT (1 gramme)	solution de gomme ara- bique (une part de gomme pour une part d'eau)	solution de sucre (2 parts de sucre pour une part d'eau)	OBSERVATIONS (composants supplé- mentaires, suivant nécessité)
A. TERRES	- craie; laques de couleur basées sur la craie - ocre jaune, rouge, brun, hématite - ombre naturelle; terre de Sienne - ombre brûlée - terres vertes	0, 8 gr 0, 4 gr 0, 8 gr 0, 9 gr 0, 4 gr	0, 6 gr 0, 5 gr 0, 9 gr 0, 75 gr 0, 9 gr	
B. MINÉRAUX NATURELS	- poudres d'or et d'argent - orpiment; réalgar - vermillon naturel - lapis-lazuli - bleu outremer naturel (lavé) - azurite - malachite	0, 8 gr 0, 5 gr 0, 45 gr 0, 4 gr 2, 0 gr 0, 35 gr 0, 35 gr	0, 9 gr 0, 6 gr 0, 5 gr 0, 4 gr 1, 0 gr 0, 4 gr 0, 5 gr	POISON! POISON
C. MINÉRAUX HISTO- RIQUES DE SYNTHÈSE	- noir de suie - or musif (aurum musicum) - céruse (blanc de plomb) - jaunes de plomb - minium - vermillon - vert-de-gris - oxydes de fer de synthèse (caput mortuum etc.)	2, 4 gr 1, 2 gr 0, 55 gr 0, 5 gr 0, 5 gr 0, 35 gr 0, 6 - 1, 2 gr 0, 55 gr	1, 1 gr 0, 6 gr 0, 75 gr 0, 4 gr 0, 65 gr 0, 5 gr 0, 6 - 1, 5 gr 0, 55 gr	ajouter du fiel de bœuf POISON POISON POISON POISON bouffe pinceaux, liants et papiers
D. COULEURS VÉGÉTALES	- sang-de-dragon - indigo - noir de charbon de vigne	0, 4 gr 1, 0 gr 0, 8 gr	0, 55 gr 1, 2 gr 0, 6 gr	ajouter quelques gout- tes d'eau
E. COULEURS ANIMALES	- carmin	1, 0 gr	1, 1 gr	ajouter une goutte de fiel de bœuf
F. PIGMENTS MODERNES	- blanc de zinc; lithopone etc. - blanc de titane - bleu d'outremer de synthèse	0, 35 gr 0, 1 - 0, 3 gr 0, 5 gr	0, 55 gr 0, 45 - 0, 75 gr 0, 75 gr	

CORRIGER LA COMPOSITION D'UNE COULEUR

1. La couleur s'est contractée dans le récipient, elle est crevassée, elle ne se dissout pas facilement:
 - mettez de l'eau, laissez amollir, mélangez bien, ajoutez du sucre, laissez sécher.
2. La couleur ne sèche pas, ou au contraire devient très dure et brillante:
 - mettez suffisamment d'eau, laissez amollir, laissez le pigment se déposer, égouttez une partie du liquide décanté, laissez sécher à nouveau.
3. En l'humectant, la couleur devient plus foncée; elle absorbe le liquide rapidement; on peut la gratter:
 - ajoutez du liant.

La dureté des minéraux

destinées à la production de pigments, selon l'échelle de F. Mohs (1822):

DURETÉ	ÉPREUVE SIMPLE	MINÉRALE DE RÉFÉRENCE	MINÉRAUX DE COULEUR	DURETÉ DES MORTIERS
1		talcum	graphite 1 ocre jaune et rouge 1 - 1,5 réalgar, orpiment 1,5 - 2	
2	l'ongle gratte jusqu'à dureté 2.	halite ou plâtre	terre verte 2 cinnabarite 2 - 2,5 argent; or 2,5 - 3	
3	monnaie de cuivre grate jusqu'à dureté 3.	calcite	cerussite 3 - 3,5 azurite; malachite 3,5 - 4	mortier en bronze 3 - 4 mortier en marbre 3 - 4
4		fluorite		porphire max. 4
5		apatite	lasurite / lapislazuli 5 - 6	
6	la pointe d'un couteau de poche gratte jusqu'à dureté 6; verre ordinaire se gratte avec des minéraux à partir de dureté 6.	feldspat ou orthoclase	hématite 6,5	lime d'acier; mortier en acier; mâchoires d'un étau 5 - 7 agate 6 - 7
7		quartz		boules de zirconium 7,5
8		topas		mortier en porcelaine 8
9		corund		
10		diamant		

LES QUATRE CRITÈRES POUR L'USAGE DE COULEURS MINÉRALES:

1. couleur du trait? Jusque dureté 2: sur la peau; au-dessus: sur une plaque de porcelaine. Seulement les minéraux qui donnent une couleur de trait fournissent des pigments colorés.
2. dureté? Est-ce que le mortier est assez résistant? Combien de temps faut-il investir?
3. toxicité? Est-ce que le minérale contient des métaux lourds (arsénique, mercure, plomb, cuivre)?
4. incompatibilités chimiques? Est-ce que le pigment se mélange bien avec l'eau, avec le liant ou avec les autres couleurs, ou est-il éventuellement hygroscopique ou corrosif?

Couleurs végétales pour l'enluminure

LES CATÉGORIES:

A jus concentré en forme de sirop

B laque sur craie ou argille

C résine colorante

D colorant à "cuve"

JAUNE	NOM BOTANIQUE	PARTIE À UTILISER; ANNOTATIONS	CATÉGO- RIE
safran	<i>Crocus sativus</i> L.	stigmates; pour teindre le liant; à utiliser froid pour teindre le liant; acide.	A (jus)
réséda, gaude	<i>Reseda luteola</i> L.	plante entière; colorant très durable; extraction en-dessous de 70°C; basique.	B (laque)
nerprun	<i>Rhamnus cathartica</i> L. <i>Rhamnus saxatilis</i> L.	baies vertes (août): "stil-de-grain"; basique.	B (laque)
rue	<i>Ruta graveolens</i> L.	jus des feuilles, mai - juillet; ne pas trop toucher (phototoxique); basique.	A (jus)
curcuma	<i>Curcuma tinctoria</i> , var. <i>longa</i> L.	jus des rhizomes; ne pas chauffer; ne pas soluble dans l'eau, acide.	A (jus)

AUTRES: pétales du carthame (*Carthamus tinctorius*); écorce du troëne (*Ligustrum vulgare* L.); gomme gutte (toxique!) etc.

ROUGE	NOM BOTANIQUE	PARTIE À UTILISER; ANNOTATIONS	CAT.
bois de brésil	(les meilleures): <i>Caesalpinia sappan</i> L. <i>Caesalpinia crista</i> L. <i>Caesalpinia echinata</i> Lam.	extrait du bois râpé; colorant végétal plus important de l'enluminure; basique.	A; B
garance	<i>Rubia tinctorum</i> L. <i>Rubia peregrina</i> L.	extrait de la racine; très durable, plutôt rare en enluminure; laisser fermenter dans une solution d'alun; ne pas chauffer au-dessus de 60°C; acide.	B
sang-de-dragon	<i>Pterocarpus draco</i> L. ou <i>Dracoena draco</i> L.	résine colorante; ne pas soluble dans l'eau; acide.	C
folium; ou maurelle	<i>Chrozophora tinctoria</i> Juss.	jus des fruits; "pourpre végétale"; acide.	A
myrtille	<i>Vaccinium myrtillus</i> L.	jus des baies mûres; acide.	A
sureau yèble	<i>Sambucus nigra</i> L. <i>Sambucus ebulus</i> L.	jus des baies mûres; acide.	A
kermes cochenille	<i>Kermes vermilio</i> Planch. <i>Dactylopius coccus</i> O. Costa	insecte femelle; acide. carmin: animale! Assez durable	B

AUTRES: bois de santal; jus de lierre; orcanette des teinturiers (*Alkanna* ou *Anchusa tinctoria*); rocelle ou orseille (lichens) etc.

BLEU	NOM BOTANIQUE	PARTIE À UTILISER; ANNOTATIONS	CAT.
folium ou maurelle	<i>Chrozophora tinctoria</i> Juss.	extrait froid des fruits; reste bleu seulement quelques mois, vire en violet; basique.	A; B
myrtille	<i>Vaccinium myrtillus</i> L.	baies mûres; peu durable; basique.	A; B
sureau yèble	<i>Sambucus nigra</i> L. <i>Sambucus ebulus</i> L.	jus des baies mûres	B
troëne	<i>Ligustrum vulgare</i> L.	baies; après le premier gel; basique.	B
morelle noire	<i>Solanum nigrum</i> L.	baies mûres; jus vire en vert-bleu; neutre.	B
bleuet	<i>Centaurea cyanus</i> L.	pétales; ne pas durable; acide.	A
pastel ou quède	<i>Isatis tinctoria</i> L.	jus des feuilles; indigo!	D
indigo (des Indes)	<i>Indigofera tinctoria</i> L. et autres	jus de la plante entière; très durable, moins bleu mais plus concentré que pastel.	D

AUTRES: renouée des teinturiers (*Polygonum tinctorium* Ait. ; japonais).

VERT	NOM BOTANIQUE	PARTIE À UTILISER; ANNOTATIONS	CAT.
nerprun bourdaine	<i>Rhamnus cathartica</i> L. <i>Rhamnus frangula</i> L.	baies mûres à partir de fin août; "vert-de-vessie" jaunâtre; basique.	A
iris	p.ex. <i>Iris sambucina</i> , <i>germanica</i> , <i>sibirica</i> .	jus des pétales bleu-violettes "vert-de-vessie" bleuâtre; basique.	A
rue	<i>Ruta graveolens</i> L.	jus des feuilles à partir d'août; ne pas soluble dans l'eau; s'améliore avec le temps; acide.	A
morelle noire	<i>Solanum nigrum</i> L.	baies mûres; jus vire en vert-bleu; basique.	B

AUTRES: baies noires de chevreuille; jus de chou, poireau, persil etc.

BRUN	NOM BOTANIQUE	PARTIE À UTILISER; ANNOTATIONS	CAT.
noix	<i>Juglans regia</i> L.	écorce verte extérieure des noix en septembre: "brou-de-noix"; acide.	A
noix de galle	galles sur <i>Quercus robur</i> L., provoqué par la pique de <i>Cynips quercus folii</i> .	encre gallo-ferrique (noir); vire en brun en vieillissant; très acide.	-
prunellier	<i>Prunus spinosa</i> L.	écorce et épines (encre de Theophilus); acide.	-

AUTRES: jus des prunes (gris-brun) et des baies du buisson ardent (brun-ocre); bois de campèche (bleu-gris à brun) etc.

LES TROIS CRITÈRES POUR L'USAGE DE COULEURS VÉGÉTALES:

1. pH: acide, neutre ou basique?
2. solubilité dans l'eau?
3. température?

Recettes supplémentaires

RECETTE POUR «JUS VERT» (VERT-DE-VESSIE)

Faites bouillir 50 grammes de baies de nerprun purgatif (*rhamnus cathartica* L.) dans la même quantité d'eau. Ajoutez 2,5 grammes d'alun, mélangez bien, faites bouillir pendant 10 minutes. Filtrez dans un tamis à thé et laissez sécher dans des godets. Le jus brun vire en vert au moment de la peinture (ou peu après) si le fond est basique (parchemin, malachite).

AUTRE RECETTE POUR VERT-DE-VESSIE

Faites bouillir 5 grammes de pétales séchés d'iris bleu ou 10 grammes de pétales frais ou congelés dans 100 grammes d'eau pendant 5 minutes. Pressurez un peu, ajoutez 0,5 g d'alun, faites bouillir encore 5 minutes. Mélangez bien, filtrez dans un tamis à thé, ajoutez 0,5 grammes de sucre, réduisez par ébullition. Après refroidissement ajoutez quelques gouttes de solution de gomme arabique pour améliorer la consistance. Mettez dans des godets avant que la solution ne devienne trop visqueuse.

RECETTE POUR ENCRE GALLO-FERRIQUE

(pour 500 ml d'encre environ)

noix de galle	72 gr.
sulfat de fer	32 gr.
gomme arabique	28 gr.
eau distillée	600 ml + réserve

Diluez gomme arabique et sulfat de fer dans 100 ml d'eau pendant un jour, faites bouillir les noix de galle pulvérisées dans 500 ml d'eau pendant deux heures, remplacez l'eau évaporée, filtrez et mélangez les deux liquides.

RECETTE POUR GESSO

(assiette ou fond pour la dorure à la feuille d'or)

Cette assiette est très souple. Elle est utilisable pour la dorure même en période sèche. On l'applique en deux ou trois couches assez épaisses jusqu'à ce qu'elle ne soit plus translucide. Trop épaisse, elle devient collante. Laissez sécher. Pour la dorure, humecter avec l'haleine, puis posez la feuille d'or aussitôt en pressant.

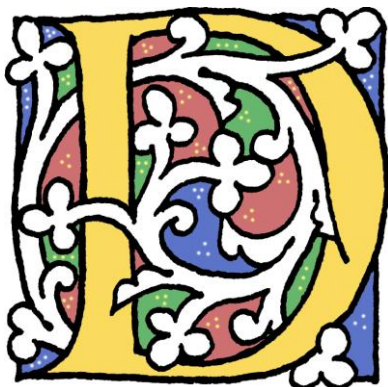
COMPOSITION:

• blanc de Meudon / craie ou plâtre	16, 0 gr
• blanc de titane	8, 0 gr
• oxyde de fer / bole d'Arménie	5, 0 gr
• colle de poisson (seccotine)	6, 0 gr
• eau de sucre (2 parts de sucre pour une part d'eau)	6, 0 gr
• facultatif: tensioactif	2 gouttes
• facultatif: de l'eau pour diluer	5, 0 gr

Pour améliorer la qualité, mais en augmentant les difficultés d'application, réduisez le contenu en sucre et remplacez le blanc de titane avec la céruse (toxique!).

La technique et l'usage de l'enluminure

Les techniques de l'enluminure sont assez bien connues, grâce à l'existence de nombreux documents, ce qui est moins le cas pour les techniques des autres métiers de l'époque. C'est peut-être la proximité des scribes qui a conduit les enlumineurs à rédiger de nombreuses recettes sur leur art. Aujourd'hui les plus importantes de ces sources sont éditées, et leur valeur pratique est inépuisable.



DANS les manuels médiévaux, nous trouvons non seulement des recettes pour la confection des matériaux mais également des règles précises pour les techniques de peinture. Ces nombreuses techniques n'ont probablement pas suivi un développement linéaire. On s'est simultanément servi de différentes techniques dans le même atelier, voire dans le même manuscrit. En simplifiant un peu, je distingue deux axes principaux: le dessin coloré et la peinture complexe en plusieurs couches, cette dernière le plus souvent combinée avec différentes techniques de dorure.

LE DESSIN COLORÉ

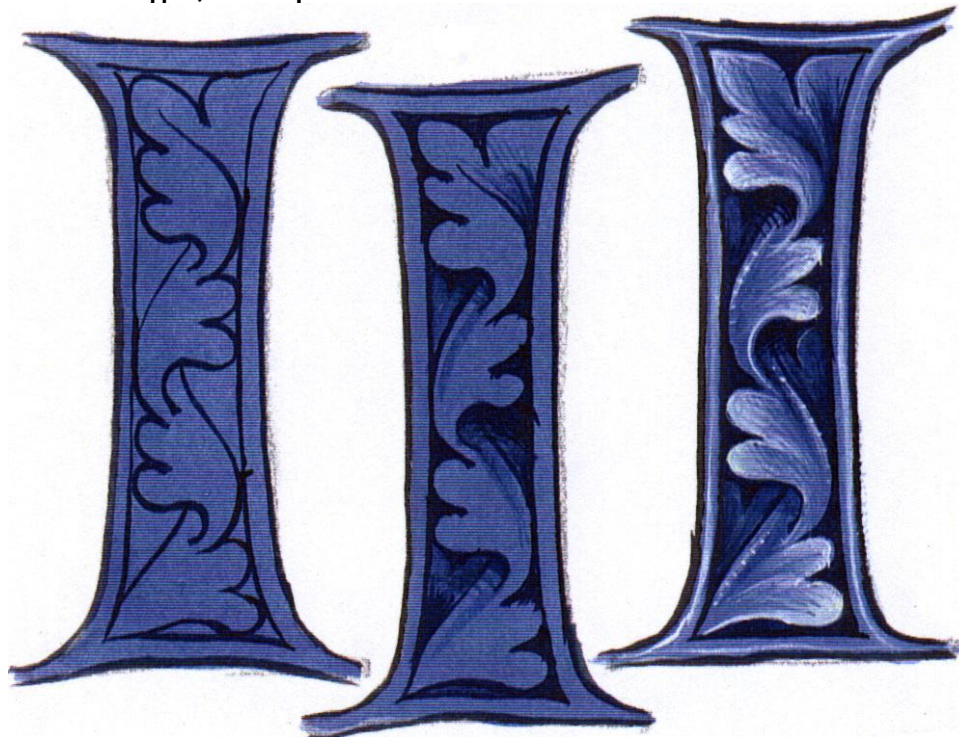
Le dessin coloré est certainement la technique la plus évidente et la plus ancienne. Elle s'appuie sur le lien étroit entre l'écriture et le dessin, déjà manifeste dans les hiéroglyphes égyptiens. L'utilisation du même outil, la plume, pour les lettres et les illustrations (dans certains cas, ces enluminures peuvent se faire entièrement à la plume) peut créer une unité parfaite des différents éléments. Il y a d'excellents exemples dans les «livres» illustrés des époques grecque et romaine, et durant tout le Moyen-Âge, à commencer par les enluminures insulaires jusqu'aux gravures sur bois du XV^e siècle. Aujourd'hui, nous trouvons cette unité dans certaines bandes dessinées, dignes héritières de l'enluminure médiévale.

LA PEINTURE EN TROIS COUCHES

La peinture en plusieurs couches part également d'une esquisse, mais celle-ci peut être plus imprécise, moins définie, et laisse au peintre une certaine liberté d'orientation. Au cours de l'exécution du dessin en couleurs, elle disparaît complètement, couverte de couches épaisses de peinture. Le charme d'un tel travail s'exprime par la luminosité des couleurs, par leurs contrastes, par le jeu des surfaces et des structures différentes.

La démarche des enlumineurs, influencés par les vitraux, se réfère le plus souvent au même principe: il y a trois couches principales de couleur. La pre-

mière, qui sert de fond pour les autres, est opaque (comme la gouache), soit par la propriété du pigment, soit par l'addition de blanc de plomb. Elle est toujours mate et reflète la lumière à la surface. Les pigments minéraux garantissent le meilleur effet, leurs petits éclats scintillent comme un ciel de nuit étoilé.



La deuxième couche forme les ombres. Elle est toujours réalisée avec des couleurs végétales transparentes (comme l'aquarelle), soit par lasures, soit par hachures, en veillant à ce qu'elle ne se mélange pas au fond. La lumière qui y pénètre est réfléchiée par le fond et luit à travers les lasures, en les «illuminant». Elle produit un effet de diapositive comparable à celui des vitraux.

Enfin, une troisième couche de couleur est réalisée avec des couleurs de synthèse (le plus souvent blanc ou jaune de plomb). Ces couleurs opaques et claires engendrent les «lumières» (dans cette technique, les parties claires ne sont jamais dues à la couleur blanche du papier ou du parchemin). La troisième couche doit être très soigneusement élaborée, car elle détermine la finesse et la plasticité de la composition. Cette technique, additionnée à la brillance des métaux, est propre à l'enluminure.

DU BON USAGE DE L'ENLUMINURE

Contrairement à l'illustration du livre moderne, l'enluminure doit être issue de l'écriture. Le style et les formes des lettres forment le point de départ de l'enluminure dans son ensemble (et pas seulement pour les initiales où le rapprochement s'établit plus facilement). Il est regrettable que les enlumineurs modernes soient souvent prisonniers des styles historiques (surtout gothiques). Le cheminement qu'a parcouru la calligraphie contemporaine reste-t-il à faire pour l'enluminure, compte tenu du fait que ce métier a perdu sa raison d'être depuis

quelques siècles? Dans de multiples domaines, on retrouve des éléments de l'enluminure: la bande dessinée, l'illustration du livre, la typographie (qui remplace les lieux traditionnellement occupés par l'enluminure, par des espaces vides), l'art des tags et graffitis... Enfin, l'héraldique est une application où l'enluminure reste d'actualité. Mais quant aux livres?

Dans le milieu de la calligraphie contemporaine, l'enluminure a, à juste titre, une connotation péjorative, car on y voit des choses insupportables. Il ne suffit pas de faire des lettrines ornées de fioritures, et de remplir de décorations multicolores les espaces restés vides. L'ensemble de la page doit être une composition organique issue d'un seul élan. Il faut saisir le sens du texte, refléter les formes des lettres, renvoyer le lecteur au récit sans trop le distraire. Mais le plus important est de respecter la mesure et de savoir s'arrêter à temps. Jadis, sur une centaine de pages d'un manuscrit moyen, il y avait une petite enluminure au début, peut-être une page d'introduction, et c'était tout. Les pages suivantes ne comportaient que du texte. Une peinture sur une feuille isolée n'est pas forcément une enluminure, car elle n'a pas de fonction dans l'ensemble d'un livre (en allemand, l'enluminure s'appelle Buchmalerei, soit peinture du livre).

Une autre caractéristique de l'enluminure est sa fonction d'avis. Elle marque un début (incipit, rubrique, initiale) ou une conclusion (explicit, vignettes). Ses couleurs ont des significations symboliques. Ses illustrations peuvent être en quelque sorte une écriture «pictographique» qui n'accompagne pas seulement le texte, mais qui peut le remplacer. Plus encore que la peinture de tableaux, l'enluminure peut véhiculer des idées abstraites, soutenues (ou non) par le texte. Sa relation délicate avec l'espace est une facette typique de l'enluminure, suspendue entre la surface plane de la feuille (et de l'écriture), et l'effet de volume (trompe-l'oeil) de la peinture. C'est le grand défi de l'enlumineur que d'harmoniser cette tension sur la feuille.

Une possibilité de s'approprier l'enluminure est d'essayer de réduire non seulement sa technique, mais aussi ses idées principales, à des éléments simples. On commence par une simple ligne, un cercle, une forme géométrique, une courbe naturelle, en combinant les couleurs comme si la tradition n'existait pas. On laisse jaillir de petits hommes, des lettres, en leur permettant d'habiter la feuille. On recherche des rythmes par la répétition d'un élément et on examine les relations que les différentes formes développent entre elles. Dans le principe, c'est une démarche comparable à l'élaboration d'une écriture.

Adresses

PARCHEMINIERS:

ALLEMAGNE:

Altenburger Pergament- und Trommelfellfabrik, Mozartstrasse 8
D-04600 Altenburg (Thüringen), Tél. (0049) 3447 31 40 10

FRANCE

Établissement Marcel Dumas, 2, la Combe du Prieuré, 07100 Annonay,
Tél. 04 75 33 47 68

Parcheminerie Guy Bretagnolle, Saint Florent-le-Vieil (entre Nantes et Angers),
portable 06 62 84 74 98; parcheminerie 02 41 37 94 17;
e-mail: ateliers@parchemin-contemporain.com

ANGLETERRE

William Cowley, Newport Pagnell MK16 0DB
site: www.williamcowley.co.uk; e-mail: enquiries@williamcowley.co.uk

PIGMENTS ETC.

Farbmühle Dr. Georg Kremer, D-88317 Aichstetten
Tél. (0049) 7565 1604; Fax (0049) 7565 1606
e-mail: kremer-pigmente@t-online.de
Internet: www.kremer-pigmente.com

Laverdure & Fils, 58 rue Traversière, F-75012 Paris

Zecchi, Via dello Studio 19 r, I-50122 Firenze

Dolci&Figli, Via Cantarane 16, I-37129 Verona

FEUILLE D'OR

ALLEMAGNE:

J.J. Gerstendörfer GmbH & Co. KG, Waldstrasse 32, D 91189 Gustenfelden
Tél.: 0049 91 22 92 68 10; Fax: 0049 91 22 92 68 20