

L'ART DE L'ENLUMINURE

La réputation des manuscrits médiévaux vient surtout de leur illustration. Cet art atteint son apogée du XII^e au XV^e siècles. L'enluminure, du latin *illuminare* qui signifie rendre lumineux, est une lettre dont le fond est rehaussé d'une couche d'or. Un vocabulaire plus précis permet de définir les différentes illustrations.



- Les lettrines, lettres majuscules peintes d'une seule couleur, servent à se repérer dans les paragraphes d'un texte dont les éléments de ponctuation, les retours à la ligne sont rares.

← Lettrine J pour Johel. *Bible latine*, XII^e siècle. Médiathèque de Troyes, Ms 28, tome 1, folio 254.

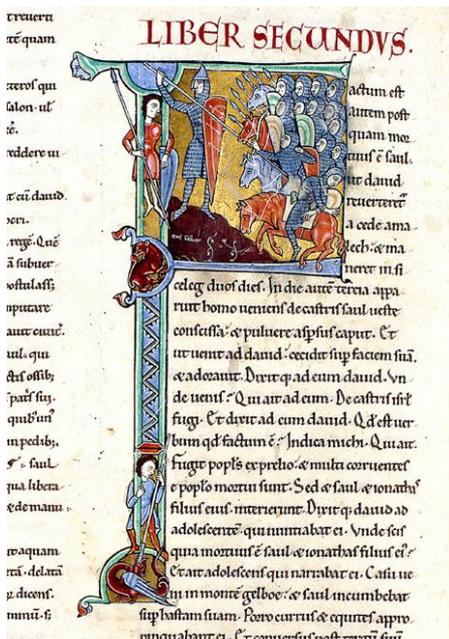
- La lettre ornée est une majuscule servant de cadre et/ou de support à un décor d'entrelacs de plantes, d'animaux et de personnages souvent fabuleux.

S fait d'une chimère, monstre ailé bleu. *Bible latine*, XII^e siècle. Médiathèque de Troyes, Ms 28, Tome 2, folio 70. →



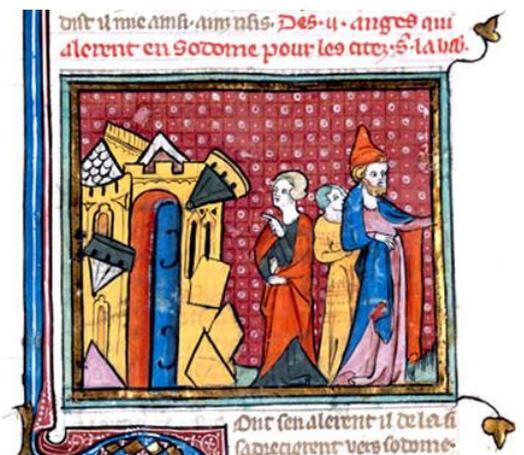
- La lettre historiée est une majuscule servant de cadre à une scène narrative expliquant le texte.

← F majuscule. Saul en masque nasal et haubert, tue de sa lance un des treize cavaliers philistins. *Bible latine*, XII^e siècle. Médiathèque de Troyes, Ms 28, tome 1, folio 127.



- Une miniature est un tableau représentant une scène narrative expliquant le texte.

Destruction de Sodome. Loth quitte la ville avec deux femmes. → *Bible Historiale*, XIV^e siècle. Médiathèque de Troyes, Ms 59, folio 22 rld.



Certaines marges sont embellies par un décor végétal qui peut se terminer par des personnages, des animaux, des scènes de chasse...



Décor marginal : deux chiens poursuivant un cerf, suivis d'un veneur. *Somme de droit canonique*, XIV^e siècle. Médiathèque de Troyes, Ms 89, folio 1r2d.

LES TRAITÉS DE RECETTES

Dès l'antiquité, des documents attestent l'existence d'une transmission écrite concernant la peinture. Les plus célèbres sont *L'histoire naturelle* de Pline ou encore *Papyrus* de Leyde au début du IV^e siècle. Tout au long du Moyen Age, des auteurs complètent ce savoir. Les deux grands formulaires de l'époque romane sont les traités d'Héraclius et la *Schedula* de Théophile. À la fin du XIV^e siècle, *Le livre de l'art* de Cennino Cennini donne des recettes qui seront appliquées par les enlumineurs et les peintres de la fin du Moyen Age et de la Renaissance.

— Quelques rappels de prudence sont indispensables quand on veut s'inspirer des recettes anciennes.

- Ces ouvrages ne sont pas des recueils sur la technique de la peinture proprement dite. La plupart des manuels médiévaux consistent en alignements de formules de métallurgie, de teinture, d'alchimie, de médicaments...

- Ces auteurs donnent des indications de temps, de mesure, de poids qui ne sont plus appliquées aujourd'hui et sont donc difficilement traduisibles. En voici quelques exemples :

→ L'imprécision quant au temps : « ... laissez bouillir lentement et doucement le temps de dire le miserere mei Deus une fois » : manuscrit de Jehan Le Bègue.

→ L'imprécision quant aux volumes et poids (confusion jusqu'à l'adoption du système métrique pendant la période révolutionnaire) : « prenez deux pintes d'eau de pluie, trois onces de vif argent et deux onces de chaux vive » : manuscrit de Jehan Le Bègue. « ... ajoutez résine, un morceau égal à cinq noix » ou « ... et un morceau environ trois fois aussi grand qu'une fève » : manuscrit de Bologne.

→ L'imprécision quant à la longueur du temps de préparation : par exemple, la fabrication de l'huile de lin suivant la recette du moine Théophile : « prenez de la graine de lin que vous sécherez dans une poêle, sur le feu, sans eau ; mettez-la dans un mortier et triturez-la avec le pilon en poudre très fine ; puis la remettant dans la poêle et versant un peu d'eau, vous ferez chauffer fortement. Après cela, enveloppez-la dans un linge neuf, placez-la dans un pressoir dans lequel on extrait habituellement l'huile d'olive, de noix ou de pavot ; et exprimez de la même manière l'huile de lin. Broyez-la avant de la purifier en la faisant bouillir avec de l'eau en la chauffant avec des croûtes de pain, de la sciure de bois, du sable ou d'autres matières bizarres. » (Des liants et des couleurs, Jean Petit, EREC, 1995. Médiathèque de Troyes, Art 751.2 PETI).

« Les difficultés liées à la terminologie qui varie selon les régions et les siècles, les termes intraduisibles, les imprécisions dûes aux recommandations de silence et de secret pendant tout le Moyen Age, compliquent encore la tâche de ceux qui essaient de dévoiler les mystères de l'enluminure médiévale. » (Les Alchimistes grecs, Robert Halleux, Paris, les Belles Lettres, 1981).

VOCABULAIRE

Enluminure : du latin *illuminare*, éclairer, rendre lumineux. Au sens strict, utilisation d'une feuille ou couche d'or pour réaliser un décor ou une lettre dans un manuscrit. Par extension, art qui consiste à peindre un décor, des lettres ou des scènes sur une page.

Entrelacs : ornement formé de lignes courbes qui se croisent en se recouvrant comme les passes d'un lacet sur lui-même.

Grotesques : motifs d'ornementation peints, dessinés ou sculptés, figurant des sujets bizarres où apparaissent des personnages étranges, des animaux fantastiques.

Hampe : prolongement vers le bas du jambage d'une lettre.

Haste : prolongement vers le haut du jambage d'une lettre.

Lettrine : initiale mise en valeur pour indiquer le début d'un chapitre, d'un paragraphe ou d'une phrase.

Lettre historiée : lettre peinte comportant une scène narrative à un ou plusieurs personnages.

Lettre ornée : Lettre peinte embellie de motifs variés végétaux ou animaux, mais ne comportant pas de scène narrative.

Miniature : tableau ou vignette représentant une scène narrative avec des personnages.

Palmettes : ornements qui prennent surtout la forme de deux feuilles de palmier symétriques placées face à face et réunies par leur pied.

Panse : courbe fermée d'une lettre.

Parchemin : du grec *pergamênê*, peau de Pergame, ville de Turquie actuelle. Derme d'une peau animale, le plus souvent le mouton, dont les étapes de préparation durent plus d'un mois. Lavée et plongée dans un bain de chaux, la peau est ensuite raclée, tendue sur un cadre puis saupoudrée de craie pour en absorber la graisse. Enfin, elle est poncée à l'aide d'une pierre ponce, découpée et pliée selon le format de l'ouvrage.

Poncif : Procédé utilisé par les peintres pour reproduire un motif. Le dessin, dont les lignes principales sont percées de trous d'aiguille rapprochés, est tamponné au moyen d'une étoffe imbibée d'un liquide de couleur noire appelé « poncette », de manière à être reproduit en décalque.

Rehaut : dans une peinture, retouche d'un ton clair servant à en faire ressortir une partie.

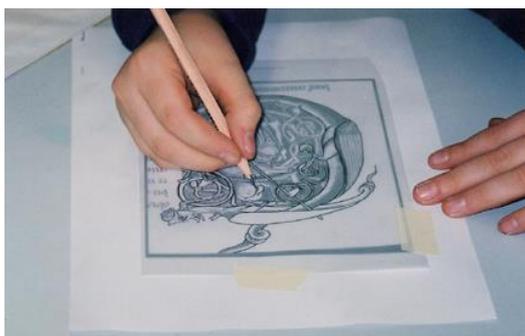
Rinceau : ornement de courbes végétales stylisées, disposées en enroulements successifs.

Scriptorium : atelier du monastère où les moines copiaient et ornaient les manuscrits.

Vélin : parchemin de qualité supérieure provenant de la peau de veau mort-né.

LES ÉTAPES DE RÉALISATION D'UNE ENLUMINURE

Quelques photographies prises durant un atelier d'enluminure montrent des élèves d'une classe de cinquième aux différentes étapes de leur travail.



1. Le dessin du motif est transféré sur le support à l'aide d'un poncif, feuille de papier à dessin piqué qu'on applique sur une surface en y passant un ponce pour reproduire le contour du dessin. L'enlumineur dispose d'un "répertoire de formes qu'il a en mémoire, mais aussi de modèles, provenant de carnets de modèles dont nous avons gardé peu d'exemples, mais dont les recherches actuelles démontrent l'usage fréquent". (La Bible romane, Walter Cahn). Aujourd'hui, le transfert est plus facile grâce au papier calque.



2. Le contour est repassé à l'encre de Chine à l'aide d'un pinceau ou d'une plume.



3. La pose de l'enduit, puis de la feuille d'or ou d'argent, précèdent toujours l'application des couleurs. Dans nos ateliers, nous utilisons des pigments de poudre métallique.



4. Après les différentes applications de pâtes colorées, allant des tons clairs aux foncés, l'enlumineur repasse les contours du dessin à l'encre pour éliminer les débordements, et parfaire le travail. Sur le parchemin, il est nécessaire d'appliquer une légère couche de colle de poisson puis de blanc, avant de poser les couleurs.



5. La touche finale : les rehauts de blanc.

COMMENT CRÉER LA COULEUR ?

Les broyages :

Il est nécessaire de broyer les pigments ou poudres colorées à un liant pour obtenir une pâte, base de la peinture. Pour cela, certaines conditions doivent être respectées. Il faut veiller aux bonnes quantités et proportions de pigment et de liant, s'assurer de leur parfaite compatibilité. Surtout, il ne faut pas négliger le temps de broyage qui doit être suffisant pour éviter à l'air de rester prisonnier de la pâte.

Le broyage des couleurs demande l'utilisation d'un mortier et d'un pilon. La molette de verre est l'outil le plus anciennement utilisé. Un galet de pierre ou un vieux bouchon de carafe de verre fait l'affaire. La pierre à broyer, à l'origine en marbre ou en porphyre, peut-être une plaque de verre, ou un carreau de faïence blanc.

Recette : « Sur une plaque de faïence, préparer la dose de pigment voulu en le broyant avec l'eau gommée. Pour une petite noisette de pigment, ajouter deux noisettes d'eau gommée. Ajouter quelques gouttes d'eau distillée. Broyer. »

Traditionnellement, le broyage s'effectue en deux fois. D'abord, le pigment est dilué dans un peu d'eau. On peut alors le broyer, puis on laisse sécher. On rajoute ensuite le liant approprié à la nature du pigment et à la technique choisie. On broie avec précaution pour obtenir un mélange bien homogène. La pâte colorée obtenue se conserve sans problème sur les plaques ou dans des godets. On rajoute seulement un peu d'eau au moment de s'en servir.



Les liants :

Le mélange des liants aux poudres colorées permet d'obtenir une pâte colorée. Ces liants assurent l'adhérence de la peinture, sa consistance, sa facilité d'emploi. Récapitulons les principaux produits utilisés par les enlumineurs.



- Les gommés de cerisier, de prunier, d'amandier : la gomme est une substance visqueuse accumulée sous l'écorce qui finit par suinter à la surface de l'écorce, se dessèche et forme de petites boules. Cette gomme est causée par un champignon qui s'installe dans le système nourricier des arbres fruitiers en raison d'une saison particulièrement pluvieuse.

- La gomme d'acacia est appelée gomme arabique. Elle provient de nombreuses espèces d'acacia, poussant en Afrique, plus particulièrement au Soudan et au Sénégal. La propriété la plus intéressante de la gomme arabique est

d'être soluble dans l'eau. La gomme d'acacia entre dans la préparation de l'eau gommée pour le second broyage des couleurs. Elle remplace très souvent le blanc d'œuf.

Recette : « Dissoudre une part de gomme dans deux parts d'eau. Agiter régulièrement et laisser reposer toute une nuit. Ajouter quelques gouttes de glycérine pour assouplir la touche. » Quelques gouttes de conservateur ou bien un clou de girofle sont nécessaires pour éviter le développement de moisissures.

- Les œufs, soit le jaune, soit le blanc, soit les deux à la fois : l'œuf donne une surface assez épaisse et satinée.
- Les colles animales : colle de peau de lapin, colle de poisson à base de vessies ou de têtes, colle de rognures de parchemin.

La technique du dégradé :

Dans la plupart des manuscrits, les variations de teintes claires ou foncées résultent d'un broyage plus ou moins fin du même pigment, et de sa dispersion plus ou moins grande dans un liant. Des techniques diverses existent pour l'obtention des nuances. Nous choisissons ici d'illustrer la technique du dégradé utilisée dans nos ateliers d'initiation.

C'est une technique fréquente au XII^e siècle, utilisée par exemple dans la "Bible de Montieramey", manuscrit 28 de la médiathèque de Troyes.

- L'exemple d'un aplat sans dégradé. L'aplat est l'application d'une teinte de manière uniforme, c'est-à-dire sans valeur, sans dégradé. Sa qualité est le résultat de la préparation du support et de la peinture. Les pigments ne sont pas mélangés. Ici, une seule couche a été posée.
- L'exemple d'un dégradé simple. La technique du dégradé consiste à appliquer la couleur en aplat, en couches successives, sans épaisseur et plutôt diluées. Avant de poser la couche suivante, il est indispensable d'attendre que le parchemin soit bien sec. Parfois la superposition est morcelée, parfois elle concerne toute une zone du dessin.



: Application de la première couche plutôt diluée.

Deuxième couche sur la moitié du motif :

Ici, pas de modelé, pas de glacis, pas de vernis. Les deux teintes de bleu, clair et foncé, sont franchement délimitées. Cette technique est souvent visible à l'œil et très visible à la loupe.



D'autres techniques sont utilisées :

- Les modelés s'obtiennent parfois par addition de blanc de plomb, et servent à éclaircir les teintes ou à leur donner un éclat ponctuel.
- Les glacis permettent de jouer sur la transparence, la brillance des teintes, et de modifier la gamme colorée, un peu comme un vernis.
- Les pointillés, les petits traits et les hachures remplacent ou complètent la technique de l'aplat.

D'autres produits insolites :

La nature offre des produits qui peuvent être ajoutés à la pâte colorée pour lui donner certaines qualités.

- Le miel liquide en faible quantité assouplit et évite le fendillement au séchage.
- La cire d'abeille ou bien la cire d'oreille permet d'éliminer l'écume formée quand on bat le blanc d'œuf. Elle donne un certain lustre à la couleur.
- La glycérine ralentit le séchage.
- Les clous de girofle assurent la parfaite conservation de certaines préparations.

Mais encore :

- La salive facilite la liaison de la colle pour l'adhérence de la feuille métallique.

- Le vinaigre est un puissant oxydant et sert à préparer certains colorants.
- Le fiel de bœuf facilite l'accrochage de la peinture sur le parchemin.
- La poussière de marbre éclaircit légèrement les nuances. Elle redonne du corps aux pigments peu couvrants.
- L'alun ou sel d'alumine est extrait de roches. Il est utilisé pour fixer chimiquement les colorants végétaux ou pour précipiter le pigment au fond du récipient.
- La caséine du lait permet une certaine indélébilité pour faciliter les superpositions.



LES PIGMENTS

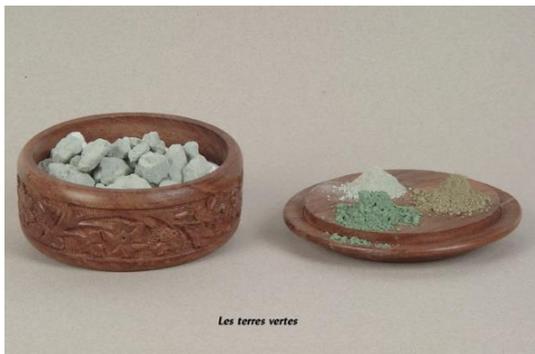
Les substances colorantes sont extraites de la nature et peuvent également être obtenues artificiellement. Elles ont une origine minérale (terres, malachite, azurite, cinabre ...), animale (pourpre, fiel, cochenille ...), ou encore végétale (safran, curcuma, pastel, baies de fruits, gaude, champignons, lichens ...).

Les procédés d'obtention des couleurs sont extrêmement variés et diffèrent selon la nature du colorant. Les opérations sont longues et diverses ; épuration, broyage, pulvérisation pour les minéraux ; cueillette, lavage, séchage, fermentation, cuisson, ou encore calcination. La laque par exemple, est un colorant obtenu à partir d'une décoction dans laquelle on verse de l'alun, de la potasse ou de la craie. La combinaison colorant/minéral se dépose au fond du récipient.

Toutes les opérations d'obtention des couleurs à partir de roches, de plantes, ou de produits d'origine animale, nécessitent un matériel plus ou moins élaboré : cornes, mortiers, pilons ou pierres à broyer, fourneaux, alambics, fûts, grattoirs, filtres, coquillages, flacons, éprouvettes, vases en terre, en pierre...

De plus, les techniques de la peinture utilisées font appel à des outils et des produits particuliers : pinceaux, plumes de bécasse, cendres, charbons de bois, dents de loup, éponges de mer, œufs...

Les verts :



Les terres et roches qui contiennent une grande proportion d'argile verte sont broyées, lavées puis séchées. Simplement mêlé à de l'eau, à la gomme arabique ou à la caséine sur le papier pur chiffon, le vert est mat.

Recette à l'œuf : cette recette peut s'appliquer à tous les pigments, sauf les blancs. « Récupérer le jaune d'un œuf et le diluer avec une cuillère à soupe d'eau. Rajouter un peu de jus de citron pour tuer les bactéries. Mélanger le tout avec trois cuillerées à soupe de terre verte. » (1)



La malachite : « La pierre est pulvérisée en poudre plus ou moins grossière. Pour une cuillère à café de pigment, quelques gouttes de gomme arabique suffisent. Après avoir mélangé, rajouter quelques gouttes de miel liquide. Mélanger pour obtenir une pâte bien homogène. » (1)

Pour l'aquarelle, il faut pulvériser finement le pigment.



Le lis bleu (*lilium azurinum*) ou iris donne une couleur très fugace : « Infuser les fleurs de cette plante et recueillir sur des linges fins. Sécher et conserver entre des buvards dans un livre. Broyer ensuite au mortier. Combiné avec la gaude, le vert d'iris devient brillant. » (1)

Le vert-de-gris s'obtient par oxydation du cuivre. Les recettes pour sa préparation sont innombrables. « Pendre des plaques de cuivre au-dessus de vinaigre dans un récipient fermé. La réaction chimique provoque la formation d'un dépôt vert. Cette poussière verte est recueillie, séchée et conditionnée dans de petits sacs de peau avant d'être commercialisée. Le vert-de-gris peut être dissous dans du

vinaigre. La solution filtrée et mise à cristalliser donne le verdet, d'une teinte intense et foncée. » (1)

Le vert-de-gris peut s'altérer, détériorer les couleurs voisines, parfois même détruire le parchemin. Il doit donc être tempéré par une addition de résine de pin et de bitume.

(1) *Couleurs : pigments et teintures dans les mains des peuples*, Anne Varichon, Seuil, 2001. Médiathèque de Troyes, Art 752 VARI.



Les bleus :

Le lapis-lazuli : On broie la pierre une fois extraite et purifiée. Le prix de ce pigment est très élevé : 86 euros pour un pot de 10 grammes. Les bleus obtenus à partir de ce minéral diffèrent selon le broyage effectué. La magnificence de ces bleus est remarquée lorsque le pigment a une granulométrie plutôt élevée. Il peut se mélanger à tous les liants.



L'azurite

L'azurite : les mêmes précautions sont à prendre avec cette belle pierre aux bleus profonds.

La chrysocolle est un minéral d'un joli bleu turquoise. Il est facile de la broyer car c'est une pierre tendre.



La chrysocolle

L'indigo regroupe plus de 300 espèces de plantes. Les feuilles contiennent la substance colorante. L'extraction de l'indican par fermentation est longue et compliquée. L'indigo était conservé sous forme de pains ou poudre compactée.



Ce sont les feuilles de pastel qui produisent un bleu indigo. Diverses méthodes sont utilisées. Dans la cuve des teinturiers, une écume bleue se formait à la surface du liquide. Elle était très recherchée par les peintres anciens. Il faut une tonne de pastel pour produire deux kilos de pigment bleu.

Il est possible de trouver un beau bleu de pastel qui coûte 34 euros le pot de 50 grammes.

Les rouges :



Les ocres

L'ocre rouge est obtenue en calcinant l'ocre jaune à la 400° pendant 36h. Chez soi, on peut fabriquer des ocres plus ou moins roses en chauffant l'ocre jaune à sec dans un récipient.

Le vermillon est une couleur obtenue artificiellement depuis l'Antiquité. Pour l'utiliser, on broyait longuement avant de le lier.

On chauffait ensemble mercure et soufre. Au refroidissement, on recueillait une masse dure qui est le pigment précipité. Sa couleur était rouge foncé.

Le *minium* : il est obtenu en chauffant de la céruse remuée avec une barre de fer.

Le *folium* ou violet rouge de tournesol : Les fruits, les feuilles et les tiges du tournesol sont mises à macérer de façon à obtenir un extrait tinctorial servant alors à préparer un rouge tirant sur le violet.



La garance

La garance : la racine de cette plante est récoltée au bout de 3 ans, puis moulue dans des moulins à garance. Cette poudre est utilisée pour fabriquer une laque, d'une belle couleur carminée. À la fin du XIX^e, elle a été remplacée par l'alizarine, pigment de synthèse.



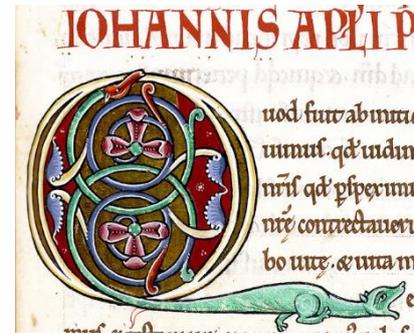
Les jaunes :



La gaude ou réséda : c'est aujourd'hui une plante protégée dont la cueillette est interdite en France. Elle peut être cultivée pour l'obtention de pigments jaunes à partir de la totalité de la plante.

La laque de la gaude se produit lorsqu'on ajoute un mélange de craie et d'alun à la décoction de la plante. Le pigment se précipite au fond du récipient. La masse dure obtenue est réduite en poudre.

Le curcuma : surtout cultivé pour son épice. La racine de cette plante originaire d'Asie est réduite en poudre. Son jaune est éclatant, mais hélas trop fugace.



L'ocre jaune : les ocres et les terres sont des argiles colorées par des oxydes de fer. Le terme "ocre" est réservé aux argiles colorant en jaune et en rouge.

Le pigment est d'abord isolé car l'ocre est mêlé à du sable dans les gisements (20% d'ocre pour 80% de sable). L'argile est délayée dans l'eau qui s'écoule dans des rigoles en pente. Le sable, plus lourd, se dépose au fond du bassin. L'eau chargée d'ocre s'évapore lentement dans des bassins de décantation. L'ocre est récupéré et mis à sécher au vent et au soleil, puis broyé dans des moulins.

Les ocres possèdent un grand pouvoir colorant, une excellente résistance à la lumière. Ils ont en outre l'avantage de n'être pas toxiques, et l'abondance de la matière première les rend peu coûteux.



L'orpiment : le trisulfure d'arsenic permet d'obtenir des jaunes très lumineux s'il est faiblement broyé.

De par sa composition, son emploi est très délicat. On sait que le soufre ronge des pigments rouges ou verts, et noircit le blanc de plomb. Sa manipulation requiert beaucoup de prudence à cause de l'arsenic qu'il contient. Mélangé au safran et au fiel de bœuf, l'orpiment remplace la feuille d'or.

Les blancs :



Le plus connu de blancs naturels extraits de gisement de roches calcaires est la craie. Il existe quantité de craies. Celle de Champagne est calcaire et friable. On utilise surtout le blanc de Meudon, ou le blanc d'Espagne.

Le pigment réduit en poudre est utilisé cru. La craie cuite donne le plâtre ou la chaux.

Le blanc de craie permet surtout de nuancer les pigments. On s'en sert pour les reports des

esquisses à l'aide de ficelles qui permettent de tracer des points de repères en vue du dessin final.

Le blanc de plomb : le blanc de céruse est l'un des plus anciens pigments blancs.

Un corps blanc se dépose sur des plaquettes de plomb, exposées à l'action du vinaigre et du fumier animal. On le récupère délicatement avec précaution, puisque le blanc de plomb ainsi obtenu est très toxique. C'est pourquoi il est interdit aujourd'hui dans la fabrication des peintures industrielles. On l'utilisait avec succès dans les enluminures parce qu'il permettait de poser les rehauts en une seule fois, et avec une parfaite finesse.





Le blanc de coquilles d'œuf : « Récupérer des coquilles d'œufs durs et enlever la pellicule intérieure. Bien laisser sécher et pulvériser dans un mortier. Ne pas atteindre le stade de la poudre. L'intérêt de ce blanc de coquilles est en effet de former une légère mosaïque de petites surfaces blanches. Encoller suffisamment le support avant d'y déposer le blanc de coquilles. Mettre un poids pour parfaire l'adhésion en isolant à l'aide d'un buvard ou d'une feuille. » (Couleurs. A. Varichon).

Les noirs :



- Les noirs de charbon végétal : issu de la calcination de végétaux en vase clos, le pigment varie selon le produit brûlé.

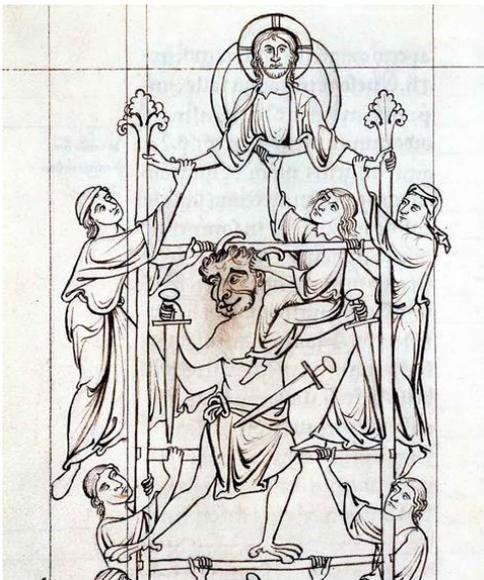
- Le noir de vigne est le plus connu. On l'obtient à partir de la calcination de sarments de vigne récoltés à l'époque de la taille. Ses tons approchent des bleus profonds et délicats.

- Les noirs de fumée sont obtenus à partir de combustions d'essences végétales résineuses. Ce sont les premiers noirs utilisés en chine dans la fabrication de l'encre.

- Les noirs de noyaux de pêche, de cerises, d'amandes ou d'abricots sont également utilisés pour obtenir des noirs aux tonalités très belles.

- Le noir de vin provient de la combustion du marc.

Le charbon doit être assez longtemps broyé dans un mortier en pierre, puis à la molette sur une pierre de marbre. Plus les grains seront fins, plus les tons seront délicats. Les noirs sont denses si on les lie avec la gomme arabique et le jaune d'œuf.



Recette : « Mélangez noir de fumée, noir de charbon, et gomme arabique avec de l'eau. La pâte obtenue est laissée sécher dans des godets. On peut y ajouter quelques gouttes d'huiles essentielles aux principes antifongiques. » (Couleurs : pigments et teintures dans les mains des peuples, Anne Varichon).

← *Christ en majesté dans un médaillon, dominant un monstre satanique dans une scène de lutte. Speculum virginum, XIII^e siècle. Médiathèque de Troyes, Ms 252, folio 91 verso.*

L'or :

La fraîcheur, la vivacité et l'harmonie des couleurs des enluminures qui ornent les pages des manuscrits sont le plus souvent embellies et éclairées par l'éclat de l'or. L'enlumineur appliquait toujours les feuilles d'or, ou l'or en poudre, avant de peindre sa lettre.

L'or a la propriété de pouvoir être battu jusqu'à prendre la forme d'une feuille très mince. Traditionnellement, l'or en feuille est posé sur un apprêt bien spécifique appelé « gesso ». Sur cet enduit à base de colle de poisson, la feuille d'or apparaît en relief. Elle est toujours découpée pour suivre les contours voulus. Le moindre souffle est alors fatal à la bonne marche de cette opération.



Une autre technique ne donne aucun relief. Ainsi, la dorure à plat qui fait appel à d'autres produits, comme la gomme ammoniacque.

Les chutes d'or sont réutilisées et agglomérées à de la gomme arabique pour former de petits blocs, conservés traditionnellement dans des coquilles de moules. Mélangé à l'eau, cet or est appliqué au pinceau pour la peinture de détails dans les marges.

Dans les ateliers d'initiation, nous utilisons une poudre d'alliage métallique.

← B majuscule sur fond d'or. Psautier, XII^e siècle. Médiathèque de Troyes, Ms 511, folio rld.



ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Ouvrages pratiques :

- Guide pratique des lettres enluminées, Patricia Seligman, 1996. (Médiathèque de Troyes, Histoire des médias, 745.67 SELI).
- Enluminure et calligraphie, Patricia Carter, 1990. (Médiathèque des Chartreux et des Marots, 745.6 CART).
- L'ABCdaire de la calligraphie, Claude Médiavilla, 2000. (Médiathèque de Troyes, Histoire des médias, 745.61 MEDI).

Ouvrages théoriques :

- L'enluminure médiévale, Otto Pächt, 1997. (Médiathèque de Troyes, Histoire des médias, 745.67 PACH).
- L'enluminure à l'époque gothique, 1200-1420. François Avril, 1995. (Médiathèque de Troyes, Histoire des médias, 745.67 AVRI).
- Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520. F. Avril et N. Reynaud, 1993. (Médiathèque de Troyes, 3606 Fonds étude).
- L'art des manuscrits médiévaux, Krystina Weinstein, 1998. (Médiathèque de Troyes, Histoire des médias, 745.67 WEIN).
- L'enluminure et le scriptorium de Cîteaux au XII^e siècle, Yolanta Zaluska, 1990. (Médiathèque de Troyes, Histoire des médias, 745.67 ZALU).
- L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI, Albert Châtelet, 2000. (Médiathèque de Troyes, Histoire des médias, 745.67 CHAT).
- Brève histoire du parchemin et de l'enluminure, Sylvie Fournier, 1995. (Médiathèque de Troyes, Histoire des médias, 745.67 FOUR).
- Les matériaux de la couleur, F. Delamare, 1999. (Médiathèque de Troyes, Art 752 DELA).
- Couleurs : pigments et teintures dans les mains des peuples, Anne Varichons, 2001. (Médiathèque de Troyes, Art 752 VARI).