

SOPHIE LAROCHELLE

**Historiographie des matériaux et des instruments du
dessin à la Renaissance
De Joseph Meder à Annamaria Petrioli Tofani**

Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval
dans le cadre du programme de maîtrise en histoire de l'art
pour l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.)

FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

AVRIL 2005

RÉSUMÉ

Le présent mémoire porte sur les matériaux et les instruments utilisés en dessin à la Renaissance. Le papier, qui fait son apparition en Europe au 12^e siècle, permet aux artistes de développer un art – l'*arte del disegno* – jusqu'alors considéré comme une pratique relevant davantage de la technique que de la créativité. Grâce aux différents instruments (pointes de métal, plumes, pinceaux) et matériaux (encre, pierre noire, sanguine), ainsi qu'aux diverses techniques (lavis, hachures, estompe), les artistes renaissants parviennent à concevoir la nature et la figure humaine non plus en tant que forme géométrique, mais plutôt comme expression de l'esprit. L'analyse du processus de fabrication des papiers et instruments, de la préparation des matériaux et des multiples usages de l'ensemble de ces outils permet de mieux comprendre cette nouvelle conception de l'art.

REMERCIEMENTS

Je voudrais dédier ce mémoire à feu Marie-Nicole Boisclair, avec qui j'ai entrepris ce travail de recherche en 1996. Son érudition et sa passion pour l'art de la Renaissance m'ont fait découvrir un domaine passionnant. J'espère que ceux et celles qui l'ont connue verront transparaître dans ce mémoire l'esprit de rigueur et le souci d'exhaustivité de Marie-Nicole.

Je tiens, tout d'abord à remercier M. David Karel qui a accepté de prendre la relève dans la direction de ce mémoire mis en veilleuse depuis quelques temps. Je le remercie de sa patience à mon égard et de ses encouragements à terminer ce projet.

Dans un second temps, je désire remercier mes parents, Michelle Rousseau et Pierre Larochelle, qui m'ont toujours encouragée à suivre mes passions. De plus, je dois remercier mon père pour son aide précieuse à la conception du recueil des illustrations.

Enfin, merci à Sébastien, mon copain, sans qui ce mémoire serait toujours inachevé. Il a réussi à me convaincre de l'importance de terminer cette entreprise et a su me motiver dans les moments de découragement.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS	iii
INTRODUCTION	1
Objet du mémoire	1
Évolution de la théorie du dessin	3
Cadre méthodologique	5
Plan du mémoire	7
CHAPITRE 1 : LE PAPIER	9
Historique	10
Fabrication du papier	11
Typologie	18
Papier huilé	19
Cartons	20
Préparation des papiers	23
Europe du Nord	32
Filigrane	33
Conclusion	37
CHAPITRE 2 : LES POINTES DE MÉTAL	39
Usage des pointes	39
La pointe de plomb	45
La pointe d'argent	47
Les autres pointes	50
L'oxydation	52
Conclusion	54
CHAPITRE 3 : LES PLUMES ET LES ENCREES	55
Usage de la plume	55
Europe du Nord	66
La plume d'oiseau	67
La plume de roseau	68
Les encres	70
Conclusion	80
CHAPITRE 4 : LES PINCEAUX, LE LAVIS, L'AQUARELLE ET LA GOUACHE	81
Confection du pinceau	81
Usage du pinceau	82
Europe du Nord	89
Le lavis	90
L'aquarelle	96
La gouache	100
Conclusion	102
CHAPITRE 5 : LE FUSAIN, LES PIERRES, LES CRAIES ET LES PASTELS	103
Le fusain	103
Usage du fusain	106
Fusain huilé	110
Usage des pierres et des craies	112
Pierre noire	115
Sanguine	121
Dessin aux deux et aux trois crayons	127

Craie blanche.....	128
Craies de couleur et pastel	129
Europe du Nord	131
Conclusion	133
CONCLUSION.....	133
Synthèse.....	133
Nouvelles pistes de recherche.....	136
BIBLIOGRAPHIE	140
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	148

Dans la peinture, la sculpture, et même dans tous les arts plastiques – architecture, art des jardins, en tant qu'ils sont des beaux-arts – l'essentiel est le dessin [...]
KANT, *Le jugement esthétique*

Objet du mémoire

Au Moyen Âge, le dessin n'est pas encore une forme artistique en soi. Il est utilisé à des fins techniques imposées par la nature même des instruments et le manque de support commode. La plupart du temps, il sert à illustrer les manuscrits ou à noter des observations dans un carnet d'esquisse – l'*exempla*. Ce travail est exécuté à la pointe de métal, à la plume ou au pinceau et le rendu est strictement linéaire. Un autre type de dessin, la *sinopia*, sert à indiquer les lignes principales des figures pour la fresque. De facture plus libre que les autres, ce dessin est toutefois destiné à disparaître sous les couches de peinture *a tempera*. Au demeurant, plusieurs facteurs expliquent que les artistes médiévaux n'ont pas dessiné au sens où nous l'entendons. Entre autres, le dessin n'était pas considéré comme une expression de la personnalité intime de l'artiste. Exécutés par les clercs, les dessins de cette période étaient, comme tous les arts en général, complètement subordonnés aux doctrines de l'Église. Les patrons refusaient aux artistes le droit d'inventer eux-mêmes leurs compositions. Ils devaient copier des modèles ou *exempla* qui étaient eux-mêmes de simples copies d'œuvres d'époques précédentes. Toutefois, aux 11^e et 12^e siècles, apparut un linéarisme abstrait et schématique qui permit à des artistes-artisans comme Villard de Honnecourt d'essayer, à travers ce style calligraphique, de souligner les principes fondamentaux des choses libérées de toute contingence matérielle et de révéler l'harmonie interne, souvent géométrique, qui les gouverne.

Ce n'est que lorsque les artistes renaissants commencèrent à jouir d'une plus grande liberté d'invention qu'ils purent dessiner beaucoup plus. D'autres facteurs s'y greffent, tels que la recherche d'un plus grand réalisme, de belles proportions, de nouveaux sujets et la diffusion du papier à partir de la fin du 14^e siècle.

Il faut attendre la Renaissance, pour que le dessin acquière des fonctions autonomes. Particulièrement concernés par le réalisme et la connaissance de l'univers, les artistes de l'époque explorent de nouveaux contenus et de nouveaux matériaux qui leur permettent de multiplier leurs possibilités. Cette évolution est en grande partie rendue possible grâce à l'activité des ateliers et la tradition pédagogique qui y est bien établie. Aux 15^e et 16^e siècles, trois types de dessins sont reconnus : le « dessin-copie » servant à former la main des apprentis, le dessin de répertoire dans lequel l'artiste pouvait puiser des idées en vue de composer une scène et le dessin préparatoire à des œuvres peintes ou sculptés. Léonard de Vinci en ajoutera un quatrième, le dessin scientifique (planches anatomiques, traités de botaniques, dessins d'architecture, etc.).

La préparation des matériaux et la confection des instruments, autant pour le dessin que pour la peinture ou la sculpture, font partie du travail à effectuer dans l'atelier. Les maîtres et leurs apprentis se lancent donc dans une série d'expériences qui, bien souvent, relèvent plus du travail du chimiste que de celui de l'artiste tel qu'on l'entend aujourd'hui.

Au départ, ce mémoire se voulait une description purement objective de chacun des matériaux et procédés du dessin. Toutefois, il est rapidement devenu assez évident qu'il était impossible de se limiter à ces observations, vu le rôle important tenu par le dessin dans l'évolution et la conception de l'art en général. D'ailleurs, comme le fait remarquer Charles de Tolnay, « les techniques et matériaux qu'ont préférés une école ou une période ou un artiste pour ses dessins reflètent bien les tendances artistiques. Certaines techniques sont plus appropriées que d'autres pour l'interprétation d'idées particulières, ou encore pour une finalité pratique recherchée par le dessinateur »¹.

L'objectif de ce mémoire est donc d'étudier chacun des procédés techniques du dessin utilisés aux 15^e et 16^e siècles, en insistant sur les avantages qu'en tirent les artistes à la recherche d'effets toujours plus picturaux. Globalement, il devrait s'en dégager une évolution qui mènera le dessin à une certaine autonomie, qui, réciproquement, favorisera le développement de nouvelles techniques. Le cadre de cette recherche se limite aux dessins italiens, sans toutefois laisser pour compte les artistes nord-européens qui, dans leurs œuvres, subissent l'influence de leurs voisins du Sud, tout en conservant un

¹ DE TOLNAY, *History and Technique of Old Master Drawings*, New, 1972, p. 71

caractère qui leur est propre. D'ailleurs, une petite partie leur est consacrée dans chacun des chapitres à des fins de comparaison ou de complément.

Ce travail présente également l'occasion de faire un survol de la littérature sur le sujet afin de mettre en relief les opinions communes à chacun des auteurs et, surtout, de relever les contradictions. Les principaux ouvrages étudiés serviront de fondement à cette analyse comparative qui, nous l'espérons, permettra de mieux comprendre la valeur intrinsèque des matériaux et instruments du dessin et de dégager de nouvelles pistes de recherche.

Évolution de la théorie du dessin

Ce n'est que vers le milieu du 16^e siècle, à Florence, que la première véritable théorie du dessin est formulée, à l'époque où les maniéristes veulent témoigner de la supériorité de leur art sur celui des artisans. Auparavant, la littérature sur le dessin se limitait à quelques bribes de conseils pratiques et techniques, à de courtes définitions sans prétention de ce qui était considéré comme « dessin » dans les ateliers. Cennino Cennini fut le premier à parler du dessin comme base de l'apprentissage artistique. Dans son *Libro dell'arte*, publié au début du 15^e siècle², il donne une description des techniques employées à son époque et de la confection des différents instruments. Cennini était en avance sur son temps et ses idées ont été reprises par Ghiberti vers 1450. L'intellectualisation du dessin était par ailleurs inévitable si l'on pense à toute l'attention que les artistes portaient aux canons de proportions, à la perspective, à la géométrie euclidienne et à l'anatomie.

Contrairement au Moyen Âge, qui affirmait que le dessin était guidé par des principes géométriques, le 15^e siècle le considéra comme le rendu des contours des choses de la nature. Cette idée a d'abord été exprimée par Leon Battista Alberti dans son traité, *Della pittura*, et est devenue le principal fondement du dessin florentin au cours de la Renaissance.

² La date exacte de publication de son ouvrage est inconnue, tous les auteurs la situent à la fin du 14^e siècle ou au tout début du 15^e. Dans *L'Art italien* (1982), Chastel le dit paru vers 1430 à la page 119 mais vers 1390 à la page 698! Cependant, le chevalier Giuseppe Tambroni (préface dans la traduction du *Livre de l'Art* de Victor Mottez, 1923, p. XXVI) affirme que « Cennini finit d'écrire son *Livre de l'Art* le 31 juillet de l'année 1437 ». C'est aussi la date qu'indique Petrioli Tofani (*Il Disegno*, 1991, p. 213) qui s'inspire de l'édition de V. Brunello, 1971.

Pendant la Haute Renaissance, la période la plus féconde en ce qui a trait au dessin, peu d'écrits y sont consacrés, à l'exception du *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci, qu'il n'a d'ailleurs jamais terminé. Pour ce dernier, le dessin, plus important que le texte, exprime la primauté du visuel sur la théorie. Une véritable théorie du dessin est formulée au milieu du 16^e siècle. Giorgio Vasari est le premier à utiliser l'expression *arte del disegno* et à associer le dessin à une forme directe de l'expression de l'intellect des artistes. Il considérait le dessin comme une œuvre finie et les croquis comme le travail préparatoire qui menait à celle-ci. En tant qu'expression d'un concept de l'esprit, le dessin remplit trois fonctions : il est à la fois le symbole de la gloire de son créateur, un document historique et une œuvre d'art. Enfin, il est le père des trois grands arts, soit la peinture, la sculpture et l'architecture. Ainsi, dans les traités des Armenini (1587), Borghini (1584) et Lomazzo (1584), la notion du dessin est complètement spiritualisée et représente l'intellect pur des Maniéristes.

Cette théorie marque le début de la controverse entre la « ligne » des Florentins et la « couleur » des Vénitiens. Paolo Pino, dans son *Dialogo di Pittura* publié à Venise en 1548, s'oppose en effet aux théoriciens toscans en soutenant que le dessin n'est qu'un aspect de la peinture. Il exprime la conception que Titien et les artistes classiques se faisaient du dessin. Pour sa part, Ludovico Dolce (*Dialogo della pittura*, 1557), plus près du Tintoret, maintient qu'il faut être bon dessinateur pour être peintre.

Par la suite, les académiciens du 17^e siècle prirent la relève. D'importants écrits théoriques proviennent dès lors des amateurs, connaisseurs, critiques et érudits qui donnèrent au dessin une interprétation à saveur psychologique. Probablement à la suite d'une mauvaise interprétation des écrits de Vasari, ils donnent à l'esquisse rapide une valeur en soi, car elle donne un aperçu de la « personnalité de l'artiste ». L'œuvre finie, elle, est toujours soumise à l'approbation du public, doit faire certaines concessions aux goûts et modes du temps. On peut voir, dans la définition du dessin de cette époque, l'émergence de l'idée moderne de l'art comme création spirituelle plutôt que technique manuelle. En 1607, Federigo Zuccari érige une philosophie du dessin sur ces fondements, en faisant la distinction entre le *disegno esterno* (le style de l'artiste) et le *disegno interno* (l'idée), ce dernier provenant directement de l'esprit. Dans un but qui relève davantage de la pratique, Filippo Baldinucci, responsable de la collection de dessins de Léopold de Médicis, publie, en 1681, son *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*. Cet ouvrage se veut un lexique des termes liés à la peinture, à la sculpture, à l'architecture et aux arts

connexes. Il est dédié aux membres de l'Accademia della Crusca qui, depuis près d'un siècle, s'efforçaient de « normaliser » le vocabulaire et la grammaire partout en Italie sur le modèle du dialecte toscan.

Avec Poussin, dont on connaît les idées surtout par l'entremise des écrits de Bellori, le centre de la théorie du dessin se déplace vers la France. Les influences du « peintre-philosophe » sont principalement florentines, ce qui crée une division en France entre les Poussinistes (qui prônent le dessin) et les Rubenistes (qui prônent la couleur). Ces deux camps demeureront d'ailleurs jusqu'au 19^e siècle, avec cette fois Ingres d'un côté et Delacroix de l'autre. On retrouve les idées de Poussin dans les théories de Du Fresnoy et de Félibien, qui affirment toujours la supériorité du dessin. Quelques années plus tard, Roger de Piles, amateur de Rubens, tente de concilier les anciennes théories du dessin et sa préférence pour la couleur; la peinture est le but ultime et le dessin son fondement. Au siècle suivant, Delacroix ajoute la notion de spontanéité à sa définition du dessin : « si vous n'êtes pas assez habile pour faire le croquis d'un homme qui se jette par la fenêtre, pendant le temps qu'il met à tomber du quatrième étage sur le sol, vous ne pourrez jamais produire de grandes machines. »³ Grand ami de Baudelaire, c'est ce dernier qui exprimera les opinions du peintre dans ses écrits, opinions qui seront reprises par les Impressionnistes à la fin du siècle. D'ailleurs, la définition de Degas selon laquelle le dessin n'est pas forme, mais la manière de voir la forme, rappelle sans contredire l'esprit de Delacroix. Enfin, au 20^e siècle, cette dualité esprit-matière se fusionnera pour constituer les deux pôles essentiels au dessin.

Cadre méthodologique

Il faut attendre le 20^e siècle pour que connaisseurs et amateurs d'art s'intéressent de nouveau au dessin de la Renaissance et à ses matériaux. Leur perspective est bien sûr tout à fait différente, du fait qu'ils doivent considérer le sujet d'un point de vue historique, laissant place à de nombreuses suppositions. En 1919, Joseph Meder, dont s'inspirent la plupart des auteurs qui lui succèdent, construit son impressionnant ouvrage, *Die Handzeichnung : Ihre Technik und Entwicklung*, un peu comme un guide à l'intention des apprentis. Il y donne une description des matériaux, des techniques et des différents types

³ DE TOLNAY, 1972, p. 12

de dessin (cartons, études de drapé, paysages, etc.). L'objectif du conservateur de l'Albertina de Vienne est d'aider les futurs connaisseurs, historiens de l'art et collectionneurs à ne pas faire d'erreur. Il met l'accent sur les liens qui unissent le style, la technique et les moyens. Bon nombre de ses conclusions valent toujours aujourd'hui. L'impressionnant ouvrage sera rendu accessible à un plus vaste public par Winslow Ames en 1978, qui traduira et révisera le document allemand.

James Watrous (*The Craft of Old-Master Drawings*, 1957) reprend l'idée de Meder, mais procède lui-même à des expériences en laboratoire, ce qui lui permet de jeter un regard critique sur les matériaux et les procédés décrits par les auteurs renaissants. Il y présente, entre autres, des recettes pour la fabrication des encres et la préparation des couches d'apprêt pour les dessins à la pointe de métal. Cette étude technique compte également plusieurs illustrations, dont des agrandissements au microscope qui permettent de comparer la texture et la densité des différents instruments sur quelques surfaces.

Certains auteurs s'intéressent à l'évolution du dessin du point de vue du rapport entre le matériau et l'usage qui lui est destiné. Pierre Lavallée, dans son ouvrage intitulé *Les techniques du dessin; leur évolution dans les différentes écoles de l'Europe* (1949), se propose de découvrir les caractères qui permettent de distinguer les différents matériaux, et d'établir des liens entre ces derniers et les tendances artistiques qui s'en dégagent dans les différentes écoles. Sa principale source de référence est l'ouvrage de Joseph Meder qui, selon lui, est le seul qui soit exhaustif sur le sujet. L'auteur va même jusqu'à affirmer que le choix d'un procédé par un artiste dévoile un trait de son caractère et que l'emploi du même procédé par deux artistes révèle parfois un lien entre les deux.

Annamaria Petrioli Tofani, directrice du Musée des Offices à Florence, est l'auteur d'un chapitre consacré aux matériaux et aux techniques dans le livre intitulé *Il Disegno. Forme, tecnica, significati*, publié en 1991. Elle y propose un classement nouveau des matériaux par catégories, selon leur aspect particulier et la conception que devaient s'en faire les artistes à l'époque. Elle considère en effet qu'un classement des matériaux dans une structure rigide aux limites prédéfinies est impossible, étant donné la nature même du dessin renaissant. Ainsi, ce qui peut paraître comme un simple dessin à la plume, est en fait un système complexe regroupant un support, un type précis de plume, une qualité précise d'encre et, bien souvent, une combinaison de matériaux. L'auteur reprend en fait les idées exprimées par Armenini dans son traité de 1587.

Un autre ouvrage important est celui d'André Béguin, *Dictionnaire technique et critique du dessin*, publié pour la première fois en 1978. Il y répertorie, sous la forme d'un glossaire, chacun des matériaux utilisés au cours des âges et décrit les techniques qui leur sont associées.

Si ces ouvrages constituent la base de notre analyse des différents matériaux et instrument, de nombreux autres auteurs se sont penchés sur un ou plusieurs aspects du dessin. Ainsi, nous tiendrons compte, dans la mesure du possible, de leurs points de vue dans le discours de ce mémoire. En outre, tous les ouvrages susmentionnés, ainsi que les catalogues d'exposition et les livres consacrés à certains artistes en particulier alimentent le corpus de cette recherche et permettent d'illustrer le propos qui y est développé.

Plan du mémoire

Quatre éléments sont indispensables à la réalisation d'un dessin : le support (parchemin, papier, carton), les matériaux (encre, pointe de métal, fusain), les instruments (plume, pinceau) et les techniques (lavis, estompage). Dans le cadre de ce travail de recherche, ces éléments motivent la division et le regroupement du texte en cinq chapitres.

Le premier chapitre est consacré à la fabrication et à l'utilisation du papier, car ce support, qui a supplanté les tablettes et le parchemin, reflète tout à fait l'esprit de la Renaissance par son développement et sa rapide expansion. Il est en effet intéressant d'examiner tout le processus de fabrication du papier dans les premiers moulins qui font leur apparition dès le 12^e siècle en Italie. L'ouvrage de Dard Hunter⁴ se révèle fort utile pour tout ce qui concerne le travail effectué au moulin. De plus, une attention particulière est prêtée aux différents types de papier et aux préparations qu'ils doivent subir pour convenir aux matériaux choisis par les artistes. À la fin de ce chapitre, une partie est consacrée aux filigranes.

Le deuxième chapitre porte sur les pointes de métal, instruments que les artistes du Moyen Âge employaient déjà avant l'avènement du papier, sur des tablettes enduites de cire. Pour pouvoir s'en servir sur le papier auquel elles n'adhéraient pas naturellement, il fallut trouver une façon d'apprêter la surface du papier. Une partie de ce chapitre est

⁴ HUNTER, *Papermaking. The History and Technique of an ancient craft*, 1978.

donc consacrée à la préparation souvent laborieuse des feuilles destinées à recevoir le trait de la pointe de métal. Par la suite, un regard attentif est porté à la pointe d'argent, principal instrument de cette catégorie, et à d'autres pointes. Enfin, pour terminer ce chapitre, un bref examen de l'effet du temps sur ces dessins, notamment l'oxydation des pointes de métal, est effectué.

Dans un troisième temps, il est question des plumes et des encres. La plume, longtemps utilisée par les scribes pour recopier fidèlement les écrits bibliques, confère à l'artiste renaissant une liberté de mouvement que ne lui permettent pas les pointes de métal. Elle est sans contredit l'instrument qui a connu le plus d'adeptes à la Renaissance, fort probablement en raison des nombreuses possibilités qu'elle offre. À la suite de l'examen de ces possibilités et de la description de la confection des différents types de plume, une partie de ce chapitre est consacrée à la fabrication et à l'utilisation des diverses variétés d'encre.

Le quatrième chapitre porte sur les techniques du lavis, de l'aquarelle et de la gouache, ainsi que sur l'instrument qui sert à les appliquer, le pinceau. Bien que ces techniques se rapprochent davantage de celle de la peinture, elles sont abordées dans une perspective purement graphique, c'est-à-dire lorsqu'elles accompagnent le dessin à l'encre ou à la pointe, ou lorsqu'elles ont une fonction similaire à celle du dessin.

En dernier lieu, il est question des matériaux secs. Le fusain (sec ou huilé), les pierres (pierre noire et sanguine), les craies (blanche et de couleur) et les pastels ont permis à l'artiste de se libérer de la ligne pour exécuter, à partir de la fin du 15^e siècle, des études aux caractéristiques analogues à celles de l'œuvre picturale, où transcendent les effets d'ombre et de lumière. Le potentiel de ces matériaux a surtout été exploité par les artistes du Nord de l'Italie, plus intéressés par le mouvement des figures et les effets picturaux que par le contour des formes. Au sein de ce chapitre, une partie est consacrée aux cartons qui, du fait de leurs dimensions souvent monumentales, doivent être effectués au moyen d'un instrument qui n'impose pas de contrainte.

CHAPITRE 1 : LE PAPIER

À la fin du Moyen Âge, le principal support utilisé pour le dessin est le parchemin⁵. Ce n'est qu'au 14^e siècle que le papier le supplante progressivement dans les ateliers d'artistes, jusqu'à sa quasi disparition vers le milieu du 15^e siècle⁶. Contrairement au parchemin qui est un bien rare et coûteux, et qui n'est utilisé que pour les documents importants qui requièrent une certaine durabilité, ou avec parcimonie dans les « carnets d'*exempla* », le papier permet aux jeunes apprentis de pratiquer leur art à moindre coût avec un matériau à portée de la main. En effet, assez tôt, autour de 1300, les maîtres florentins, plus audacieux que les autres, fournissent leur atelier en feuilles de papier⁷. Leurs apprentis progressent ainsi plus rapidement et à moindre coût.

Toutefois, il est important de rappeler qu'au 14^e siècle, les apprentis s'exercent très peu au dessin et, quand ils le font, ils utilisent des tablettes de bois de figuier patinées d'une pâte d'os ou recouvertes d'un parchemin⁸. À l'aide d'une pointe fine de métal, ils peuvent ainsi faire de petits croquis bien vite effacés pour faire place à une nouvelle couche d'enduit et un nouveau modèle. Cette pratique se poursuit en Italie jusqu'à la fin du 15^e siècle (et plus tard dans les pays du Nord). Évidemment, très peu de ces outils ont été conservés en raison du peu d'importance qu'on porte alors à ce type de dessin. À l'inverse, la diffusion du papier, moins cher que le parchemin, permet l'utilisation d'une gamme plus vaste de techniques et, lorsque l'apprentissage du dessin devient

⁵ LAVALLÉE (*Les techniques du dessin*, 1949, p. 87) mentionne entre autres le Psautier d'Utrecht, l'album de Villard de Honnecourt et les dessins du *trecento* italien – par exemple, ceux de Cimabue – qui ont comme support le parchemin. MEDER (*The Mastery of Drawing*, 1978, p. 137) dit qu'au Moyen Âge, son utilisation se limitait aux miniatures, aux portraits, aux carnets d'*exempla*, aux travaux commissionnés ou de concours, aux plans d'architecture ou de topographie, aux chartes héraldiques et généalogiques, ainsi qu'aux illustrations de livres précieux.

C'est à Pergamum, ancienne ville de Mysie en Asie mineure, qu'on invente le parchemin (d'où son nom) pour rivaliser avec le papyrus égyptien. On croit que son emploi remonte à au moins 1500 avant J. -C. , mais il n'est reconnu pour l'écriture que beaucoup plus tard, c'est-à-dire vers 200 av. J. -C. Le parchemin est habituellement fait de peaux de chèvres ou de moutons et doit être soumis une longue préparation avant d'être utilisé. (STUDLEY, *The Art and Craft*, 1977, p. 15.)

⁶ LAVALLÉE (1949, p. 87) écrit : « L'âge du parchemin finit en Toscane avec le 14^e siècle, tandis qu'il se prolonge un peu davantage dans l'Italie septentrionale avec Pisanello et Jacopo Bellini. ». BÉGUIN (*Dictionnaire technique et critique*, 1995, p. 536) dit toutefois : « On le retrouve encore en usage au 14^e s. et 15^e s. en Italie et jusqu'au 16^e s. dans le Nord. »

⁷ MEDER, 1978, p. 139.

⁸ À « tablette à dessiner », BÉGUIN (1995, p. 547) donne la définition suivante : « Ancien instrument de dessin en bois dur (figuier ou buis) et poli, préparé à la pâte d'os et recouvert de parchemin préparé au plâtre et de blanc à l'huile. » Ces mêmes tablettes sont mentionnées par Pline dans son *Histoire Naturelle*. CENNINI (*Le Livre de l'art*, 1923, chap. 5 et 6) en donne la préparation.

Elles pouvaient être réunies par des lanières de cuir afin de constituer une sorte de carnet de dessins (graduellement, les tablettes de bois sont remplacées par des parchemins préparés sur les deux faces, plus souples et plus pratiques pour les déplacements). (BÉGUIN, 1995 p. 537)

LAVALLÉE (1949, p. 87) précise que « [l]es tablettes à dessiner ont été d'usage courant en Italie jusqu'à une période avancée du *quattrocento*, en Allemagne jusqu'à 1550 environ. »

fondamental dans la formation de tous les artistes, vers le milieu du 15^e siècle, ces derniers dessinant beaucoup plus, un plus grand nombre de feuilles nous sont parvenues.

Historique

Le mot « papier » est issu du latin *papyrus* qui a donné par emprunt « papyrus », le nom du roseau d'Égypte. Au 12^e siècle, « papyrus » commence aussi à désigner le papier de chiffon d'origine chinoise. *Papirus* en latin médiéval est attesté à Gênes en 1116. Puis, un certain nombre de syntagmes utilisant cette racine entrent dans la langue française. Par exemple, en 1423, le mot papeterie désigne la fabrication du papier. En italien, le mot utilisé pour nommer le papier est *carta* qui est directement emprunté au latin *charta*⁹. La feuille de papier est appelée *foglio*. Selon Meder, ce terme aurait été employé pour le papier à dessin dès Léonard en abréviation d'un format de l'époque : *foglio reale*¹⁰.

La première documentation sur le papier, tel qu'on le connaît aujourd'hui, date d'environ l'an 105 de notre ère en Chine. Cependant, son invention pourrait remonter jusqu'à deux cent ans plus tôt¹¹. Le produit et sa technique de fabrication prennent la route de la soie vers l'Occident à partir de 751, après s'être répandus en Corée et au Japon. Le secret est divulgué par les prisonniers chinois à Samarcande et en Perse. Il faudra ensuite près de cinq siècles pour que la technique de fabrication du papier se rende en Europe, en passant par Damas, Bagdad et les grandes villes d'Égypte¹².

C'est donc au 10^e siècle que le papier fait son apparition en Europe, à la fois grâce aux invasions maures en Espagne et au commerce florissant des Italiens avec le Moyen-Orient. Il ne s'agit alors que d'une importation. L'entrée du produit en Italie, puis dans les grandes foires de Brie et de Champagne, aurait en effet eu lieu à peu près en même temps que son entrée en Espagne, bien que la plupart des auteurs ne s'entendent pas sur le sujet¹³.

⁹ À partir de 1393, le mot français « carte », de la même origine, désigne la feuille de papier. (REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, 1992)

¹⁰ MEDER, 1978, p. 139. BALDINUCCI (*Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, 1681) : « Foglio : carta da scrivere, della quale i nostri Artefici se ne vagliono per designare. » L'auteur mentionne aussi les termes « fogli tinti o colorati ».

¹¹ BÉGUIN (1995, p. 313) indique la période de la dynastie Han qui régnait du 2^e siècle av. J.-C. au 2^e s. ap. J.-C.

¹² MARTIN, *Le papier*, 1964, p. 5-6.

¹³ BÉGUIN (1995, p. 537) et PETRIOLI TOFANI (1991, p. 198) disent que le produit est plutôt entré d'abord en Espagne, pour ensuite, par voie terrestre, se diriger vers l'Italie. La possibilité d'une entrée parallèle du papier dans les deux régions est soulevée par MARTIN (1964, p. 6). Il affirme que les Espagnols n'avaient pas accès aux grandes foires françaises et que l'on trouve du papier dans les archives italiennes dès le 12^e siècle.

Il reste que le papier n'est pas le bienvenu en Europe, non pas tant à cause de son prix d'importation élevé et de sa fragilité, mais surtout du fait qu'il est introduit par les Juifs et les Arabes, dans une époque de fanatisme chrétien très vigoureux¹⁴. C'est le perfectionnement de l'imprimerie au milieu du 15^e siècle qui lui permet d'affermir sa place dans le monde européen¹⁵. De plus, l'esprit de la Renaissance, qui mise sur un approfondissement des connaissances, favorise la fondation d'universités; le nombre croissant de personnes aptes à lire et à écrire entraîne une demande de plus en plus grande de documents écrits à laquelle seul le papier peut répondre.

Les Espagnols commencent à fabriquer leur propre papier au 12^e siècle à Jativa (1151), alors qu'en Italie, le premier moulin à papier est celui de Fabriano dont l'activité de fabrication de la *carta* remonte à environ 1276¹⁶. Puis, ce sont Bologne (1282), Padoue (1340), Trévise et Milan qui exportent leurs produits partout en Europe. Toutefois, les coûts de transport étant très élevés, les consommateurs importants tentent plutôt d'importer la technique, malgré les efforts des Italiens pour en garder le secret. Ainsi, au 14^e siècle, on trouve des moulins importants en France (Troyes, 1348; Essonne), à Liège, Bruges, Anvers et en Allemagne (Mayence, 1320; Nuremberg, 1390)¹⁷. La plupart des moulins sont alors dirigés par des artisans venus exprès de Fabriano.

Fabrication du papier

En Chine, les matériaux utilisés pour la fabrication du papier sont de nature purement végétale, c'est-à-dire de la pulpe de roseau, des bambous ou de l'écorce de mûrier broyés avec de l'eau à l'aide d'une grosse pierre¹⁸. La pâte est ensuite ramassée dans un tamis de bambous tressés et les feuilles sont mises à sécher au soleil sur un mur lisse. Afin de bien recevoir l'encre, la surface de la feuille est enduite d'une fine couche de

¹⁴ HUNTER, 1978, p. 61. PETRIOLI TOFANI (1991, p. 198) ajoute qu'en 1221, Frédéric II décrète que tout document officiel écrit sur du papier est non valide.

¹⁵ HUNTER (1978, p. 170-171) « Before the invention of printing in Europe the use of paper was limited, but with the ushering of this art the craft of papermaker had its real impetus. » Cela explique en partie pourquoi il ne reste que très peu de dessins de la première moitié du 15^e siècle mais contredit Lavallée qui affirme que le papier supplante le parchemin dès le 14^e siècle. Toutefois, ce dernier ajoute qu'il n'y a aucun document précis à ce sujet.

¹⁶ KENT, « A Brief History of Papermaking », 1967, p. 38.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Selon BÉGUIN (1995, p. 537), les Chinois utilisent aussi des vieux tissus de chanvre et des rognures de cordage.

gypse. Plus tard, le papier est collé avec une gelée d'amidon, de farine de riz ou de lichen et lissé à l'aide d'une pierre dure¹⁹.

À Samarcande, cependant, il est impossible de se procurer ces types de fibres; on les remplace donc par le lin et le chanvre dont regorgent les champs de la région²⁰, tout comme en Italie où on utilise, dès le départ, de vieux chiffons de lin et de chanvre²¹. Toujours à la fin du 17^e siècle, un poème en latin publié en 1693 sur l'art de faire le papier confirme que deux qualités de chiffons sont utilisés dans la fabrication du papier : « [...] l'un est un tissu d'un fil grossier, son prix est bas, sa couleur fauve; c'était jadis le rugueux vêtement du pauvre laboureur; l'autre est une fine étoffe blanche [...]. Tous deux conviennent au papier»²². L'auteur poursuit en indiquant que le tissu plus grossier, certainement de chanvre, donne un papier destiné aux usages plus vulgaires, alors que le papier d'étoffe plus fine – le lin – peut servir aux livres précieux. Hunter affirme aussi que le lin est le matériau le plus recherché, mais que le coton n'est pas rejeté²³. Néanmoins, si les fibres utilisées varient quelque peu au cours de la Renaissance, les techniques de fabrication restent sensiblement les mêmes jusqu'au 17^e siècle et ne diffèrent presque pas d'un pays à l'autre²⁴.

¹⁹ HUNTER, 1978, p. 194. Il ajoute que les Chinois ont utilisé l'amidon comme colle dans le papier dès 768.

²⁰ HUNTER, 1978, p. 60. PETRIOLI TOFANI (1991, p. 198) confirme : « Sull'esempio degli Arabi, che fin dall'VIII secolo avevano impiantato una cartiera a Samarcanda [...] ».

²¹ En ce qui concerne le chanvre, DUBY (*Histoire de la France rurale*, 1992, p. 101) dit que la production agricole de chanvre en France n'en est qu'à ses débuts en 1330 et que son rôle ne devient déterminant qu'au début du 16^e siècle. CONTAMINE (*L'économie médiévale*, 1993, p. 183 et 275) affirme plutôt que, dès le 14^e siècle, le secteur agricole français le cultive. De plus, les étoffes de chanvre peuvent être trouvées sur le marché au 11^e siècle. Il est possible qu'il soit alors question d'une importation du Portugal.

Le coton n'est pas encore utilisé à cette époque dans la fabrication du papier. La *carta bambagina* (ou *bombycina*) de Cennini, est faite à partir de chiffes de lin (et non de coton comme l'indique la traduction de son traité). C'est la conclusion à laquelle arrive BRIQUET (*Les filigranes*, 1991, p. 11) après étude de papiers anciens au microscope. Il écrit : « Il n'y a jamais eu de papier de coton et ce terme doit être abandonné comme ne correspondant à aucun produit spécial. C'est un *titulus sine re*. » MEDER (1978, p. 150) souligne aussi cette confusion sur le terme « bambagina ».

Par ailleurs, BRAUDEL (*Civilisation matérielle*, 1979, p. 284-285) laisse entendre que malgré l'introduction du coton vers le 13^e siècle en Europe, il n'en fut pas cultivé : « La grande ville [Venise] est, en effet, le port d'importation du coton, filé ou en balles de coton brut (dit en laine). De Venise, au 15^e siècle, deux fois par an, de grosses naves vont le chercher en Syrie. » Il poursuit en disant que la Syrie exportait aussi vers l'Europe des pièces de coton. Mais qui dit importation, dit produit de luxe. La quantité de coton consommée en Italie, à l'époque de Cennini, devait être moindre et ne devait pas pouvoir fournir l'industrie du papier, d'autant que l'on sait que les vêtements des paysans étaient de chanvre et de laine (BRAUDEL, 1979, p. 275). La traduction de « bambagina » par coton était donc une erreur de la part des lecteurs de Cennini, faute peut-être d'avoir vérifié l'histoire du coton.

Briquet (1991) fait erreur quand il dit qu'il faudrait renoncer à l'emploi de la désignation « bambagina », car Cennini ne l'a pas employée à tort. Le problème est de savoir ce qu'il entendait par ce terme.

²² BLANCHET, *Le papier ou l'Art de fabriquer le papier*, 1899, p. 34-35.

²³ HUNTER (1978, p. 154) : « Linen of the whitest kind was desired, but cotton was not rejected. » Il est appuyé par d'autres auteurs selon lesquels, à partir du 13^e siècle, les futaines, tissus composés de laine et coton ou de lin et coton connaissent une grande popularité; « [d]u coup, la place du coton s'accroît sensiblement dans le domaine des textiles. » (CONTAMINE, 1993, p. 374)

²⁴ HUNTER, 1978, p. 170.

Le choix de l'emplacement du moulin (*cartiera*²⁵) est de toute première importance. L'eau étant indispensable dans la fabrication du papier, le moulin est installé près d'un cours d'eau en pente pour faire tourner la roue. Aussi, petit à petit les bras des hommes sont remplacés par des machines qui fonctionnent à l'énergie hydraulique. L'eau doit y être propre (donc pas trop près des villes) pour obtenir une bonne qualité de papier, et le climat tempéré afin que le ruisseau ne se dessèche ni ne gèle²⁶.

Toutes les étapes de production demandent des ouvriers spécialisés. La première, appelée « dérompoir », consiste à trier la chiffe, c'est-à-dire à enlever les boutons, agrafes et coutures²⁷ et couper le tissu en lanières de huit à dix centimètres à l'aide d'une lame de faux fixée à une table de granit. Les lambeaux sont mis dans une cuve appelée « pourrissoir » où ils sont laissés à macérer et à fermenter dans l'eau pendant une période pouvant aller de six semaines à deux mois²⁸. Hunter indique aussi que dans les meilleurs moulins, les tissus de différentes qualités et couleurs sont séparés²⁹. À la fin de cette étape, environ un tiers du tissu n'est plus utilisable³⁰.

La chiffe fermentée est ensuite transportée dans les « piles à maillets ». En général, dans les moulins français, il y a trois maillets de bois ferrés, à leur extrémité frappante, de quarante-huit clous forgés et affûtés à double chanfrein. Ils sont activés par un arbre à came tournant par la force de l'eau sur la roue. Hunter indique cependant que ce mécanisme n'est pas encore en usage au début de la fabrication européenne, et que la matière fibreuse est agitée à la main par un ouvrier afin d'éviter qu'elle ne se dépose au fond de la cuve³¹. Les chiffons (ou « défilés ») sont triturés par les maillets, avec lavage constant à l'eau courante, sur une plaque de fer qui se trouve dans le fond de la pile, jusqu'à ce qu'ils soient réduits en pâte. L'opération dure environ douze heures. Les chiffes de différentes qualités, auparavant séparées, sont maintenant mélangées.

Par la suite, la pâte est transvidée dans les piles raffineuses où, sans lavage, elle est homogénéisée pendant douze à vingt-quatre heures. C'est ici qu'on ajoute à la pâte de l'amidon de riz ou de blé, ce qui facilite le collage et rend le papier moins absorbant et plus

²⁵ BALDINUCCI (1681, p. 29) : « Cartiera : Fabbrica della carta, cioè edificio dove si fabbrica la carta. »

²⁶ BLANCHET, 1899, p. 32-33.

²⁷ BÉGUIN, 1995, p. 414. Il fournit même une illustration d'un dérompoir.

²⁸ HUNTER, 1978, p. 153.

²⁹ *Ibid.*, p. 154.

³⁰ RUBIN, *Making Paper*, 1990, p. 212

³¹ HUNTER, 1978, p. 155. L'agitateur mécanique n'apparaît qu'au 17^e siècle.

lisse, et même parfois du kaolin ou de la craie, ce qui permet d'obtenir une bonne opacité³². On suppose que la couleur est ajoutée dans la pâte au cours de cette opération pour obtenir le papier coloré dans le grain qui apparaît à Venise dès la seconde moitié du 15^e siècle³³.

L'étape suivante est celle de la cuve (ou « cuvée »). La cuve est un grand baquet en bois auquel, au 17^e siècle seulement, on ajoutera le pistolet, poêle en cuivre chauffé au bois servant à tiédir la pâte. C'est alors que la consistance de la pâte, qui doit être parfaite, est ajustée par l'addition ou la soustraction d'eau : « Trop déliée, elle ne peut prendre consistance sur toute l'étendue de la forme [...]. Mais trop dense, elle devient inerte et rebelle au mouvement; le papier sera épais en un point, hérissé de rides ailleurs [...] »³⁴ La résistance du papier et son uniformité sont donc fonction de la fermeté de la pâte. Quand celle-ci est à point, l'artisan plonge un moule dans la cuve pour le remplir de fibres macérées.

Dard Hunter fait reposer toute l'histoire du papier sur celle de la fabrication des moules³⁵. Comme en Orient, les papetiers européens utilisent des moules « couchés »³⁶, mais plus rigides. Les Occidentaux remplacent, en effet, les tiges végétales plus souples des moules orientaux par des fils métalliques fixes qui forment un treillis ou tamis. Les fils verticaux, espacés de 40 à 70 millimètres, constituent la chaîne et les fils horizontaux, plus fins et très serrés, la trame³⁷. Ils laissent des raies ou empreintes plus ou moins visibles dans le papier; moins apparentes, on les voit en transparence. Ce moule de fils métalliques est placé dans une « forme »³⁸, sorte de cadre en bois qui retient la pâte dans

³² Il serait important de distinguer l'opération de collage dont il est ici question et celle de l'encollage que nous verrons plus loin. Le collage a lieu en cours de fabrication du papier. Un produit est ajouté à la pâte avant même que la feuille ne soit formée. L'encollage est une opération qui a lieu lorsque la feuille est déjà formée et séchée, c'est-à-dire en surface. En fait, le but de ces deux procédés est le même : rendre le papier plus imperméable à l'encre et à l'humidité. (BÉGUIN, 1995, p. 144 et 213) Notons qu'en anglais, le terme utilisé pour désigner le collage et l'encollage est le même (*sizing*). Pour être plus précis, on parle de « internal, stock or beater sizing » ou de « surface, tub or external sizing ». (*Glossary of Papermaking Terms*, 1983)

³³ PETRIOLI TOFANI (1991, p. 199) : « A Venezia, la carta azzura, risulta già comunemente usata nella seconda metà del Quattrocento. »

³⁴ BLANCHET, 1899, p. 40.

³⁵ HUNTER, 1978, chapitre 4 : « The Hand-Mould ».

³⁶ Le moule couché remplace rapidement le moule « tissé » sur lequel la matière macérée est projetée. HUNTER (1978, p. 84) : « It is my belief that the «laid» type of mould dipped into the vat of suspended fibres was an after invention - perhaps following the «wove» mould by only a short time [. . .] » À la figure 48, l'auteur montre un coucheur en fonction; et aux figures 94 et 95, on peut voir un exemple de moule européen plus rigide.

³⁷ En France, les fils de la chaîne sont appelés « pontuseaux » et ceux de la trame « vergeures ». (BRIQUET, 1991, p. 7-8)

³⁸ Cette forme est façonnée par le « formeur » ou « formaire ». Le bois utilisé est généralement du chêne (HUNTER, 1978, p. 123).

le moule et détermine la dimension de la feuille de papier. Un châssis (ou « couverture ») posé sur la forme définit l'épaisseur de la feuille confectionnée.

Trois ouvriers interviennent dans la fabrication proprement dite d'une feuille de papier. Dans un premier temps, le « puiseur » prélève une petite quantité de pâte dans la cuve en y plongeant le moule perpendiculairement et en le ressortant à l'horizontal. Il secoue ensuite le moule de gauche à droite et d'avant en arrière pour égoutter l'eau et égaliser le tout. Il enlève enfin la forme et passe le moule à l'ouvrier suivant. À l'aide d'un second moule de même dimension, il entreprend immédiatement la feuille de papier suivante³⁹.

Couchage – Le « coucheur » appuie le moule sur un plan incliné pour permettre à une plus grande quantité d'eau de s'échapper. Lorsque la feuille atteint un certain degré de séchage (reconnu par son lustre), ce même ouvrier renverse le moule pour déposer la feuille sur un feutre⁴⁰. Ce geste demande de l'agilité et doit être fait rapidement afin de ne pas briser ou froisser le papier. L'une après l'autre, les feuilles sont empilées entre des feutres pour former un « porse »⁴¹. Le porse est alors porté sous la presse.

La presse, activée à bras d'homme, comporte une grosse vis en bois massif qui exerce la pression voulue en posant un tablier sur la pile de feuilles pour en essorer l'eau⁴². Lorsque le porse est placé sous la presse, tous les employés du moulin sont appelés au son d'une cloche pour venir tourner l'écrou à l'aide d'un levier en bois. Cette pression permet de faire passer un porse de deux pieds à environ six pouces d'épaisseur⁴³.

À son tour, le « leveur » effectue l'opération très délicate de retirer les feuilles de papier des feutres lorsqu'elles sont suffisamment solides, et les empile soigneusement pour les repasser à la presse. Elles sont ainsi pressées puis rempilées en les tournant

³⁹ HUNTER, 1978, p. 177-178.

⁴⁰ HUNTER (1978, p. 181) écrit qu'on ne sait pas exactement à quel moment sont apparus les feutres fabriqués spécialement pour l'industrie du papier : « No special wool cloths were fabricated for papermaking until the eighteenth century [. . .] ». Toutefois, il existe des tissages épais dès le 13^e siècle qui pouvaient très bien faire l'affaire.

À noter, l'auteur anonyme du poème de 1693 cité précédemment affirme que les feutres étaient taillés de la même grandeur que la feuille (BLANCHET, 1899, p. 47); tandis que HUNTER (1978, p. 178) les dit un peu plus grands.

⁴¹ HUNTER (1978, p. 179) dit qu'un porse correspond à six « cahiers » [*quires*] et que le nombre de feuilles par cahier varie selon l'épaisseur du papier fabriqué. Selon la définition du *Glossary of Papermaking Terms* : « Post : a term referring to a pile of freshly couched sheets of pulp, alternated with felts, which is ready for pressing. A post may vary in size and number of sheets. »

⁴² HUNTER (1978, p. 173) indique que l'utilisation de la presse remonte à très tôt : « In very antique engraving produced in Europe depicting the papermakers' art these four necessary appliances will be seen [la cuve, les moules, les feutres et la presse] ».

⁴³ HUNTER, 1978, p. 185.

pour éviter qu'elles ne collent ensemble. L'usage de la presse est ici dicté par le fini désiré. Avant le 15^e siècle, l'emploi courant d'un papier rugueux indique que la presse, après la séparation des feutres, n'est pas toujours utilisée⁴⁴. Plus on repasse les feuilles de papier sous la presse, plus le fini est doux⁴⁵. Après avoir été retirés du presse, les feutres sont retournés au coucheur. Chaque moulin est habituellement équipé d'une seule série de feutres car ceux-ci sont très coûteux.

Aussi, grâce à la presse, les feuilles de papier peuvent être utilisées des deux côtés, contrairement aux techniques de fabrication orientales qui n'en permettent l'usage que d'un côté. Ces deux côtés sont bien sûr distincts. L'avvers est plus lisse, c'est le côté « feutré », alors que l'envers est le côté posé sur le moule, où la trame reste souvent visible.

Finalement, le leveur doit porter les feuilles aux « étendoirs » où elles sont suspendues sur des cordes pour finir de sécher. L'étendoir est un vaste grenier dont les murs sont faits de planches de bois de pin non jointes qui permettent de régler la lumière et le vent afin d'obtenir un séchage régulier. Dans ces salles, des structures de bois sont installées sur lesquelles sont attachées des cordes de crins de cheval tissés enduites d'une cire d'abeille.

Lorsque le papier n'est pas collé en cours de fabrication, il doit être encollé⁴⁶. L'encollage se fait lorsque la feuille est complètement sèche. Cette dernière est trempée dans un mélange gélatineux qui en rend la surface plus lisse. La recette que donne l'auteur anonyme du poème de 1693 pour préparer ce mélange est la suivante : faire chauffer une chaudière contenant de l'eau et de nombreuses oreilles de moutons et de bœufs dépouillées de leurs poils (ou encore les intestins); lorsque le mélange est devenu gluant, retirer les morceaux solides et laisser refroidir le liquide⁴⁷. L'utilisation de colles

⁴⁴ HUNTER, 1978, p. 186 « The roughness of much of this paper previous to the sixteenth century would indicate that before that time this exchanging or parting was not in practice in some localities, the paper having received no finishing after removal from the woollen felts. »

⁴⁵ Il existe aussi une opération appelée le « calandrage », en vigueur, croyons-nous, dès le 15^e siècle, consistant à passer le papier à la calandre pour le rendre lisse ou glacé et l'assécher. La calandre est un outil formé de deux cylindres entre lesquels on presse le papier. Le papier est de nouveau passé sous la presse après le calandrage.

⁴⁶ Voir note 32 ci-dessus. Certains papiers pelucheux ne sont toutefois vraisemblablement ni collé ni encollé (tel le papier buvard). Les artistes les apprêtent alors avec de la poudre d'os, de la gomme arabique, etc.

⁴⁷ BLANCHET, 1899, p. 50-51.

animales pour l'encollage est fort probablement inspirée de la fabrication des parchemins⁴⁸.

L'ouvrier chargé de cette opération trempe les feuilles de papier au complet dans ce mélange tiède, les presse pour enlever le surplus, puis les remet à sécher aux étendoirs⁴⁹. Plusieurs feuilles sont perdues au cours de cette opération, mais « aucun labeur n'ajoute plus de prix au papier que celui par lequel on affermit sa pâte molle au moyen d'une colle visqueuse [...] »⁵⁰.

Certains papiers reçoivent plus de colle que d'autres, selon l'utilisation qui leur est prévue. Les fabricants et les utilisateurs du papier à la Renaissance possèdent deux moyens de reconnaître la qualité de l'encollage. Le premier consiste à froisser la feuille, et si le bruit de son froissement correspond à celui du parchemin, le papier est convenablement encollé. Pour l'autre, il s'agit de mettre un peu de salive sur la feuille; si elle passe au travers, on en conclut que le papier n'est pas ou est peu encollé⁵¹.

La dernière activité, qui a lieu dans le moulin, est celle de la « salle ». Les feuilles y sont d'abord poncées à la main avec une pierre ou un morceau de fer pour leur donner un certain lustre⁵². Cette opération avait déjà cours en Orient. Le papier est ensuite enveloppé pour l'expédition. D'ailleurs, le papier servant à l'emballage est fabriqué à partir des résidus de la cuve (de qualité inférieure mais plus résistant, sa couleur est brune ou grise)⁵³.

Jusqu'au 18^e siècle, le papier est ainsi artisanalement fabriqué. Le dur labeur et la passion des artisans du papier pour leur métier les rendent extrêmement fiers de leur produit⁵⁴ appelé « papier à la forme », « à la cuve » ou « à la main », afin de le distinguer du papier manufacturé⁵⁵.

⁴⁸ Depuis fort longtemps, les artistes utilisent d'ailleurs la colle de peaux pour la préparation du parchemin, et ils continuent à le faire pour la préparation de tous leurs supports (panneaux, toiles, papiers, etc.) jusqu'à l'apparition de supports fabriqués industriellement.

⁴⁹ HUNTER (1978, p. 194) mentionne que l'artisan en charge de cette opération trempe quelques feuilles à la fois à l'aide de deux bâtons de bois. Cette méthode est toutefois périlleuse : le danger de tremper plusieurs feuilles à la fois résulte souvent en un encollage irrégulier et un plus grand nombre de feuilles abîmées. L'auteur ajoute que la pièce du moulin utilisée à cet effet était même appelée « l'abattoir ».

⁵⁰ BLANCHET, 1899, p. 50

⁵¹ Ces deux méthodes sont relevées par HUNTER (1978, p. 195) et BLANCHET (1899, p. 52)

⁵² HUNTER, 1978, p. 196-197. PETRIOLI TOFANI (1991, p. 198) : « [. . .] e, nuovamente asciutto, occorre strofinarlo con pietra o con mazze di ferro in modo da renderne la superficie liscia ed uniforme. »

⁵³ Dès le 15^e siècle, les peintres utilisent aussi ce papier fort pour leurs cartons (voir section un peu plus loin).

⁵⁴ HUNTER, 1978, p. 246 : « The papermakers were extremely proud of their craft, for the apprenticeship was long, the work demanded dexterity and skill, and to become a proficient moulder and coucher of fine paper required no little ability of head and hand. » RUBIN (1990, p. 212) ajoute que les employés des moulins devaient parfois jurer de ne jamais travailler pour un autre moulin afin de ne pas divulguer certains secrets. Il rapporte, tout comme HUNTER (1978, p. 233-234 et p. 9-

Typologie

Jusqu'au 17^e siècle, les dimensions des feuilles de papier européennes varient de 23 cm sur 35 cm à 50 cm sur 74 cm. Une réglementation des formats, datant de la seconde moitié du 14^e siècle à Bologne, atteste l'importance de la production de papier à ce moment dans cette région⁵⁶. Quatre formats sont alors approuvés : l'imperial (*Imperiale*), le royal (*Reale*), le moyen (*Mecane*) et le petit (*Recute*)⁵⁷. Selon Briquet, le plus ancien de ces formats est le moyen (fin 13^e, début 14^e). Puis, en 1310, seraient apparus les formats royal et petit qui sont alors les seuls à être utilisés en Italie. L'Impérial ne fait son apparition qu'en 1379 et est peu utilisé. L'usage du format moyen est repris en 1390 par les artisans italiens.

Ce n'est qu'au début du 16^e siècle que les formats commencent à varier lorsque les dimensions du format petit diminuent. À Venise, les formats mentionnés précédemment demeurent en vigueur jusqu'à la fin du 15^e, époque à laquelle apparaît un nouveau format d'environ 32 cm sur 44 cm⁵⁸.

Plusieurs auteurs s'entendent pour dire que la qualité des plus vieux papiers laisse à désirer. Ils sont, écrit Meder, épais et tendres à la surface en raison des longs morceaux de tissus qui les composent et de l'amidon qui les rend spongieux⁵⁹. On peut y voir les traces des fils du moule et celles des feutres. Leur teinte n'est jamais uniforme, variant du jaune au brun. Cela dépend surtout de la qualité des chiffes utilisées, de l'eau qui alimente le moulin et du mélange servant à l'encollage. Évidemment, les artisans n'ont pas encore recours à des substances chimiques qui permettraient de blanchir la feuille⁶⁰. Béguin ajoute que les premiers papiers sont pelucheux et absorbants, ce qui est principalement dû à la mauvaise qualité du collage qui persistera jusqu'au 15^e siècle⁶¹.

11), le cas du moulin d'Ulman Stromer à Nuremberg construit en 1390.

⁵⁵ BÉGUIN, 1995, p. 537.

⁵⁶ MEDER, 1978, p. 140.

⁵⁷ BRIQUET, 1991, p. 4-5.

⁵⁸ BRIQUET, 1991, p. 4.

⁵⁹ MEDER, 1978, p. 139.

⁶⁰ HUNTER, 1978, p. 224 : «The tone of the old paper was never entirely uniform and owing to the absence of chemicals in the manufacture the grades of paper differed strikingly in colour. The best paper was of a creamy tint, while the paper grades, made from old and discoloured materials, were a light tone coffee tone, and at times even a dark gray. »

⁶¹ BÉGUIN, 1995, p. 412. DE TOLNAY (1972, p. 74) : « C'est un papier épais, uni qui a une surface grossière et laineuse,

Autour de 1400, on tente d'améliorer la surface du papier par un encollage à la gomme arabique⁶². Mieux encollées, les feuilles de papier permettent à la plume de glisser aisément et de tracer des traits propres : la préparation devient alors inutile. Raphaël et les artistes vénitiens, qui se servent respectivement de papiers blancs et de papiers coloré dans le grain, font preuve de beaucoup plus de liberté de mouvement et d'expression que les artistes du 15^e siècle. Par contre, lorsque la surface devient trop lisse, les pierres n'y adhèrent plus. Comme le fait aussi remarquer Lavallée, le papier lisse ne peut convenir à tous les types de matériaux⁶³. La surface polie convient assez bien à la plume, au lavis et à la pointe de plomb⁶⁴, mais le fusain et les pierres nécessitent une surface plus rugueuse. On crée donc un papier grenu qui permet à ces matériaux de s'effriter et d'y laisser une marque; il s'agit du papier à grain qui joue un rôle important dans l'expression des artistes occidentaux, notamment dans celle des artistes vénitiens du 16^e siècle, comme le Tintoret. En ne couvrant qu'en partie la surface du support (avec la pierre ou le lavis), ces artistes réussissent à obtenir des jeux d'ombre et de lumière jamais vus à ce jour⁶⁵. Les techniques de fabrication du papier se perfectionnent donc et les types de papiers deviennent de plus en plus spécialisés.

Papier huilé

Il est aussi important de mentionner le papier huilé, facilement obtenu en enduisant une feuille d'huile de lin. Le papier fort huilé est, au demeurant, couramment utilisé pour parer les fenêtres, alors sans vitres, des maisons⁶⁶. Par un transfert d'emploi, Cennini le

généralement jaune aujourd'hui. »

⁶² Nous avons vu précédemment que des gommés et des colles sont ajoutées à la pâte au cours de la fabrication. Aussi, une solution d'alun permet d'éviter que l'encre s'imbibe dans le papier ou qu'elle s'étende à la surface.

⁶³ LAVALLÉE, 1949, p. 89. « D'où l'invention de papiers grenus qui permettent d'obtenir des effets heureux, les traits de la pierre d'Italie, de la sanguine et du fusain s'imprimant sur les saillies du papier dont ils épargnaient les creux, de telle sorte que les ombres semblaient toujours pénétrées de lumière; [. . .] »

Petrioli Tofani (1991, p. 206), à l'inverse, vante la qualité exceptionnelle des papiers du 14^e siècle. Elle insiste sur le fait que la blancheur du papier possède déjà une luminosité telle qu'aucun autre support ne parvient à offrir auparavant. En plus de pouvoir accueillir différents matériaux, ce papier permet des jeux d'ombre et de lumière d'une plus grande qualité : « [. . .] già alla fine del Trecento esistevano carte robustissime e di ottima collatura, sulle quali si poteva direttamente disegnare con tutti o quasi gli strumenti disponibili. » Mais, comme nous pouvons le constater, son affirmation est démentie par la quasi totalité des auteurs et la pratique des artistes de préparer leurs papiers, preuve que les papiers ne pouvaient recevoir tous les matériaux au 14^e siècle. Quand la qualité des papiers fut satisfaisante, au cours du 15^e, les artistes cessèrent progressivement de les préparer.

⁶⁴ Il ne faut cependant pas que la surface soit trop lisse, l'encre n'ayant aucune adhérence sur une surface trop lustrée. Il a fallu ajuster la finition de ce papier aux besoins des artistes et des scribes.

⁶⁵ BÉGUIN, 1995, p. 538.

⁶⁶ Dans les fenêtres, le papier fort huilé remplace - mais non systématiquement - les parchemins huilés, toiles enduites de térébenthine et les volets du Moyen Âge. Les vitres dormantes à carreaux plombés apparaissent dès le 15^e siècle en

recommande aux apprentis pour « copier les grands maîtres » en traçant les contours de leurs compositions. Le papier ainsi utilisé doit alors être « fin, net et bien blanc »⁶⁷. Leur teinte souvent jaunâtre est due à l'utilisation d'huile. Ces papiers calques ont, par la suite, servi au report des dessins sur la toile et il semblerait que bien séchés, ils peuvent servir au dessin à la plume⁶⁸. Quelques artistes de l'école vénitienne auraient aussi expérimenté le papier huilé comme support pour « des dessins largement traités en couleur »⁶⁹.

Cartons

Le carton, dans le cheminement qui mène à l'œuvre picturale, s'inscrit comme l'étape faisant suite aux études de détails et au *modello*, ce dernier étant souvent mis au carreau pour l'agrandissement des figures⁷⁰. La fonction première du carton est de servir de guide pour le report des lignes principales sur le support « officiel » qui est le mur, le panneau ou la toile, à la manière des patrons pour la tapisserie, la mosaïque, ou pour le travail sur verre que l'on retrouve dès le Moyen Âge⁷¹. Il remplace petit à petit la *sinopia* devenue insuffisante aux exigences des artistes du *Quattrocento* qui se préoccupent maintenant de la perspective, des proportions et du détail⁷². Il se crée donc, avec les années, une énorme distance entre les cartons médiévaux et les cartons renaissants. L'habileté des artistes des 15^e et 16^e siècles leur permet, dans un gain de confiance, de composer des figures d'une grande expressivité, à un point tel que Léonard de Vinci ose exposer dans son atelier son carton pour *La Vierge, sainte Anne, l'Enfant Jésus et saint*

Flandres et en Allemagne dans les demeures privées. (BRAUDEL, 1979, p. 258). *La Vierge du chanoine van der Paele*, 1436, de Jan van Eyck (Bruges, Musée Communal des Beaux-Arts) montre des vitres fixes en tessons de bouteille.

De plus, encore au 17^e siècle, tant au nord qu'au sud des Alpes, les artistes utilisent du papier fort huilé devant la fenêtre de leur atelier pour contrôler l'éclairage de leurs tableaux. Fixé au plafond, on le déroule à volonté pour obtenir la quantité de lumière voulue. Quand l'atelier se trouve dans le grenier, l'artiste peut protéger le tableau qu'il peint de la poussière en installant son chevalet sous le papier fort huilé retenu au plafond par des ficelles, comme on le voit dans *Le peintre dans son atelier* (1663) d'Adriaen van Ostade (Dresde, Gemäldegalerie).

⁶⁷ CENNINI, 1923, chap. XXVI

⁶⁸ MEDER, 1978, p. 143.

⁶⁹ LAVALLÉE, 1949, p. 92. Il dit aussi que ces papiers, avec le temps, ont pris une teinte jaunâtre ou brune et il donne en exemple un dessin de Lorenzo Lotto de 1541.

⁷⁰ MEDER, 1978, p. 391. PROCACCI (*Sinopie e affreschi*, 1961) fait remonter l'usage du carton pour la fresque à environ 1260 en raison des incisions visibles dans l'apprêt de certaines peintures murales comme celles de *San Bartolomeo in Pantano* à Pistoia.

⁷¹ MEDER (1978, p. 392) les considère comme les précurseurs du carton « artistique ». Il mentionne deux sources : Théophile, qui au tournant du 11^e siècle décrit les premiers cartons pour la peinture sur verre, et Cennini qui traite du travail du verrier (chap. CLXXI) : « Tu prendras autant de feuilles de papier, collées les unes aux autres, qu'il t'en faudra pour couvrir la fenêtre et tu dessineras ta figure d'abord avec le charbon et tu arrêteras avec l'encre. »

⁷² MORA, *La conservation des peintures murales*, 1977, p. 159. Cette transition se fait toutefois assez lentement selon l'adaptation de chacun. Pendant cette période, certains artistes plus conservateurs utilisent même parfois les deux, *sinopia* et carton.

Jean Baptiste (ill. 79); deux jours au cours desquels la population florentine défile devant son œuvre avec autant d'admiration et de fascination que devant un tableau du maître⁷³.

Indispensable pour la fresque et la peinture grand format, la technique du carton se développe grâce à l'industrie florissante du papier. Mais comme les feuilles de papier ne sont pas encore très grandes, il faut en coller plusieurs, par chevauchement, pour obtenir de grandes surfaces. La façon la plus courante de préparer les cartons pour la fresque est rapportée par Vasari : premièrement, assembler des feuilles avec de la colle ou de la farine (*fogli squadramettere insieme al cartone*) jusqu'à obtenir la dimension de la fresque; étirer et étendre pour enlever les plis et laisser sécher; ensuite, pour solidifier, appliquer de la toile de lin sur les rebords ou en seconde couche au papier, ou encore une seconde épaisseur de papier; finalement, procéder au report du dessin plus petit à l'aide d'une mise au carreau, ou directement, à la pierre ou au fusain (*con una canna lunga che abbia in cima un carbone*)⁷⁴.

Le charbon ou la pierre (noire ou rouge) de bonne qualité sont les matériaux idéals pour les cartons en raison de leurs traits larges et bien visibles, ainsi que de leur capacité d'adhérence à un papier de qualité moindre⁷⁵. Les cartons sont souvent rehaussés de blanc, pour indiquer les lumières, et parfois accompagnés d'un lavis pour l'ombrage. Dans un premier temps, ils sont employés pour élaborer les détails ornementaux, puis les détails intérieurs de l'image ou de la scène.

À partir de la moitié du 15^e siècle, les artistes de grand talent peuvent choisir entre le carton, qui leur permet des personnages plus grands que nature, ou le dessin de composition de format réduit et agrandi directement sur la toile ou le panneau de bois, également mis au carreau⁷⁶. La mise au carreau consiste à diviser le panneau ou la toile de manière à ce que le support ait le même nombre de carreaux que le dessin, et que ces carreaux soient proportionnellement identiques à ceux du dessin. Guidé par les carreaux, l'artiste reporte à main levée le dessin de sa composition sur le support principal. Les risques d'erreurs sont toutefois plus élevés qu'avec le carton perforé ou incisé. Le dessin

⁷³ MEDER (1978, p. 391) dit que cet événement pris même la forme d'un festival.

⁷⁴ MEDER, 1978, p. 394. Pour le carton de la *Bataille d'Anghiari* de Léonard, qui mesurait environ 17 mètres de long, il fallut une rame et 29 cahiers de feuilles « royales » et 28 livres de farine pour le coller sur trois toiles de lin. (OTTINO DELLA CHIESA, *Tout l'œuvre peint de Léonard de Vinci*, 1968, p. 107)

⁷⁵ MEDER (1978, p. 81) affirme que les cartons sont « impensables sans le fusain ». Pourtant, de ce que nous connaissons, beaucoup sont à la pierre noire.

⁷⁶ MEDER, 1978, p. 81. Il dit, à la note 19 du même chapitre, qu'aux environs de 1470, les deux méthodes sont pratiquées dans l'atelier de Pollaiuolo. MEDER (1978, p. 394) ajoute qu'au 16^e siècle, pour des tableaux de petit format, certains artistes se servent uniquement de modèles de cire ou de plâtre et dessinent directement sur le carton.

d'Uccello pour la fresque du *Monument à John Hawkwood* datant de 1436 (ill. 5) est le premier dessin mis au carreau conservé jusqu'à aujourd'hui⁷⁷.

Pour leurs tableaux sur chevalet, les artistes peuvent aussi se servir d'études plus ou moins finies qu'ils calquent sur l'apprêt en noircissant le verso de la feuille d'une poudre de charbon, puis en repassant les lignes avec une pointe d'ivoire ou un bâtonnet dur⁷⁸. Toutefois, la méthode de transfert la plus utilisée demeure celle du dessin perforé que les Italiens appellent *spo/vero* (ill. 75, 80 et 98). Méthode d'abord propre aux artisans du verre et du tissu⁷⁹, les artistes ont vite fait de l'adapter à leurs besoins. À l'aide d'une aiguille, les contours du dessin sont percés; ensuite, au moyen d'une pochette de tissu contenant la poudre de charbon ou de pierre noire, l'artiste tamponne le carton appuyé sur la surface à peindre. Cette dernière se trouve alors marquée de lignes pointillées faciles à effacer, qui délimitent les principaux traits de la composition. Vu la nature vaporeuse des matériaux employés, les lignes doivent être rapidement fixées à l'aide d'un pinceau et d'aquarelle par l'artiste qui en profite parfois pour mettre quelques touches d'ombres⁸⁰. Les premiers témoignages de l'emploi de cartons piqués pour la peinture murale datent de 1340⁸¹.

Les artistes ne reconnaissent pas aux cartons une valeur d'œuvre d'art, mais ils leur accordent souvent une grande importance pour l'enseignement dans l'atelier. Toutefois, peu de cartons nous sont parvenus intacts, soit à cause des méthodes de transfert qui, à la longue, les détruisent, soit en raison des nombreuses manipulations qu'ils subissent par des apprentis pas toujours très soigneux⁸². Raphaël nous a laissé de magnifiques cartons pour l'*École d'Athènes*, au modelé riche, comme dans la partie

⁷⁷ MEISS, *Grandes époques de la fresque*, 1970, p. 124.

⁷⁸ BALDINUCCI, 1681, « Cartoni per far disegni d'opere ».

⁷⁹ CENNINI (1923, chap. CIXL), sur la fabrication des étoffes d'or, dit : « [...] selon les plis que tu veux faire, ponce ton carton, car tu as dû dessiner d'abord sur papier, le piquer gentiment avec une aiguille [...] ». Le ponçage consiste à faire passer par les trous une poussière de charbon, s'il s'agit d'un drap blanc, ou une poudre blanche sur une étoffe foncée.

⁸⁰ MEDER, 1978, p. 395.

⁸¹ BORSOOK (*Technica e stile*, 1986, p. XXXV) mentionne qu'Orcagna prépara de tels cartons pour les motifs ornementaux encadrant des têtes de prophètes et de saints sur l'arche d'entrée de la chapelle principale de Santa Maria Novella à Florence.

⁸² Notons que les cartons exécutés au fusain, impossibles à fixer en raison de leurs dimensions, sont voués d'avance à la destruction. MEDER (1978, p. 396) indique qu'en 1518, Michel-Ange décida de brûler plusieurs de ses dessins, dont probablement des cartons. La raison de cet « holocauste » est inconnue mais Michel-Ange, attachant malgré tout une grande importance à ses dessins, les fit peut-être détruire pour que la postérité ignore quel travail titanesque il avait dû fournir pour créer ses chefs-d'œuvre.

présentant Pythagore en train d'écrire sur un registre, où les drapés très réussis n'ont subi que de légères variations dans l'œuvre finie⁸³.

Meder signale un phénomène intéressant qui est celui du « carton réutilisable », ou poncif, et qui a cours uniquement, croit-il, à Venise, à Vérone, à Pérouse et dans quelques autres villes provinciales⁸⁴. Il s'agit d'un dessin calqué de l'original, ce qui permet d'épargner ce dernier, et représentant une figure que l'artiste conserve et réutilise d'une composition à l'autre. Par exemple, plusieurs madones de Bellini auraient été effectuées à partir du même poncif, l'artiste, ou bien souvent ses assistants assignés à cette tâche, ne variant que les saints qui les accompagnent. Aussi, en renversant le carton d'un côté à l'autre de la composition, l'artiste facilite la symétrie des groupes de personnages secondaires dans son tableau⁸⁵. Enfin, un demi-carton replié sur lui-même permet, comme dans le *Dessin d'un plat de fruit* de Buontalenti, conservé au Cabinet des Offices, de dessiner une figure symétrique sur le carton ou encore directement sur l'œuvre peinte.

Toutefois, la technique du carton, que l'on associe à celle de la peinture *a tempera*, est vouée à la disparition en raison de l'essor de la peinture à l'huile qui permet davantage de liberté de mouvements aux peintres. Ainsi, le carton perd du terrain auprès d'artistes tels que le Tintoret qui adoptent un dessin plus libre, mais conserve une place importante dans le cheminement artistique, car, dans de nombreux cas, sa grande qualité d'exécution le rapproche en plusieurs points de l'œuvre finale⁸⁶. À la fin de la Renaissance, un carton plus petit, le *cartoncino*, fait son apparition en tant qu'étape entre le croquis de composition libre et le carton définitif grandeur nature⁸⁷.

Préparation des papiers

Les premiers papiers pelucheux ne sont vraisemblablement ni collés ni encollés – ou ne le sont pas suffisamment – car, jusque bien avant le 15^e siècle, les artistes les apprêtent souvent avec de la poudre d'os et de la gomme arabique. Ces préparations

⁸³ MONNIER, *Le Dessin*, 1979, p. 98. Une *Tête d'ange* pour l'*Expulsion de Heliodorus* et le carton pour *La Madone Mackintosh*, du même artiste, nous sont également parvenus dans un bon état.

⁸⁴ MEDER, 1978, p. 393.

⁸⁵ Les chérubins peints sous la corniche de la chapelle Sixtine et qui semblent la soutenir seraient un exemple de cette technique. (MEDER, 1978, p. 393)

⁸⁶ ARMENINO (1823, p. 111) dit qu'un carton bien dessiné surmonte les pires difficultés; celui qui suit ses contours est sur la voie la plus sûre du modèle le plus fini qu'il soit possible de trouver. En fait, l'artiste qui s'en sert possède déjà la « peinture » à laquelle il ne manque que la couleur. (cit. par MEDER, 1978, p. 393)

⁸⁷ MEDER, 1978, p. 396.

longues et laborieuses permettent d'utiliser certains instruments comme les pointes de métal et la plume. Dans son *Livre de l'Art*, Cennini fournit plusieurs recettes pour la préparation des subjectiles, les unes sèches et les autres humides, dont les liants sont la salive, l'eau gommée à la colle de peau (ou parchemin) ou une solution de gomme arabique⁸⁸. D'autres gommages, comme celles du cerisier, du pommier et du prunier sont essayées, mais ne possèdent pas les qualités de la gomme arabique qui retient la préférence pour sa versatilité, sa souplesse, sa résistance à l'humidité et son adhérence⁸⁹. L'huile de lin est utilisée dans les préparations à l'huile⁹⁰, surtout le blanc à l'huile.

Papier teinté – Les artistes ont la possibilité de teindre eux-mêmes le papier blanc selon deux méthodes : la méthode « sèche » ou la méthode « humide ». Les préparations sèches sont les plus anciennes et ne survivent guère au 15^e siècle. Elles consistent en un frottis de craie blanche, de céruse, de pierre ponce, de poudre d'os ou de sandaraque sur le parchemin et les premiers papiers. Toutes ces substances, sauf la sandaraque, absorbent les résidus de gras animal du parchemin et en bouchent grossièrement les pores, de même que celles du papier. Ainsi préparés, ceux-ci conviennent tant pour la pointe de plomb que pour l'encre dont la poudre prévient la diffusion du trait. Selon Meder, la sandaraque ne prépare les subjectiles que pour la pointe de plomb⁹¹. Les moines, les scribes et les artisans⁹² du Moyen Âge utilisent tous ces préparations rudimentaires qui sont néanmoins finalement abandonnées parce que les particules de poudre obstruent le conduit des plumes et que les premiers papiers mous requièrent une préparation qui leur donne plus de corps et une surface plus uniforme⁹³.

⁸⁸ WATROUS, *The Craft of Old-Master Drawings*, 1957, p. 15. La façon de procéder devait être la suivante : premièrement le croquis à la pointe de plomb, ensuite l'application de la couleur, puis le dessin à la plume, les lavis au pinceau et finalement, les rehauts de blanc (MEDER, 1978, p. 35). Un dessin de Filippino Lippi (ill. 19) permet de constater les deux premières étapes de ce processus.

⁸⁹ WATROUS, 1957, p. 32. L'auteur cite la recette d'un manuscrit bolognais : « Mets de l'eau claire dans un vase en verre avec de la gomme arabique en poudre et chauffe-le sur le feu jusqu'à complète liquéfaction. » ("Secrets for Colours", in Merrifield, II, 502)

⁹⁰ WATROUS (1957, p. 22) fait remarquer que les murs qui nous entourent, recouverts d'une peinture à base d'huile, seraient, pour la plupart, réceptifs aux pointes de métal. Pour le prouver, il s'agit simplement d'essayer avec une pièce de monnaie ou une clé.

⁹¹ MEDER, 1978, p. 138. Il poursuit en disant que la préparation d'os broyés est plus efficace pour les autres pointes.

⁹² Les artistes ne se distinguent pas des artisans au Moyen Âge, ni même encore vraiment au 15^e siècle. C'est seulement au moment où la Renaissance cherche à faire inclure la peinture, la sculpture et l'architecture parmi les arts libéraux qu'une distinction commence à s'opérer entre les deux groupes, laquelle est effective en Italie pendant la Haute Renaissance.

⁹³ Cennini cité par WATROUS, 1957, p. 16; LAVALLÉE, 1949, p. 46. Les préparations sèches colorées continuent néanmoins d'être parfois utilisées aux 15^e et 16^e siècles sur les papiers habituellement employés avec d'autres moyens techniques que les pointes.

La méthode humide est un lavis d'encre diluée, d'aquarelle, de bistre, de terre d'ombre, d'ocre, de cinabre ou de poudre de sanguine étendu à l'aide d'une éponge ou d'un pinceau; de cette façon, un seul côté de la feuille est badigeonné. Une autre technique consiste à plonger la feuille au complet dans l'eau colorée et les deux côtés en ressortent teintés⁹⁴. Les papiers ainsi préparés se trouvent aujourd'hui, dans la majorité des cas, dans des carnets de modèles ou de croquis démembrés; tel est le cas des études de Pisanello dont on connaît l'envergure par le Codex Vallardi du Louvre⁹⁵. Les manipulations des dessins et les altérations pouvant avoir eu lieu au cours des siècles empêchent souvent de déterminer à l'œil nu si l'artiste a utilisé une préparation sèche ou une préparation humide, comme dans le cas du *Mariage mystique de sainte Catherine* du Parmesan (ill. 46). Grâce aux technologies actuelles, l'examen du dessin permet aisément de trancher cette question.

Papier apprêté – Un des apprêts décrits par Cennini consiste à délayer la craie, la poudre d'os ou le blanc de plomb avec de la colle de peaux en respectant bien les proportions : trop peu de colle, la préparation s'effrite sous la pointe; trop de colle, le papier devient dur et luisant et la pointe glisse sans s'y inscrire⁹⁶. Il donne la recette de sa colle : « Prends un morceau de colle des apothicaires [colle de peaux], non de la colle de poisson, mets-le dans une petite marmite pour mollir dans deux verres d'eau claire et nette pendant six heures. Puis mets cette marmite à feu doux, et écume quand elle bout. Quand elle a bouilli un peu et que la colle est bien étendue, passe-la deux fois. »⁹⁷ La colle est alors mixée avec de la craie ou de la poudre d'os, puis étalée sur la feuille de papier avec une grosse brosse souple, légèrement, dans un sens et dans l'autre (ill. 6).

La poudre d'os, un phosphate ou un carbonate de calcium, est obtenue à partir d'os calcinés de divers animaux⁹⁸. Les os doivent être cuits au four jusqu'à ce qu'ils deviennent blancs et friables. Ils sont ensuite réduits en poudre en les broyant avec un peu d'eau. Cette opération est longue et fastidieuse. Selon Cennini, il faut deux bonnes

⁹⁴ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 207. Elle ajoute que le papier trempé dans le lavis se confond facilement avec le papier coloré dans le grain.

⁹⁵ Le Codex Vallardi, acquis par le Louvre en 1856 et actuellement au Cabinet des Dessins, est composé de 378 feuillets datant, croit-on, de la première moitié du 15^e siècle. Il contient surtout des feuilles de carnets démembrés de la main de Pisanello et de son atelier, des enluminures lombardes et quelques dessins plus tardifs, dont certains de Léonard de Vinci. (MONNIER, p. 10)

⁹⁶ CENNINI, 1923, chap. XVI : « Si tu remarquais que le papier, pendant l'opération, vint à se crispier, c'est un signe que la colle est trop forte. » Il ajoute qu'il est possible de corriger une telle situation en ajoutant de l'eau « tiède bien claire ».

⁹⁷ CENNINI, 1923, chap. XVI

⁹⁸ À peu près tous les animaux y passent : mouton, chèvre, cheval, porc, cerf, etc. Empruntant à ses prédécesseurs, Watrous souligne qu'il semblerait que les bois puis les os du cerf donnent la poudre la plus fine.

heures pour pulvériser un seul os calciné⁹⁹. Cette poudre, à laquelle on peut ou non ajouter du blanc de plomb, est ensuite délayée dans de l'eau gommée ou une solution de gomme arabique¹⁰⁰. Procédant à des expériences, Watrous souligne que la poudre d'os se disperse mal dans les liquides, ayant tendance à sombrer comme des grains de sable et à s'amonceler lorsque la pâte est étendue sur le support. Quoi qu'il en soit, l'apprêt à la poudre d'os donne une surface rugueuse et inégale et doit être poncé mais non au point de le satiner, ce qui le rendrait inapte à accepter le trait du style. Peut-être parce que même brunie, cette surface demeure imparfaite, Cennini conseille d'y superposer une couche au blanc de plomb afin de la rendre plus réceptive¹⁰¹.

Le nombre de couches d'apprêt, appliquées au pinceau, varie de une à neuf selon les auteurs¹⁰². Chaque couche, très mince, doit être parfaitement sèche avant de recevoir la suivante et la totalité des couches doit idéalement avoir une épaisseur minimale, mais suffisante pour cacher la structure du support. Certains artistes négligent parfois cette précaution, si bien que, dans quelques dessins, l'apprêt cache mal le grain du papier comme dans *Une Sainte de profil à droite* de Filippino Lippi (ill. 7) ou des esquisses antérieures comme dans *l'Ange musicien* de Pérugin (ill. 6). Il est manifeste qu'une seule couche d'apprêt n'a pas un pouvoir couvrant suffisant. Les carnets nous en fournissent de bons exemples. Dans l'album du Louvre de Bellini, les motifs des vieux patrons de manufactures de tissage datant du 14^e siècle qu'il récupère sont parfois visibles, ici et là, à travers l'enduit¹⁰³.

L'apprêt n'est pas toujours non plus étalé avec minutie : dans la *Tête de saint Marc* de Dürer du Staatliche Museen de Berlin et le *Portrait féminin* de Ghirlandaio (ill. 8) des Offices, de grands coups de pinceau balafrent souvent les surfaces. Faut-il accuser les artistes de négligence? À coup sûr non, pour deux raisons. Tout d'abord, ces vilains coups de pinceau qui défigurent aujourd'hui ces dessins étaient assurément moins visibles à l'origine; l'oxydation les aura fait ressortir. Par ailleurs, il convient de garder à l'esprit que tous les dessins, que nous conservons comme de précieuses reliques, n'étaient souvent

⁹⁹ LAVALLÉE, 1949, p. 46.

¹⁰⁰ WATROUS, 1957, p. 13.

¹⁰¹ WATROUS, 1957, p. 13-14. « Of all the old materials, white lead produced the smoothest and most receptive surface for metalpoints [...] »

¹⁰² *Ibid.*, p. 15. CENNINI (1923, chap. XVI) dit de 3 à 5 couches.

¹⁰³ Folio 88, inv. R.F. 1556. MEDER (1978, p. 73) fait aussi mention des carnets de parchemins où les artistes parviennent à enlever l'apprêt avec un pinceau mouillé mais où les sillons profonds de la pointe demeurent apparents, en négatif, à travers le nouvel enduit.

pour les artistes que des « brouillons » de travail ou des exercices qui rejoignaient, plus souvent que moins à cette époque, les rebus d'atelier.

En général, le début de la Renaissance, les artistes ont tendance à appliquer des couches plus nombreuses, tandis que ceux de la seconde moitié du 15^e siècle les allègent de plus en plus, à la limite du minimum nécessaire. Et Meder a raison d'écrire : « Plus ancien est le dessin, plus épais est l'apprêt. »¹⁰⁴ Mais quelle que soit l'épaisseur de ce lit, les feuilles demeurent extrêmement fragiles et peuvent s'écailler sans une manipulation soignée. Il est hors de doute que les artistes, qui passent un temps considérable à préparer leurs papiers, les manient avec précaution et soignent l'exécution des dessins qu'ils souhaitent conserver, soit pour l'enseignement, soit comme modèles de répertoire. Par contre, quand ces beaux dessins, biens finis, servent en cours d'exécution d'un tableau, leur survie est grandement menacée : manipulés par des assistants, pas toujours très respectueux, lors du transfert, manipulés par les artistes pendant leur travail, ces dessins sont souvent froissés, déchirés ou maculés de peinture. Il est incontestable qu'une énorme masse de ces dessins a disparu, dont une grande quantité certainement jetée par les artistes eux-mêmes¹⁰⁵. L'*Étude pour un saint Sébastien* de Pérugin (ill. 9) a échappé à ce destin mais nous est parvenue dans un état médiocre.

La quantité de couleur broyée avec la poudre d'os, de craie ou de blanc de plomb varie proportionnellement au ton désiré : peu de couleur pour un apprêt pâle, beaucoup de couleur pour un apprêt plus ou moins obscur et proportionnellement moins de blanc. L'ajout de blanc de plomb diminue l'intensité des couleurs mais accroît l'opacité des teintures, donc leur pouvoir couvrant. L'artiste peut également obtenir des teintes particulières en broyant plusieurs pigments différents avec l'ingrédient de base. Ainsi, pour un fond vert, Cennini rapporte la recette suivante : « Prends une demi-noix de terre verte (*terra verde*), moitié de cette quantité d'ocre et un quart de blanc en pain, la valeur d'une fève d'os, de ce même dont je t'ai appris à te servir pour dessiner, une demi-fève de cinabre; [...] »¹⁰⁶ Il conseille de broyer ces ingrédients le plus longtemps possible sur la pierre de porphyre en ajoutant de l'eau claire. Cennini expose six autres recettes de

¹⁰⁴ MEDER, 1978, p. 67. Voir aussi CENNINI, 1923, chap. XVI.

¹⁰⁵ Le cas de Michel-Ange est bien connu, à propos de qui Vasari écrit : « [...] peu avant de mourir, il brûla un grand nombre de dessins, d'esquisses et de cartons [...] ».

¹⁰⁶ CENNINI, 1923, chap. XVI. La terre verte est une couleur transparente et instable. Elle requiert donc une substance opacifiante pour donner un lit convenable pour le dessin. Le « blanc en pain » est du blanc de plomb.

teinture, difficiles à composer aujourd'hui¹⁰⁷. Meder relève néanmoins que la plupart de ces pigments sont d'origine minérale, dont la *terra verde*, l'hématite, la *sinopia*, l'ocre et le cinabre¹⁰⁸, la seule couleur végétale étant l'indigo. Il est cependant difficile de dire quelle fut la portée de ces recettes de Cennini auprès des artistes, d'autant que nous ignorons s'il propose des recettes communément utilisées, de sa propre invention ou un peu des deux. Ce qui est certain est que les ateliers rivalisent entre eux pour améliorer les pratiques connues, sans divulguer leurs secrets. Il demeure que les recettes mixtes de Cennini soulèvent un point négligé jusqu'à ce jour, à savoir si les merveilleuses tonalités des apprêts des dessins conservés résultent ou non de mélanges de pigments; il est probable que seules les analyses chimiques pourront éventuellement répondre à cette question.

La fin du 14^e et le début du 15^e siècles ont, selon Cennini, une franche prédilection pour la terre verte : « La terre verte est la plus répandue et celle dont on use le plus. »¹⁰⁹ Mais le 15^e siècle aime aussi les tons relativement soutenus, comme le violet et l'incarnat, ou tendres comme les roses, les jaunes clairs, les bleus légers et les gris perle¹¹⁰. Lavallée relève une évolution du goût pour les tons affirmés vers les tons plus clairs et De Tolnay l'inverse. En réalité, du 14^e à la fin du 15^e siècle, on trouve les fonds sombres d'un peintre de l'entourage d'Orcagna (actif 1350-1375) et de Paolo Uccello (ill. 10) puis ceux de David Ghirlandaio, d'Andrea del Verrocchio (ill. 11) et même de Léonard de Vinci

¹⁰⁷ WATROUS, 1957, p. 15 : « It is impossible to reconstruct these mixtures accurately because he gave such amounts as "a half a nut of *terra verde*", "a bean of bone dust", [...] »

¹⁰⁸ La *sinopia* est rouge sombre (terre rouge de Sinope), un peu plus foncé que la sanguine claire, et, mêlé au blanc, produit les teintes pêche et saumonée. Le cinabre donne l'incarnat. Sir Charles Lock Eastlake (*op cit.*, p. 419) dit que quand Cennini parle de *sinopia*, il faut entendre l'ocre rouge. C'est fort possible, mais le rouge de Sinope était en usage au Moyen Âge. Les artistes, tels Cimabue et Giotto, l'utilisaient pour reporter leurs compositions sous leurs fresques, dessins que l'on appelle *sinopia* précisément à cause de l'emploi de cette terre rouge de Sinope. Sans que l'on sache pourquoi, le « sinople est devenu, au 14^e siècle, l'une des couleurs héraldiques : le vert. » (BÉGUIN, 1995, p. 531)

¹⁰⁹ LAVALLÉE, 1949, p. 48. Plusieurs dessins, datant plus ou moins du tournant du siècle, confirment cette assertion. Voir les *Figures pour les fresques de l'église Saint-François d'Assise* (artiste italien du 14^e siècle. Cambridge, Harvard University, Fogg Art Museum, inv. 1932.65) (couleur modifiée avec le temps?) et Uccello, *Un Cavalier armé d'une lance* (ill. 14). L'apprêt est épais et un peu abîmé. Assez curieusement, à une époque où cette couleur était délaissée en Italie, Dürer l'adopta pour toute une série de dessins, préparant le cycle des gravures dite la « Passion Verte » justement pour cette raison, et une grande *Crucifixion* inachevée (*Le Christ à la couronne d'épines*, 1504).

L'adoption de la *terra verde* pour apprêter les subjectiles résulte sans doute d'un transfert de la fresque au dessin; dans les fresques, jusqu'au début du 15^e, l'*intonacco* vert servait à donner du ton, plus particulièrement aux chairs. Piero della Francesca appliquait encore la *terra verde* sous les chairs des personnages de ses tableaux de jeunesse pour les parties ombrées.

¹¹⁰ DE TOLNAY (1972, p. 72) : « Leonard used a pink, red, green or blue preparation which sometimes has the beauty of velvet or silk. »; (p. 74) : « The masters of the early Renaissance in Florence preferred the light, soft tones of pink, violet, clear green or yellow, creating a cheerful effect. » LAVALLÉE, 1949, p. 48-50. MEDER (1978, p. 70) va jusqu'à attribuer certaines couleurs aux artistes : le violet et l'incarnat à Fra Angelico et Gozzoli, le rose délicat et chair à Lorenzo di Credi et Péruugin, le rose vif à Botticelli et Raphaël, les couleurs sombres (bleu, vert) à Léonard de Vinci, le vermillon à David Ghirlandaio et Verrocchio, le jaune ocre au Péruugin et le gris à Domenico Ghirlandaio et aux Lippi. Ces attributions sont somme toute trop radicales étant donné les exemples de dessins qui nous prouvent que ces artistes ont tous utilisé une variété plus ou moins grande de teintes pour la préparation de leurs papiers.

(ill. 12). À la même époque, et souvent chez les mêmes artistes, on rencontre des préparations de couleurs douces : Filippo Lippi (ill. 7), Benozzo Gozzoli¹¹¹ et Léonard de Vinci (ill. 13), par exemple¹¹².

Parmi les dessins connus, les préparations à base de pigments purs et plus foncés sont en quantité moindre, certainement parce que les artistes savent qu'elles nuisent aux gris délicats des pointes¹¹³. Alors que leurs lignes gagnent en relief et en harmonie sur les demi-tons, les fonds sombres les débilitent en les asphyxiant. Ces demi-tons jouent sur une vaste gamme de nuances dans les dessins italiens. Mais la beauté de ces couleurs, qui captent l'attention au départ, ne doit pas faire oublier que leur fonction essentielle est de fournir le ton moyen que le dessin tridimensionnel requiert¹¹⁴.

Papier coloré – La première distinction entre le papier à lettre et le papier à dessiner, selon Meder, se fait au 16^e siècle lorsque apparaissent les papiers colorés dans le grain¹¹⁵. Auparavant, comme nous venons de le voir, l'artiste devait lui-même colorer sa feuille. C'est au dernier quart du 15^e siècle que les fabricants de papier vénitiens ont l'heureuse idée de colorer la pâte dans une tentative d'éliminer la couleur jaunâtre ou écru du papier¹¹⁶. Ils obtiennent ainsi la *carta turchina* ou *azzura* par l'ajout d'indigo au moment du raffinage de la pâte et de son collage¹¹⁷. Or, à cette date, la Sérénissime commerce avec les pays d'Orient qui consomment déjà le papier bleu depuis un certain temps, et de même que les drapiers leur dérobent le secret de la soie et des brocarts, les papetiers leur empruntent peut-être le procédé du papier coloré dans le grain. En revanche, l'idée pourrait aussi provenir d'une industrie locale florissante de la teinture des

¹¹¹ Gozzoli, de même que Fra Angelico, travaille aussi sur l'incarnat et le violet. (LAVALLÉE, 1949, p. 48)

¹¹² En réalité, la distinction de ces préférences, entre le début et la fin du siècle, apparaît comme un faux problème dans la mesure où nous ne conservons qu'un nombre infime de dessins de la première moitié du 15^e siècle, par exemple, un seul de Ghiberti, aucun de Masaccio, ni de Donatello, et deux dessins seulement attribués à Piero della Francesca pour ses grandes compositions, mais qui sont loin de rallier l'unanimité (DE VECCHI, *Tout l'œuvre peint de Piero*, 1968, p. 109).

¹¹³ C'est sans doute pour cette raison que sur les fonds de couleurs plus soutenues, le tracé des pointes est assez souvent repassé à la plume. WATROUS (1957, p. 14) : « Other pigments, unmixed, have a chromatic strength so great and an intrinsic value so dark that metalpoint strokes are overpowered by the color, obscured by the darks, or can be seen only by their metallic reflections when held obliquely to a source of light. »

¹¹⁴ LAVALLÉE, 1949, p. 49. WATROUS (1957, p. 30) répète la même chose. Mais que dire alors des dessins, même à la pointe d'argent, sur fond crème, et où l'expression du modelé est parfaitement convaincant, comme dans l'exceptionnel dessin du *Guerrier antique* de Léonard de Vinci, (ill. 14).

¹¹⁵ MEDER, 1978, p. 140.

¹¹⁶ LAVALLÉE (1949, p. 90) et DE TOLNAY (1972, p. 74) avancent d'un quart de siècle la date indiquée par Meder. Cette affirmation est appuyée par le fait que Dürer en rapporta de son premier voyage à Venise en 1494-1495. BRÜCKLE (« Historical Manufacture and Use of Blue Paper », 1993) affirme cependant ceci : « The first recorded mention of blue paper appeared in northern Italy in the year 1389. Only around one hundred years later, blue paper started to be used by Italian artists, and its popularity for various purposes has continued over the following centuries. »

¹¹⁷ BRÜCKLE (1993) rappelle que la production de papier coloré se faisait déjà auparavant en séparant les tissus teints. « Aside from the common blue and white rags other colored rags were introduced to increase the volume of the pulp and adjust the paper tone. Red fibers in particular are present in almost every blue rag paper. »

vêtements qui aurait permis aux Vénitiens de transférer cette technique à la coloration de la pâte à papier¹¹⁸.

Le papier bleu est surtout associé à l'École vénitienne. Mais il existe aussi des papiers verts, gris-vert, gris-bleu, bleu-vert, etc.¹¹⁹ Tous les peintres de Venise, dont Carpaccio, Bellini, Titien, Tintoret, Pordedone, Véronèse et les Bassani, en font bon usage pour diverses raisons. Tout d'abord, le papier coloré convient parfaitement à la vision de ces artistes pour qui la forme est tache de couleur avant d'être contour. La surface de ce papier s'associe fort bien au dynamisme de leurs traits à la pierre noire, au fusain ou fusain huilé, ainsi qu'au velouté de leurs jeux d'ombre, comme souvent chez Titien¹²⁰. Les tons doux mais soutenus des feuilles facilitent également l'impression tant recherchée de luminosité et se prêtent merveilleusement à des effets d'éclairage. Si le papier coloré est tout d'abord l'apanage de Venise, toutes les écoles du Nord de l'Italie l'adoptent rapidement, à l'exception des artistes de l'Italie centrale qui le boude en continuant, au 16^e siècle, à teindre leurs feuilles au lavis. Ils ne l'ignorent toutefois pas complètement, et cela nous est prouvé par un artiste comme Signorelli.

Les traités et autres publications sur l'art recommandent aux artistes de se procurer des papiers de différentes couleurs en vente un peu partout. Dès le début du 16^e siècle, le papier gris, par exemple, est reconnu comme ayant des qualités absorbantes et est surtout utilisé pour de grandes études de détail au fusain ou à la pierre noire¹²¹. Là encore, il est facile d'ajouter des effets de lumière en blanc. Plusieurs artistes se servent indifféremment d'une couleur de papier ou d'une autre¹²². Un peu plus tard apparaît un papier brun, plus fin et moins grenu, dont la couleur varie de fauve à chair dans une gamme de nuances très pâles à foncées. Ces papiers demi-ton sont très favorables aux techniques des « deux crayons » et des « trois crayons », fort estimées en France au 17^e siècle¹²³.

¹¹⁸ BRÜCKLE, 1993.

¹¹⁹ Des auteurs, comme Charles DE TOLNAY (1972, p. 75), mentionnent des papiers gris et bruns. Mais les cabinets de dessins conservent des feuilles de tons plus variés. Notons que l'effet du temps et l'exposition à la lumière ont souvent affadi ou modifié les couleurs.

¹²⁰ MEDER, 1978, p. 141.

¹²¹ MEDER, 1978, p. 142.

¹²² LAVALLÉE, 1949, p. 90.

¹²³ MEDER, 1978, p. 143, pl. 67. Voir aussi la section « dessin aux deux et aux trois crayons » dans le chapitre sur les matériaux secs.

Les papiers de couleurs permettent, au début du 16^e siècle, de développer un nouveau genre de dessin, dit en « clair-obscur »¹²⁴. Depuis Vasari, on décrit cette manière de dessiner comme étant une création de figures par des valeurs claires sur un fond obscur, par opposition à la méthode habituelle des artistes de dessiner des traits foncés sur une surface blanche. La majorité de ces dessins sont exécutés à la plume ou au pinceau. Les artistes qui travaillent ce type de dessin, à la Renaissance, sont surtout à la recherche d'effets esthétiques nouveaux. Les papiers qu'ils utilisent sont de trois sortes : un papier à texture fine coloré au lavis foncé, un papier plus lourd coloré dans le grain (offerts dans les lieux d'imprimerie) ou un papier sur lequel est appliquée une préparation¹²⁵. Même si les papiers employés pour le fusain sont aussi offerts en différentes couleurs, ils sont trop légers pour l'encre, l'aquarelle ou la gouache¹²⁶.

Notons enfin que les papiers italiens sont très résistants et souples à la fois. S'ils « survivent » jusqu'à nos jours, c'est grâce à la qualité de leur fabrication, reflet des établissements en place, et aux matériaux utilisés. Bien sûr, divers éléments peuvent rendre la feuille imparfaite, telles les taches des cordes sur lesquelles elle est mise à sécher, les petits amas de fibres par endroit, les cheveux, poils ou autre poussière se retrouvant dans la pâte. Toutefois, cette diversité dans la surface donne plus de caractère à la feuille qu'elle ne nuit à son utilisation; elle détermine le caractère du dessin ainsi que le moyen technique à utiliser.

De plus, il est difficile d'évaluer un dessin par la couleur de la feuille, car son exposition à la lumière au cours des siècles l'a généralement fait changer de teinte. Nous ne pouvons donc pas savoir avec certitude si les premiers papiers étaient véritablement blancs, car ils sont aujourd'hui jaunis. Et il en est de même pour tous les papiers teintés ou colorés : « [...] le chamois a pâli, le gris et le brun davantage, le bleu bien plus encore; les papiers bleutés, gris-bleu, et même de certains papiers gris furent jadis authentiquement

¹²⁴ WATROUS (1957, p. 34 à 43) y consacre un chapitre entier. Cette technique de dessin est aussi appelée camaïeu, à la manière noire ou leucographique quand le dessin est essentiellement exécuté en blanc (BÉGUIN, 1995, p. 123, 358 et 363). Un dessin comme *Tête de femme* attribué à Andrea del Verrocchio (1435-1488) aurait influencé Dürer qui, à son tour, aurait introduit la technique en Europe du Nord. D'ailleurs cette technique de dessin donne lieu à la gravure en *chiaroscuro* ou à la manière noire (il ne faut cependant pas confondre avec la gravure à la manière noire que l'on appelle aujourd'hui *mezzotinte*). Pour des exemples illustrés de ces techniques, voir Teresa GERSZI, *Dessins et aquarelles des Grands Maîtres. La Renaissance allemande*, Paris, Éditions Princesse, 1976.

¹²⁵ WATROUS, 1957, p. 40.

¹²⁶ WATROUS (1957, p. 40) : « Charcoal papers, although available in many colors, are usually so light in weight that they will buckle up from the use of a liquid medium. »

bleus; d'autres qui aujourd'hui nous paraissent verts ou verdâtres ne sont que des papiers bleus jaunis »¹²⁷.

Europe du Nord

L'Europe du Nord apprécie autrement les préparations colorées. Les jugements que l'on peut porter ne reposent toutefois que sur un nombre infime de dessins¹²⁸. La situation étant analogue, pour tout le 15^e siècle néerlandais, à celle de la première moitié de ce siècle en Italie. Des rares dessins qui survivent, il ressort que Van Eyck et Rogier van der Weyden n'utilisent que des préparations blanches ou ivoirines¹²⁹ et que toute l'École y prend exemple. Ce refus de la couleur est peut-être à mettre au compte de l'apprêt blanc que les Flandres adoptent alors pour leurs tableaux afin d'augmenter la luminosité des couleurs à l'huile, contrairement à l'Italie habituée aux apprêts colorés pour ses peintures.

L'Allemagne inverse la situation. Il semble que ce soit Dürer qui introduit en son pays le goût des préparations colorées après son premier voyage en Italie en 1494-1495¹³⁰. Ses tons préférés sont le bleu et le vert intenses. C'est dans son atelier que Hans Baldung en apprend la technique, avec une prédilection pour le vert qui lui vaut le surnom de « Grien » (vert) qui demeure, encore aujourd'hui, accolé à son nom¹³¹. Puis la pratique essaime et la mode s'instaure des « jaune sale », brun, brun-rouge, brun-violet, olive foncé et gris. Ces tons soutenus interdisent le dessin à la pointe et donnent lieu aux superbes camaïeux des Baldung Grien, Altdorfer, et Graf.

¹²⁷ LAVALLÉE, 1949, p. 91. PETRIOLI TOFANI (1991, p. 200) : « Un foglio bianco vira infatti gradatamente e con rapidità nella parte esposta, verso un giallo-marroncino, mentre un foglio azzuro sbiadisce fino ad assumere tonalità slavate e indefinibili nelle quali talvolta non resta traccia della pigmentazione originale. »

¹²⁸ KOUZNETSOV, *Dessins et aquarelles de grands maîtres*, 1976, p. 7.

¹²⁹ LAVALLÉE, 1949, p. 50. MEDER (1978, p. 70) dit que ces couleurs sont choisies à la mémoire des parchemins. Mais si on ne trouve guère de préparations à l'os colorées, on rencontre néanmoins des papiers teintés. Par exemple, Hugo Van der Goes, *Rencontre de Jacob et de Rachel* (Oxford, Christ Church Library Collection) et Cornelis Engelbrechtsz, *Déposition* (Leningrad, Ermitage, n° 48).

¹³⁰ GERSZI, 1976, p. 10.

¹³¹ *Ibid.*, p. 82.

Filigrane

Le filigrane est une « marque laissée dans l'épaisseur du papier par une silhouette en fil métallique, disposée sur la forme [...] qui doit recevoir la pâte de papier encore humide »¹³². Cette marque, selon Briquet, auteur du *Dictionnaire historique des marques du papier*, « est, de toutes les particularités qui différencient les papiers, la plus importante et la plus facile à saisir »¹³³. Son origine et sa signification demeurent cependant obscures. Chose certaine, le filigrane n'existe pas avant le 13^e siècle, ni en Orient, ni en Occident. La première marque connue remonte à 1282 en Italie; il s'agit d'une croix grecque¹³⁴.

Aucun auteur ne peut s'exprimer catégoriquement sur l'origine de l'idée du filigrane. Il est possible que, par accident, le fil d'un moule se soit brisé et qu'une marque se soit imprégnée dans le papier¹³⁵. De là serait née l'idée de fabriquer de petites formes, simples au début, attachées au moule qui permettent de distinguer les produits selon leur provenance, et peut-être même d'aider le papetier à se faire un nom. Toujours est-il que la façon de procéder pour placer un filigrane sur un moule demeure la même pendant plusieurs siècles : la forme en fil de fer, préalablement fabriquée par un artisan, est « cousue » aux vergeures et aux pontuseaux avec un fil de fer plus fin¹³⁶. Les filigranes soudés sur les moules ne font leur apparition qu'au début du 19^e siècle¹³⁷.

Il y a toutefois évolution dans la réalisation même du filigrane. Tandis qu'au 13^e siècle les formes sont simplistes et parfois même difficiles à reconnaître, les 14^e et 15^e siècles offrent des dessins beaucoup plus raffinés et détaillés. L'importance du filigrane prend une ampleur telle que la qualité de la feuille est parfois sacrifiée pour en obtenir une meilleure définition¹³⁸.

¹³² BÉGUIN, 1995, p. 235. Le mot filigrane est composé de *fili* (pluriel de *filo*, du latin *filum* : fil) et de *grana* (grains, du latin *granum*) et désigne d'abord l'ouvrage d'orfèvrerie placé sur la forme et qui était, aux débuts, orné de grains. (REY, 1992)

¹³³ BRIQUET, 1991, p. 8.

¹³⁴ Ce filigrane est reproduit par RUBIN, 1990, p. 218. La provenance exacte de cette feuille de papier est toutefois incertaine. Selon Briquet (p. 316), « l'abondance, à Bologne, dès la fin du 13^e siècle, du papier filigrané aux divers types de la croix grecque, rapproché du fait que le symbole chrétien figure dans les armoiries de la ville, rend fort plausible l'hypothèse d'une fabrication locale. » Mais l'auteur reste prudent, car plus loin (p. 317) il affirme que « la première papeterie de Bologne dont nous ayons connaissance d'une manière certaine est celle que mentionne Alidosi d'après un instrument de 1375 [...] ».

¹³⁵ RUBIN, 1990, p. 214.

¹³⁶ Dans les papiers les plus anciens, la couture est souvent visible en transparence.

¹³⁷ HUNTER, 1978, p. 264.

¹³⁸ HUNTER, 1978, p. 268. Le papier fabriqué avec de petits morceaux de chiffe est plus réceptif aux marques de la trame du moule, mais il est aussi moins résistant que celui fait de longues fibres. TOALE (*The Art of Papermaking*, 1983, p. 62) écrit : « The success of a watermark is based on the kind of pulp used and the weight of the resulting paper. A short-

L'emplacement du filigrane sur la feuille de papier, dans les premiers temps, est aléatoire et varie d'un moule à l'autre. Cependant, peu à peu, il trouve sa place au centre. Précisons que les feuilles de papier qui possèdent des filigranes sont alors fabriquées pour les livres. Ces feuilles peuvent donc recevoir soit deux filigranes, un au centre de chaque demi-feuille, soit un seul au centre, c'est-à-dire à l'endroit où la feuille sera pliée. La plupart du temps, il se trouve dans l'axe vertical, placé sur un pontuseau. En Italie, à partir de la fin du 14^e siècle, un pontuseau supplémentaire est ajouté entre deux pontuseaux plus espacés pour accrocher le filigrane; dans les autres pays, il est habituellement placé sur un pontuseau déjà existant ou entre deux pontuseaux¹³⁹. Néanmoins, il arrive qu'un filigrane se trouve dans le sens des vergeures, au bord de la feuille ou dans un des coins¹⁴⁰. Ces caractéristiques permettent souvent aux chercheurs de pouvoir retracer le lieu de fabrication d'une feuille de papier. Par exemple, on sait qu'un feuillet portant une contremarque du fabricant dans un coin inférieur, en plus du filigrane principal au centre, a sans doute été fabriqué à Venise à la fin du *Seicento*¹⁴¹.

Les significations attribuées au filigrane varient selon les auteurs les ayant étudiées. Au début du 20^e siècle, un premier auteur, Harold Bayley, s'intéressa principalement à la sémiotique des marques dans le papier. Selon lui, les filigranes servaient à la propagande religieuse¹⁴². Il est vrai que l'atmosphère « mystique » de la fin du Moyen-Âge en Europe donne lieu à la création de nombreuses sectes puritaines. Hunter, qui abonde dans le sens de la thèse de Bayley, affirme que l'art de la fabrication du papier est, à cette époque, un des moyens les plus importants de diffusion de ces croyances, et que les filigranes sont utilisés comme des signaux ou des messages entre les artisans eux-mêmes ou entre les fabricants et les consommateurs de papier¹⁴³. Il avoue cependant qu'il est impossible de comprendre ces symboles de nos jours, bien que Bayley ait avancé quelques hypothèses sur certaines significations cachées (par exemple, le serpent se mordant la queue, symbole de l'éternelle sagesse, la fleur de lys, emblème

fibred pulp works best because its fibers settle into the fine detail of the image. »

¹³⁹ BRIQUET, 1991, p. 13-14.

¹⁴⁰ BRIQUET (1991, pl. C) donne des exemples des différentes positions du filigrane sur la feuille de papier.

¹⁴¹ BRIQUET, 1991, p. 14. L'auteur mentionne les filigranes *doubles* ou *triples* qui connaissent une courte popularité à la fin 13^e, début 14^e siècle. Cet usage est repris deux siècles plus tard uniquement à Venise. Ailleurs, au 16^e siècle, un second filigrane est ajouté au centre de la seconde moitié de la feuille. Mais ces cas sont rares.

¹⁴² HUNTER (1978, p. 258-259) écrit : « Mr. Bayley attaches symbolic importance to each of the watermarks used by these mystic people and believes that the papermarks carried with them signals of hidden meaning. »

¹⁴³ HUNTER, 1978, p. 260-261.

de la Trinité, le coq, symbole de l'Aurore, ou encore le cerf, représentation de l'âme chrétienne soupirant auprès de l'eau de la vie éternelle)¹⁴⁴. De plus, Bayley voit les lettres utilisées dans les filigranes comme des abréviations de mots ou de phrases du répertoire chrétien (par exemple, SS pour *Spiritus Sanctus*, SI pour *Saluti*, etc.)¹⁴⁵.

De son côté, Briquet qualifie de mal fondée et dément toute la thèse de Bayley en affirmant que rien ne prouve que les filigranes portant une signification symbolique ont été choisis dans ce but, car plusieurs autres objets représentés en sont dépourvus¹⁴⁶. Selon lui, les lettres ne sont que les initiales des papetiers¹⁴⁷. En outre, il défend cette hypothèse par le fait que l'on retrouve, un peu plus tard, les noms entiers de papetiers, et qu'au 16^e siècle, une réglementation exige que les noms des papetiers apparaissent dans le filigrane¹⁴⁸.

Briquet propose plutôt une signification que nous pourrions appeler « commerciale » du filigrane. Au départ, il aurait servi à désigner le papetier qui a conçu la feuille, puis le moulin, et enfin parfois même la région¹⁴⁹. Les fabricants de papier cherchent ainsi à se distinguer de leurs concurrents. Toutefois, les signes les plus reconnus sont vite copiés et il faut inventer d'autres dessins – ou modifier ceux déjà utilisés – d'où le très grand nombre de filigranes répertoriés¹⁵⁰.

L'évolution décrite par Briquet ne s'arrête pas là. Comme le nombre de formats et de qualités de papier varie d'un moulin à l'autre, des filigranes différents sont employés selon le type de papier fabriqué. Ainsi, le filigrane n'est plus une simple expression du fabricant, mais il renseigne maintenant le consommateur sur le format et la qualité du produit. Certains filigranes donnent même leur nom au papier qu'ils ornent : « [...]

¹⁴⁴ Ces exemples sont rapportés par BRIQUET (1991, p. 8-9) et tirés d'un article de H. Bayley intitulé « Hidden symbols of the rosicrucians » paru dans le *Baconiana, a quartely magazine*, Londres, 1903.

¹⁴⁵ Aujourd'hui, le symbolisme chrétien de l'époque médiévale est pour nous un mystère, ce qui, selon RUBIN (1990, p. 214), rend l'étude des filigranes anciens très ardue.

¹⁴⁶ BRIQUET, 1991, p. 8.

¹⁴⁷ RUBIN (1990, p. 218) dit qu'au fil des années, on passe de deux lettres à trois et plus : « [...] certain letters would be excerpted from names of persons and places, titles and other words, to form long, frequently enigmatic combinations. » Par exemple, IHVBS signifie probablement Johann Ulrich Beckstein.

¹⁴⁸ BRIQUET, 1991, p. 9-10.

¹⁴⁹ BRIQUET (1991, p. 10) : « On sait, en effet, que la qualité du papier ne dépend pas seulement de l'habileté et des soins du fabricant, mais aussi de la situation de l'usine et, en particulier, de la pureté et de la régularité des eaux qui l'alimentent. »

¹⁵⁰ Dans son *Dictionnaire des marques du papier*, l'auteur en reproduit 16 112, datant de 1282 à 1600. HUNTER (1978, p. 266) n'est cependant pas tout à fait d'accord avec Briquet. Selon lui, il ne faut pas attacher trop d'importance aux variations légères d'un même filigrane car les moules sont sujets à de nombreuses manipulations par des travailleurs parfois inexpérimentés. Il peut arriver, par exemple, que le filigrane se détache en cours d'utilisation et que le cuveur ou le formeur ait à le rattacher lui-même afin de poursuivre son travail.

ainsi à Sienne, en 1334, le papier *del signo della stafa* (étrier) et, en 1338, celui de *l'angiolo* (ange) »¹⁵¹. L'auteur ajoute que les papetiers eux-mêmes utilisent ce moyen de désigner leur produit; dans le livre de compte d'un papetier fabrianais du 14^e siècle, pas moins de cinquante-huit sortes de papiers sont appelés par leurs filigranes¹⁵².

Les deux auteurs ne s'entendent pas non plus sur un autre détail : celui des *cartari*. Alors que Bayley associe ce terme, comme celui de *patarini*, à des noms de sectes, Briquet le définit comme étant une boutique de papetier. Il mentionne à cet effet la création d'une association de marchands-papetiers par le duc Louis-Marie Sforza en 1495 qui veut mettre fin aux fraudes dans ce secteur et qui utilise à cet effet le nom de *Scuola* ou d'*Università de Cartari*¹⁵³.

L'œuvre de Briquet a été de classer systématiquement, par ordre alphabétique, toutes les représentations de filigranes qu'il a pu répertorier. Hunter établit plutôt sa classification en fonction de quatre catégories « iconologiques »¹⁵⁴ : les formes simples des premiers dessins (croix, cercles, nœuds, étoiles, etc.)¹⁵⁵, les représentations de l'être humain (mains, têtes, pieds, métiers, outils utilisés dans l'exercice de ces métiers, etc.)¹⁵⁶, la végétation (fleurs, feuilles, grains, arbres et fruits de toutes variétés) et les animaux (sauvages, domestiqués ou tirés de légendes)¹⁵⁷.

En 1340, l'Italie adopte une loi sur la protection des produits des moulins et c'est le filigrane qui sert de symbole pour la qualité du papier. Tous les papiers de qualité supérieure doivent être désignés par leur marque de fabrication. Très tôt, donc, le filigrane

¹⁵¹ BRIQUET, 1991, p. 12.

¹⁵² *Ibid*, d'après ZONGHI, *Le antiche carte fabrianesi* (Fano, 1884, p. 11). HUNTER (1978, p. 262), qui ne rejette pas l'idée que les premières marques laissées par les papetiers sont des expressions individuelles au goût de chacun. Il ne rejette pas non plus l'hypothèse selon laquelle ces signes seraient utilisés dans le but d'aider les artisans dans leur travail, en identifiant simplement les moules afin d'éviter la confusion au cours de la fabrication (p. 259). Toutefois, il soutient que les noms utilisés dans l'appellation des formats sont ceux de filigranes servant depuis déjà longtemps et qui font maintenant partie du vocabulaire quotidien du papetier. Il est donc impossible que le même filigrane, utilisé dans des moulins différents, à la même époque ou à des années d'intervalle, puisse représenter un format ou une qualité quelconque reconnu à travers l'Europe : premièrement, différents moulins utilisent le même filigrane pour différents formats, et deuxièmement, le travail et le coût de fabrication d'une paire de moules identiques pour chaque format sont trop importants pour le nombre de formats existant.

¹⁵³ BRIQUET, 1991, p. 161. Cette corporation des papetiers comprend également les relieurs.

¹⁵⁴ HUNTER, 1978, p. 268-273. L'avantage de l'œuvre de Briquet est de fournir une multitude d'exemples dont Hunter se sert pour illustrer ses différentes catégories. Notons qu'il est maintenant possible de consulter le répertoire de Briquet sur Internet à l'adresse <http://linux.lettere.unige.it/briquet/>.

¹⁵⁵ Un filigrane que l'on rencontre souvent en Italie au 14^e siècle est le cercle surmonté d'une croix papale. Ces motifs sont faciles à fabriquer avec le fil de fer et employés dès les débuts du papier en Europe jusqu'au 15^e siècle

¹⁵⁶ Hunter fait aussi entrer dans ce groupe les représentations de Jésus.

¹⁵⁷ Briquet rapporte plus de 1 100 rendus de licorne différents. Cette figure serait apparue au 15^e siècle.

est utilisé comme moyen de protection de la qualité du papier¹⁵⁸. Toutefois, lorsque l'on sait que vers 1600, le nombre de filigranes est évalué à environ 150 000, ce symbole de garantie devient presque illusoire.

Enfin, malgré les divergences d'opinion des auteurs en ce qui concerne la signification des filigranes, ces derniers sont aujourd'hui une source très riche pour les historiens qui s'intéressent à l'époque médiévale et de la Renaissance. Ils sont aussi importants dans l'étude des dessins, car ils permettent de dater approximativement les feuilles dont la date du filigrane est connue et également, parfois, de révéler l'école à laquelle appartenait un artiste inconnu¹⁵⁹. En raison de la complexité grandissante des motifs des filigranes créés par les artisans, la « filigranologie » devint rapidement un art en soi.

Conclusion

Plusieurs indices permettent de croire que l'arrivée et l'évolution du papier en Europe ne sont pas étrangères à l'« émancipation » du dessin. Si, au départ, le papier est considéré comme un support éphémère et grossier destiné à recevoir un croquis dont on se débarrassera par la suite, sa diffusion finit par lui conférer une certaine valeur. L'évolution du papier se caractérise donc par une quête de la perfection par la création de types de papier de plus en plus variés et spécialisés, et ce, en vue de lui donner toutes les qualités nécessaires à la réception des matériaux tels que la pointe de métal et la plume, qui étaient déjà utilisés en dessin au Moyen-Âge, mais également à la pierre et au fusain, qui étaient auparavant destinés au mur. De plus, le filigrane n'est pas étranger à cette quête, puisqu'il témoigne de l'importance qu'accordent les papetiers à leur produit. Par ailleurs, il ne faut pas oublier qu'un dessin nécessite une combinaison d'éléments pour prendre forme. Le support en est un. Les prochains chapitres proposent un examen des

¹⁵⁸ RUBIN (1990, p. 215) « Pratically all "superior" paper was watermarked. Production in Italy was subject to fairly strict regulations, and we know for a fact that the practice of giving the paper a watermark soon came to be looked on as a means of preserving its quality. »

¹⁵⁹ Il faut toutefois être très prudent quant à l'attribution d'une date ou d'un lieu de fabrication au papier à l'aide du filigrane. Premièrement, peu des plus anciens filigranes portent une date, et même lorsque c'est le cas, le papier peut n'avoir servi que quelques années plus tard, ou encore le papetier peut avoir utilisé un vieux moule, sans en changer la date. De plus, un moule peut passé d'un moulin à l'autre, et le commerce international en effervescence favorise l'expansion de l'« industrie papetière ». (HUNTER, 1978, p. 264-265). Un peu plus optimiste, DE TOLNAY (1972, p. 75) prétend qu'une combinaison d'éléments et de circonstances permettent parfois d'avancer une date. Cette dernière demeure toutefois incertaine, et c'est la raison pour laquelle Hunter s'oppose à cette pratique.

autres éléments en procédant par ordre chronologique suivant le goût de l'époque, à commencer par la pointe de métal.

CHAPITRE 2 : LES POINTES DE MÉTAL

Usage des pointes

Dans son *Histoire naturelle*, Pline l'Ancien mentionne les « traits noirs que laisse l'argent »¹⁶⁰, ce qui permet de supposer que la pointe d'argent était déjà en usage à Rome, parallèlement aux styles de bois, d'ivoire ou d'os couramment utilisés pour écrire sur les tablettes recouvertes de cire¹⁶¹. L'usage des pointes se poursuit tout au long du Moyen Âge, surtout dans les monastères. Les artistes – clercs ou laïcs – se servent principalement de la pointe de plomb pour esquisser les miniatures mais aussi pour marquer les marges et les alinéas des pages des manuscrits afin d'en régulariser la mise en page; on en voit d'ailleurs encore les traces sur les feuillets de certains manuscrits¹⁶². Watrous continue en disant que les commerçants l'utilisent aussi couramment pour tenir leurs livres de compte, de même que les étudiants¹⁶³.

Le début et la fréquence de l'emploi des pointes pour le dessin au Moyen Âge suscitent néanmoins encore une certaine confusion. Béguin affirme qu'elles sont les seuls crayons avant les pierres ou les craies¹⁶⁴. Watrous n'est ni aussi clair ni aussi précis. Il soutient que les instructions données par le moine Théophile, entre le 10^e et le 12^e siècle, sur l'emploi des pointes de métal sont exceptionnelles, donnant ainsi à penser que leur usage devait être inaccoutumé pour le dessin¹⁶⁵. C'est ainsi qu'il en retarde l'utilisation systématique jusqu'à la fin du 14^e siècle, quand le dessin commence à assumer une nouvelle fonction pour les artistes, comme si les esquisses préparant les miniatures des milliers de manuscrits n'avaient pas constitué une activité artistique significative : « les

¹⁶⁰ BÉGUIN, 1995, p. 465.

¹⁶¹ MEDER, 1978, p. 58.

¹⁶² WATROUS, 1957, p. 3. Il ajoute qu'au 12^e siècle Alexander Neckam indique que tout scribe doit avoir : « a piece of lead and a rule with which he may rule the margins on both sides. » Par exemple, *Les Lions* du Psautier d'Utrecht (820-830, folio 59v. Utrecht, Bibliothèque de l'Université, MS 484. Reproduit dans Panofsky, 1976, fig. 14)

¹⁶³ *Ibid*, « The use of metalpoints in commerce seems to have paralleled metalpoint drawing for many centuries ». Selon ce même auteur, les marchands continuèrent à utiliser les pointes jusqu'à l'invention du crayon graphite au 17^e siècle. Celui-ci fut remplacé par le crayon Conté à la fin du 18^e siècle (BÉGUIN, 1995, p. 287-288). Soulignons toutefois que la très grande majorité des documents conservés dans les archives sont à la plume. Les artistes continuèrent aussi, mais très exceptionnellement, à utiliser les pointes, comme Rembrandt, la pointe d'argent.

¹⁶⁴ BÉGUIN, 1995, p. 465. Voir le chapitre sur les matériaux secs.

¹⁶⁵ THÉOPHILUS, *Diversarum Artium Schemata*. Traduit en français et publié par le comte Charles de l'Escalopier, *Essai sur divers Arts*, Paris, 1843. Selon sir Charles Lock EASTLAKE (*Methods & Materials of Painting of the Great Schools & Masters*, New York, Dover Publications Inc., 1960, p. 38), l'ouvrage de ce moine date de la fin du 12^e siècle et il en existe de nombreuses copies et traductions.

indications concernant l'usage des pointes de métal dans des buts artistiques, autres que ceux mentionnés à propos des manuscrits, furent très rares jusqu'à la fin du quatorzième siècle. [...] Pétrarque et Boccace mentionnent le dessin au style. [...] le second, dans son *Decameron* [1352], exprime son admiration pour l'habileté de l'incomparable Giotto pour qui il n'y avait rien dans la nature qu'il ne pouvait dessiner ou peindre avec le style, la plume ou le pinceau. Bien que nous puissions hésiter à accepter ces affirmations à la lettre, elles indiquent néanmoins que le style de métal était un instrument de dessin accepté par les artistes de la fin du Moyen Âge. »¹⁶⁶

À la suite de Meder, Petrioli Tofani pense qu'il n'y a guère de discontinuité dans l'emploi de la pointe de métal de l'Antiquité à la Renaissance, et que le Moyen Âge fait un ample usage de la pointe de plomb : « [...] on la trouve en fait employée dans de nombreux manuscrits médiévaux, tant pour les inscriptions dans les marges que pour tracer les premières esquisses des miniatures. »¹⁶⁷ Cette pointe continue, selon ce même auteur, d'être en usage pendant toute la Renaissance et même plus tard mais, pour des raisons que nous verrons, le *Quattrocento* lui préfère la pointe d'argent. En même temps que celui de la pointe d'argent, l'emploi des pointes de cuivre et d'or est affirmé par Alcherius en 1398; l'emploi de ces deux matériaux est cependant plus rare, l'or étant trop précieux et le cuivre trop dur¹⁶⁸.

Pour bien tenir en main, la pointe de métal, aussi appelée style ou stylet, est ajustée dans une gaine ou porte-pointe. La méthode la plus simple consiste à « assujettir dans un manche en bois une barrette d'argent bien effilée de trois à quatre centimètres de long et de l'épaisseur d'une très grosse broche à tricoter »¹⁶⁹. Mais la gaine peut aussi être en métal, qui n'est pas nécessairement le même que celui de la pointe¹⁷⁰. C'est cependant toujours le métal de la pointe qui nomme le combiné (pointe d'argent ou autre). On connaît les formes anciennes des gaines par des reproductions grâce à des tableaux

¹⁶⁶ WATROUS, 1957, p. 3-4.

¹⁶⁷ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 213.

¹⁶⁸ LAVALLÉE, 1949, p. 51. MEDER (1978, p. 64) cite aussi Alcherius d'après une traduction manuscrite parisienne. L'auteur du 14^e siècle, qui a recueilli ses informations en Lombardie, affirme l'utilisation de plusieurs métaux dans la fabrication des pointes mais conclut que l'argent est le meilleur de tous.

¹⁶⁹ LAVALLÉE, 1949, p. 46. BALDINUCCI (1681) : « Stile : Una verghetta sottile, che si fa di due terzo di piombo, e un terzo di stagno, e serve per tirar le prime linee a chi vuol disegnar con penna; fannosene anche con argento [...] »

¹⁷⁰ WATROUS (1957, p. 10) : « Although any one of the metal or alloys would have served for making an entire tool, a number of sources reveal that the shafts were not always made of the same metal as that use for the drawing tip. » CENNINI (1923, chap. VII) dit : « Alors ait un stylet d'argent ou de cuivre, ou de n'importe quoi, pourvu que la pointe soit d'argent, fine, polie et belle. »

comme le *Saint Luc peignant la Vierge* de Rogier van der Weyden et des croquis dans des carnets de dessins comme ceux de Hans Baldung Grien et Hans Cranach¹⁷¹. Diverses collections en conservent aussi quelques spécimens¹⁷². Si on peut penser que cette gaine est habituellement en bois, certaines sont en métaux plus coûteux comme l'argent et diversement ornementés selon leur durabilité et le goût du temps¹⁷³. Comme dans le tableau de Van der Weyden, on fixe généralement une pointe aux deux extrémités de la gaine, soit deux pointes de métaux différents, par exemple, une de plomb et une d'argent, soit du même métal mais de deux grosseurs différentes, ce qui permet de varier l'épaisseur des traits qui, à la différence des autres techniques, ne peut être obtenue ici en variant la pression de la main¹⁷⁴. La durée d'un style à deux pointes est aussi plus longue.

La pointe doit être finement taillée mais non piquante. Son trait, toujours plus ou moins fin et plus ou moins pâle, inaltéré par la pression de la main, favorise un style pur et linéaire qui convient merveilleusement aux artistes de la Renaissance qui recherchent une grande précision du détail. Botticelli, Léonard de Vinci et Raphaël, pour n'en citer que quelques-uns, et plusieurs artistes transalpins, dont Dürer, font grand usage de la pointe d'argent, tout comme de la pointe de plomb¹⁷⁵.

Pourtant la ligne de la pointe de métal possède moins de flexibilité que celles des autres moyens techniques quant à l'épaisseur des traits; les variantes qu'elle permet sont négligeables comparativement à celles que les pierres et même la plume autorisent. Mais cette constance du trait métallique devient un avantage par la pureté calligraphique de son linéarisme élégant et raffiné; Watrous reproche aux pointes, contrairement aux pierres et au fusain plus friables, d'être dépourvues de « substance picturale », inaptés à rendre les effets tridimensionnels¹⁷⁶. Si cette observation est exacte pour l'ensemble des dessins italiens depuis le début du 15^e siècle, elle est erronée à partir des deux dernières

¹⁷¹ WATROUS, 1957, p. 11. On connaît au moins trois versions du tableau de Weyden. L'original serait celle de Boston, datée vers 1440-45. Celles de l'Alte Pinakotek de Munich et de l'Ermitage de Saint-Petersbourg (ancien Leningrad) seraient des répliques ou des copies. MEDER (1978, p. 64) indique que le carnet de Baldung (dimensions : 21,5 cm x 16,0 cm) se trouve à Karlsruhe et celui de Cranach au Kestnermuseum de Hanovre.

¹⁷² LAVALLÉE, 1949, p. 46. L'auteur ne mentionne toutefois aucune de ces collections. MEDER (1978, p. 64 et fig. 7c, 7d et 8) affirme que les spécimens retrouvés sont exclusivement d'origine nordique. La collection Figdor de Vienne en possède quelques-uns, dont l'unique exemple d'une pointe de laiton, et un stylet à la pointe d'argent qui fait à peine onze centimètres : « Square in cross-section, though slightly rounded at the corners, it is a tapering piece of copper 75 mm long, having as a final a Madonna (21 mm), and at the other end a silver point (15 mm) ». Les instruments des deux carnets dont il est question à la note 12 accompagnent toujours leur support.

¹⁷³ WATROUS, 1957, p. 11-12.

¹⁷⁴ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 213. WATROUS, 1957, p. 11.

¹⁷⁵ DE TOLNAY (1972, p. 72) : « This technique was most suited to artists who tried to give a surface realism with all details. »

¹⁷⁶ WATROUS, 1957, p. 24.

décennies du siècle quand les plus grands maîtres développent une maîtrise telle de l'instrument qu'il ne leur refuse plus de solides reliefs. Erronée aussi pour les dessins néerlandais : dès 1430 au moins, Jan van Eyck rend avec d'extraordinaires subtilités les ombres creusant les chairs alourdies et ridées du *Cardinal Albergati* (ill. 1)¹⁷⁷. La plus grande faiblesse des pointes réside dans leur inhabileté à traduire les textures. Mais là encore, il y a des exceptions qui invitent à la prudence. Ainsi l'artiste anonyme qui copie le *Portrait d'un fauconnier* de Petrus Christus rend d'une manière extrêmement convaincante, à la pointe d'argent, la fourrure du grand chapel du modèle¹⁷⁸. Pour toutes ces raisons, il demeure que les pointes conviennent mieux au petit dessin que l'amateur examine de près pour en admirer la délicatesse des détails avec un plaisir indicible¹⁷⁹.

De ce qui précède, il ressort que les pointes de métal ne peuvent s'adapter à tous les styles graphiques. C'est pourquoi, dès la seconde moitié du 15^e siècle, des artistes expérimentent de nouvelles techniques, par exemple Domenico Ghirlandaio, la pierre noire, et Léonard de Vinci, la sanguine, qui favorisent une plus grande spontanéité, une plus grande rapidité d'exécution et une plus grande variété d'effets. L'intérêt pour ces nouveaux procédés techniques va de pair avec l'adoption à Florence de la peinture à l'huile, vers 1475, qui consent à des effets plastiques et illusionnistes jusque-là inédits, inaccessibles à la peinture *a tempera*¹⁸⁰. Tout au long du 15^e siècle, la pointe de plomb est l'outil qui prépare fréquemment le travail des autres pointes et de la plume. Plus fière et digne, pourrait-on dire, la pointe d'argent s'abaisse rarement à cet emploi modeste, mais on le lui impose parfois. Au moment où les pierres acquièrent leurs titres de noblesse, les pointes distinguées (celle de plomb exceptée), comme dans un dernier effort de survie, les assistent parfois et ce n'est pas toujours à leur avantage. Dans l'*Étude de nus* de Raphaël

¹⁷⁷ On peut en dire tout autant de la petite série de portraits en pied de *Philippe, duc de Brabant* et de *Philippe, comte de Nevers* (brûlés dans un incendie), de *Louis, duc de Savoie* et de *Jean IV, duc de Brabant* au Musée Boymans de Rotterdam (reproduites dans Panofsky, 1966, planches 234-235, n^{os} 380 à 383). Ces pointes d'argent sont des originaux de Jan van Eyck pour les uns, de Van der Weyden pour les autres, des copies d'après l'un ou l'autre pour d'autres encore. Voir aussi Giorgio T. Faggini, *Tout l'oeuvre peint des frères Van Eyck*, Paris, Flammarion, 1969, p. 102. Le rendu des costumes surtout est d'une beauté fascinante.

¹⁷⁸ Francfort, Stäedelsches Kunstinstitut. Reproduit dans Panofsky, 1966, planche 267, n^o 424.

¹⁷⁹ WATROUS, 1957, p. 24.

¹⁸⁰ WATROUS (1957, p. 6) : « But as the aqueous paints of the late middle ages and early Renaissance gave way before a developing preference for oil media, their counterpart in drawing also was chosen less and less as artists began to seek broader, more illusionistic, and more painterly effects. » Cette remarque, valable pour l'Italie, ne l'est pas pour les Pays-Bas où la pointe d'argent, utilisée pendant tout le 15^e siècle, n'empêche pas les merveilles du réalisme lumineux de la peinture à l'huile dès le premier quart du siècle. Mais nous avons aussi vu que les maîtres néerlandais ont plus vite su plier la pointe d'argent à leurs exigences. D'où on peut penser qu'il s'agit d'attitudes mentales plus que de moyens techniques ici, sans pour autant nier des influences réciproques.

en 1515 (ill. 2)¹⁸¹, l'esquisse préliminaire à la pointe d'argent, bien visible dans la figure inachevée, est retravaillée à la sanguine : le style d'argent, déchu de son rang, devient un instrument auxiliaire. Toutefois, si l'apparition des pierres entraîne un abandon progressif des pointes, quasi-total après environ 1520, bon nombre d'artistes de la Haute Renaissance leur conservent leur affection, dont Léonard de Vinci et Raphaël.

La pointe de métal se libère à partir du moment où, à l'aide du même instrument, les artistes tracent la ligne, marquent les ombres et modèlent les figures. Lorsque Raphaël et Léonard renoncent tant aux rehauts blancs qu'aux lavis, ils les remplaçant par un système de hachures, moins pictural, mais donnant toute sa noblesse à la ligne qui y gagne sa beauté et sa suprême perfection. Les solides volumes que les deux maîtres parviennent à affirmer, uniquement par la densité des hachures, contredisent d'ailleurs les opinions déniaient les aptitudes plastiques des pointes (ill. 13, 14, 16, 20, 21 et 23).

Les artistes utilisent aussi les styles à d'autres fins que le dessin proprement dit. Un des usages accessoires bien connu est le transfert du carton sur la surface à peindre avec le stylet. Le même procédé est appliqué au dessin quand une figure ou une composition, travaillée avec des reprises sur la feuille, a besoin d'être reportée sur une autre feuille pour être clarifiée et poursuivie, telles l'*Étude d'un nu masculin* de Michel-Ange au Musée Teylers (ill. 3) et la *Jeune femme de profil à gauche* de Raphaël au Cabinet des Dessins des Offices. Le style peut aussi être un « instrument d'étude dans le processus d'élaboration formelle » comme dans la *Vierge à l'Enfant* où Federico Barocci a « esquissé à la pointe, devant modèle vivant, les contours de sa figure avant de la retravailler au fusain »¹⁸². Dans ces deux cas, même si le premier est un procédé de report et le second un tracé original, le résultat est identique : le stylet incise des lignes sur le papier et la pierre ou le fusain qui les repasse ne pénètre pas dans les sillons qui apparaissent alors en « négatif ». Les artistes peuvent, d'une manière analogue, tracer la structure de formes géométriques complexes, comme le fit Uccello dans son *Étude d'un calice* (ill. 4), des dessins architecturaux ou scientifiques subséquentement finis à la plume¹⁸³. Finalement, la pointe de métal est parfois utilisée pour faire la mise à carreaux de dessins à être reportés sur cartons (ill. 5 et 10).

¹⁸¹ Dans cette feuille, la pointe d'argent exécute le travail plus humble de l'ébauche normalement dévolu à la pointe de plomb, au fusain ou à la pierre noire.

¹⁸² PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 217-218, fig. 245

¹⁸³ *Ibid.*, p. 217, fig. 243. Ce dessin est de plus en plus fréquemment rendu à Piero della Francesca. Pierluigi de Vecchi, citant Parronchi, fait observer que « cette image réalise le "triomphe rationnel sur la matière, la coïncidence sublime,

Les pointes nécessitent une préparation spéciale du support, qu'il s'agisse du parchemin, du papier, du bois, de la soie ou de la fine toile de lin. Seule la pointe de plomb peut y laisser des traits efficaces, mais quand même de moins belle qualité que si les surfaces étaient apprêtées¹⁸⁴. Au début de la Renaissance, la tablette de bois est le support le plus utilisé dans les ateliers pour la pointe. En figuier ou en buis, la tablette est épaisse d'environ quatre millimètres et de petit format¹⁸⁵. Cennini la recommande pour les apprentis qui doivent dessiner beaucoup, recommencer sans cesse des dessins qui, n'ayant aucune valeur, ne méritent pas d'être conservés; économique, la tablette peut être grattée et rapprêtée *ad finitum*¹⁸⁶. Une préparation qui semble lui être réservée est une mixture de poudre d'os et de salive dont Cennini donne la recette : mouiller une demi-fève de poudre d'os avec un peu de salive et l'étaler avec la main¹⁸⁷. Évidemment, cette recette ne convient que pour un support de petit format. En outre, la salive, contenant peu de mucilage, ne donne qu'un apprêt peu résistant, de mauvaise adhérence et agglomérant mal la poudre. Selon Vitruvius Pollio (1548), on y dessine quand même avec les pointes d'argent et de cuivre¹⁸⁸. Les tablettes, apprêtées d'un seul ou des deux côtés, le sont aussi au blanc à l'huile¹⁸⁹, ou avec les autres préparations humides. Au lieu de préparer le bois nu, l'artiste peut recouvrir sa tablette d'un feuillet de parchemin¹⁹⁰. Artisans, clercs et commerçants fabriquent des carnets en reliant plusieurs planchettes avec des lanières de cuir. Pour ce qui est des papiers, la méthode sèche convient peu aux pointes, les poudres

jamais portée à ce point de perfection, entre la poésie et l'abstraction" et qu'elle dérive d'un "enchaînement rigoureusement logique", sans aucun point commun avec les exercices "insensés" d'Uccello. » (DE VECCHI, 1968, p. 109.)

¹⁸⁴ Pour les anciens, les connaisseurs et les amateurs des dessins au style, la ligne de « belle qualité » est impeccablement pure. Mais pour nous modernes, le trait irrégulier de la pointe de plomb sur support non apprêté possède un charme pittoresque. *Les lions* du manuscrit d'Utrecht ont un dynamisme et une spontanéité que n'a jamais le « beau » dessin à la pointe d'argent. Ainsi, si les critères d'autrefois commandent encore l'appréciation et les jugements des « gens de savoir » et du marché de l'art, le simple amateur peut se laisser toucher par la vivacité expressive de traits aussi peu « intellectuels » que ceux des *Lions* d'Utrecht.

¹⁸⁵ WATROUS, 1957, p. 16. BALDINUCCI, 1681 : « Tavolette conce : Alcune tavolette di legno, bossolo o di fico, impastate di polvere d'ossa sia pollo o castrato, e servono a disegnarvi sopra. »

¹⁸⁶ WATROUS, 1957, p. 16.

¹⁸⁷ CENNINI, 1923, chapitres V, VI, VII et VIII; LAVALLÉE, 1949, p. 47.

¹⁸⁸ MEDER, 1978, p. 136.

¹⁸⁹ BÉGUIN, 1995, p. 547. Nous ne conservons plus que de rares dessins sur des tablettes anciennes. WATROUS (1957, p. 16) mentionne les carnets de la Pierpont Morgan Library et ceux de la Bibliothèque d'État de Berlin.

¹⁹⁰ D'après MEDER (1978, p. 59), Mathesius (1564, p. 154a) fait la distinction entre les tablettes pour la pointe de plomb, c'est-à-dire celles qui sont recouvertes d'un parchemin, et celles pour la pointe d'argent qui demandent une préparation en blanc.

y adhérant moins que sur le parchemin; les préparations humides et les apprêts s'avèrent les plus adéquats.

La pointe de plomb

Dès le Moyen Âge, la pointe de plomb, pure ou en alliage, est d'un emploi généralisé en raison de son prix modique et de sa facilité d'utilisation. Un autre de ses avantages est de ne pas commander obligatoirement une préparation spéciale du support. Cennini écrit que « sur le papier, on peut dessiner avec le plomb susdit après ou sans préparation préalable à l'os »¹⁹¹; elle est même la seule qui laisse une empreinte sur les papiers mous et mal collés des 14^e et 15^e siècles. Sur cette surface nue, surtout si le papier est très vergé, son trait est cependant irrégulier, les particules ne se déposant que sur les « reliefs » comme si la pointe ricochait entre les vergeures. Ce phénomène est particulièrement visible dans l'*Étude de tête d'un jeune homme* de Pisanello (ill. 17). Pour cette raison, on la dit incapable de suggérer la plasticité des formes. Mais si on examine sans préjugé l'*Étude de Chien* du même artiste (ill. 18), la ligne discontinue « fait très moderne » et ne manque pas de charme : son flou crée une impression de vibration comme si un frisson parcourait tout le corps du lévrier aux aguets, prêt à détailler. Si l'on compare cette étude avec la version peinte, on ne peut nier que l'artiste a exactement noté avec son style les ombres des parties antérieures : le sommet du crâne, la nuque, l'épaule et l'intérieur de la patte gauche; les flancs sont peu travaillés. Les zones ombrées du dessin correspondent parfaitement à celles de la peinture et affirment bien le caractère tridimensionnel de l'animal; c'est une superbe étude.

Comparativement à ceux des autres pointes, le trait du plomb est gris plus foncé. Toujours un peu plus grosse que les autres pointes, sa ligne est plus grasse donc plus lourde, surtout sur les surfaces préparées. Bien qu'il soit gris un peu plus pâle, un œil moins averti le confond aisément avec celui de notre crayon graphite « médium doux ». Cette similarité est due à la brillance métallique, à effet de transparence, et à l'épaisseur de la ligne du style de plomb qui, sous un microscope, est strié avec des dépôts latéraux de particules¹⁹². Un autre avantage non négligeable, propre à la ligne du plomb, est de

¹⁹¹ CENNINI, 1923, chap. XII.

¹⁹² WATROUS, 1957, p. 16, 25, 45 et illustration p. 23 (agrandissement microphotographique montrant les différences de poids et de texture des différents instruments sur le papier non préparé). LAVALLÉE, 1949, p. 52.

pouvoir l'effacer avec de la mie de pain sur quasi toutes les surfaces, sur lesquelles elle laisse néanmoins une marque légèrement incrustée¹⁹³.

Le principal inconvénient de la pointe de plomb pur est d'être trop ductile, de s'aiguiser trop vite en ayant tendance à déchirer le papier et de se déformer même sous une pression légère, ce qui la rend quasi inutilisable¹⁹⁴. C'est pourquoi, très tôt, les artistes expérimentent des alliages dont le plus satisfaisant paraît être le mariage avec l'étain¹⁹⁵. À plus d'un siècle et demi d'écart, Cennini et Baldinucci conseillent tous deux les proportions d'un tiers d'étain et de deux tiers de plomb¹⁹⁶, l'ajout d'étain augmentant la résistance du plomb. Cette nouvelle pointe donne un trait plus léger et plus pâle, exigeant une préparation du papier pour une bonne lisibilité¹⁹⁷. Alliée au mercure, la pointe de plomb est plus tendre et donne un trait coloré¹⁹⁸. Au Moyen Âge et au début de la Renaissance, le procédé de fabrication des pointes de plomb, et probablement des autres pointes, est assez simpliste; Cennini dit qu'il suffit de bien battre les morceaux de plomb et d'étain ensemble avec un marteau.

La Renaissance florentine, pour qui la ligne impeccablement propre et fine de la pointe d'argent fournit le critère de beauté le plus prisé par la définition précise des formes, établit le fondement de l'appréciation. Il est incontestable que le style de plomb n'atteint pas le même niveau de pureté calligraphique, bien qu'il permet de meilleurs résultats sur le papier préparé¹⁹⁹. De sorte que même si ce dernier sert davantage pour les écritures de toutes sortes, le croquis et l'ébauche préliminaire des formes (ill. 19), la pointe d'argent est préférée pour le dessin soigné.

¹⁹³ LAVALLÉE, 1949, p. 52. La profondeur du sillon dépend de la pression exercée sur le style lors de l'écriture. La ligne de plomb ne s'efface pratiquement pas sur les tissus sans les abîmer et difficilement sur le bois. MEDER (1978, p. 60) dit que le sillon dépend aussi de la qualité du papier : « They are most noticeable on soft, nappy paper and on thick harder paper of prominent "grain" ». Elle est bien visible dans certaines études à la pierre noire et à la sanguine.

¹⁹⁴ WATROUS, 1957, p. 17: « The lead tip become blunt very quickly under the most modest pressure, and worse, a fine point of lead will bend into an ungainly shape. »

¹⁹⁵ MEDER (1978, p. 62 et vol. 2, pl. 65) donne l'exemple d'une *Étude pour un Christ en croix* de Dürer au Louvre. Bien que cette étude passe souvent pour être à la pointe d'argent, l'auteur affirme que l'éclat de la ligne, sa couleur gris foncé et la largeur du trait indiquent clairement une pointe de plomb.

¹⁹⁶ CENNINI (1923, chap. XI) « On peut encore, sans préparation à l'os, dessiner sur le papier avec des stylets de plomb, faits de deux parties de plomb et une d'étain bien battus au marteau. » BALDINUCCI, 1681 : « Stile : Una verghetta sottile, che si fa du due terzi di piombo, e un terzo di stagno, e serve per tirar le prime linee a chi vuol disegnar con penna; fannosene anche con argento [...] »

¹⁹⁷ CENNINI, 1923, chap. XI.

¹⁹⁸ LAVALLÉE, 1949, p. 53. Cet alliage est encore inconnu au 16^e siècle.

¹⁹⁹ MEDER (1978, p. 60) affirme même que les préparations humides accueillent très bien la pointe de plomb et que « le plomb y aurait occasionnellement supplanté la pointe d'argent ou de cuivre ».

En effet, à cause du caractère de son trait, le style de plomb semble peu convenir au dessin fini. Nous en connaissons cependant quelques beaux spécimens dans les cabinets de dessins et collections privées, comme ceux de Jacopo Bellini dans les albums du British Museum et du Cabinet des Dessins du Louvre et une *Étude de têtes de chevaux* sur fond vert de Pisanello, également au Louvre²⁰⁰. Ces feuilles prouvent que la pointe de plomb peut, quoi qu'on en dise, être « maniée avec une étonnante délicatesse ». Dürer, en Allemagne, utilise aussi le style de plomb avec une certaine fréquence. L'Albertina et l'École des beaux-arts de Vienne possèdent, entre autres, des études d'apôtres sur fond vert, de même que les cabinets du Louvre et de Berlin. Dans un *Jeune apôtre debout* du Louvre, vraisemblablement préparatoire pour une gravure, le style de plomb se comporte un peu comme le burin dont elle partage quelque chose du caractère incisif. La craie blanche y pose des lumières plus douces que la gouache, mais les hachures du style marquent les ombres en suggérant des nuances allant du gris au noir²⁰¹.

Si la pointe d'argent travaille efficacement sur un papier préparé de couleur assez soutenue comme l'*Étude de draperie* de Léonard de Vinci (ill. 12), le style de plomb est peu intéressant sur les papiers bleus et bruns teints dans le grain, les reflets métalliques ne permettant d'en voir les traits qu'en les regardant de biais devant la lumière.

Malgré la perception peu avantageuse que l'on cultive généralement pour la pointe de plomb, elle demeure en usage même après que les autres soient tombées en désuétude. Lavallée affirme qu'au 16^e siècle, alors que les pierres remplacent les pointes, celle de plomb continue à être utilisée « dans l'écriture et les croquis »²⁰². Et à la fin du 17^e siècle, Baldinucci la recommande encore pour esquisser les lignes devant être retracées à la plume.

La pointe d'argent

Bien que moins courante que la pointe de plomb, la pointe d'argent est davantage utilisée par les maîtres pour les dessins soignés. En fait, on trouve autant d'exemples de croquis que de dessins « finis » à la pointe d'argent. Les artistes se fient à l'excellente

²⁰⁰ LAVALLÉE, 1949, p. 52-53, fig. 36.

²⁰¹ Il est probable que les études aujourd'hui plus nombreuses des fonds de collections de dessins mettront à jour un nombre croissant de ces beaux dessins à la pointe de plomb, bien qu'il n'atteigne jamais celui de la pointe d'argent.

²⁰² LAVALLÉE, 1949, p. 53.

qualité du matériau et ne se préoccupent guère de son coût et de sa disponibilité²⁰³. Watrous fait aussi remarquer que l'argent pur étant un métal mou, il nécessite une certaine quantité de cuivre pour obtenir de la rigidité²⁰⁴.

Le support sur lequel l'artiste entend l'utiliser doit nécessairement être préparé, comme il a été indiqué précédemment. Aussi, contrairement à la pointe de plomb qui peut être effacée, le tracé de la pointe d'argent est indélébile et pour cela d'une pratique plus difficile. Les erreurs ne peuvent être corrigées qu'en enlevant la préparation, ce qui risque fort de gâcher le dessin en entier. L'utilisation de ce matériau requiert donc une grande habileté, de la précision et de l'autodiscipline. Les artistes moins à l'aise ébauchent préalablement les contours au fusain ou à la pointe de plomb mais les plus habiles abordent directement la surface avec la pointe d'argent.

L'affirmation voulant que la pointe d'argent soit la préférée est appuyée par Cennini et par Léonard de Vinci qui recommande aux artistes de noter brièvement, avec cette pointe, les choses qu'ils voient dans la nature dans un carnet de feuillets préparés qu'ils portent toujours sur eux²⁰⁵. L'on comprend cette préférence en examinant le trait particulièrement élégant des nombreux dessins à la pointe d'argent que conservent les collections privées et les cabinets de dessins. Meder lui reconnaît même une valeur solennelle grâce au rendu scintillant de ses lignes fines et parfaites²⁰⁶.

Chaque artiste l'utilise à sa manière car, comme le mentionne Meder, tous ont expérimenté la pointe d'argent²⁰⁷. Alors que Pérugin établit une ligne lente (ill. 6), Raphaël élabore une ligne plus souple et fluide aux cadences harmonieuses, comme dans *L'ange jouant du violon* du British Museum, où il parvient à rendre le mouvement musical de la main et le vent jouant dans les cheveux de l'ange. Il est d'ailleurs un des rares artistes à avoir utilisé la pointe d'argent tout au long de sa vie, alors que la majorité des artistes du 16^e siècle l'ont déjà abandonnée pour des moyens plus rapides comme les pierres. Il parvient même à dessiner avec la pointe les effets normalement associés à la plume. Par exemple, dans *Quatre soldats* (ill. 20), les hachures dessinées avec un rythme vigoureux

²⁰³ WATROUS, 1957, p. 12.

²⁰⁴ *Ibid*, p. 18. ADDICKS (p. 9) dit : « Only gold exceeds it [argent] in ductility and malleability. [...], it has the whitest color, [...] »

²⁰⁵ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 213. CENNINI, 1923, chap. VIII.

²⁰⁶ MEDER, 1978, p. 63. Kenneth Clark, en parlant de ses études de chevaux à la mine d'argent, décrit la délicatesse du procédé qui « donne des reflets curieusement lunaires ».

²⁰⁷ MEDER, 1978, p. 71-72 : « Great and little masters all used it until about 1500, sometimes only as a preliminary to the pen, sometimes for finished works of art. »

et d'une main confiante démontrent une technique plus souvent attribuée à la plume qu'à la pointe d'argent.

Le dessin à la pointe d'argent devient indépendant du moment où les artistes utilisent cette technique non plus seulement pour tracer les contours des figures, mais aussi pour les modeler et ajouter les ombres²⁰⁸. Comme il a déjà été mentionné, les clairs-obscurs sont rendus par des hachures parallèles ou croisées, ce qui exige une grande maîtrise du matériau²⁰⁹. Lorenzo di Credi, Pérugin et Léonard de Vinci (ill. 21) marquent cette évolution qui s'effectue au cours de la seconde moitié du 15^e siècle.

Kouznetsov écrit : « Pendant tout le 15^e siècle, ce fut la technique de la pointe d'argent qui prévalut aux Pays-Bas; elle est particulièrement fréquente dans les dessins aux détails minutieux. »²¹⁰ Les Flamands maîtrisent longtemps avant les Florentins le rendu des volumes bien sentis avec la seule pointe d'argent, sans l'appui des lavis ou des rehauts blancs. Ils y parviennent dès l'époque de Jan van Eyck alors que les Florentins attendent la venue des Vinci et Raphaël. La raison en est peut-être que moins soucieux d'intellectualité, de mesures avec la règle et le compas, les Flamands sont plus tôt préoccupés de réalisme et ont davantage le sens inné des couleurs et des lumières. Les Toscans affectionnent la ligne, un peu comme si le contour était une chose et le volume une autre, si bien que la pointe d'argent dessine l'un et le blanc l'autre. Le contour conserve ainsi toujours son autonomie. Il y a là un dilemme que Vinci est le premier à résoudre avec autorité dans son *Guerrier antique* vers 1478 (ill. 14). Pour les Flamands, contour et volume ne sont que deux aspects d'une même entité, de sorte que le clair-obscur n'est pas antinomique du contour mais le complète : les deux s'associent pour que la pointe d'argent se suffise à elle-même, assistée par la blancheur du fond – papier ou préparation – pour la lumière. Nul besoin de la couleur comme ton intermédiaire, créée par la pointe seule²¹¹. Il est à noter que la France n'a guère laissé de dessins au style d'argent²¹².

²⁰⁸ MEDER, 1978, p. 72.

²⁰⁹ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 213.

²¹⁰ KOUZNETSOV, 1976, p. 8. PANOFISKY (p. 25) ajoute : « La technique de la pointe, née, semble-t-il, dans les ateliers des enlumineurs plutôt que ceux des peintres, fut amenée à sa perfection dans les Flandres, où on l'employa surtout pour les copies soigneuses et pour les études d'après nature. »

²¹¹ Ce n'est certes pas par hasard non plus que l'Allemand Dürer, nourri d'admiration pour les grands Flamands dans sa jeunesse par son père et Wolgemut, est le premier à introduire le ton gris intermédiaire dans l'art de la gravure. (PANOFISKY, 1987, p. 208)

²¹² LAVALLÉE, 1949, p. 50.

L'Allemagne, pays de graveurs, est moins adepte de la pointe d'argent que de la plume, mais ne l'ignore pas complètement. C'est à la pointe d'argent que le Maître de Maison prépare les gravures de l'ouvrage qui le rend célèbre et lui vaut son nom. Par la suite, il semble que ce soit surtout des portraits qu'on lui confie. La majorité des pointes d'argent de Dürer sont des effigies. L'artiste se sert de cet instrument pour rendre avec fidélité les traits de ses « modèles ». Par exemple, il réussit à faire sentir le caractère « plus que volontaire, brutal, voire méprisant »²¹³ du cardinal Albrecht von Brandenburg. Ce sont aussi surtout des portraits que dessinent à la pointe d'argent Baldung Grien, Hans Holbein le Vieux, Holbein le Jeune et son frère Ambrosius.

Vers la fin du 15^e et au début du 16^e siècle, la pointe d'argent côtoie également d'autres techniques, comme dans le *Portrait de Jacob Meyer de Hasen* d'Hans Holbein à Bâle (ill. 22). Daté de 1516, ce magnifique portrait n'est pas une étude, mais une œuvre autonome, très finie, plus picturale que les dessins italiens à la pointe d'argent. Meder mentionne ces dessins qui sont caractéristiques du Nord et où les artistes ajoutent de la sanguine sur les joues, les yeux, les oreilles et les lèvres²¹⁴.

Enfin, comme le fait remarquer Meder, les carnets et l'instrument qui les accompagne, en l'occurrence la pointe d'argent, sont toujours en vogue après l'abandon de la technique au 16^e siècle²¹⁵. Par le fait même, les petits portraits sur fond jaune de Goltzius, puis les paysages miniatures à la pointe d'argent de Rembrandt, en sont probablement la continuité²¹⁶. De plus, la technique de la pointe d'argent est perpétuée, selon la tradition, par les miniaturistes et les orfèvres et par la tenue des livres de compte jusqu'au 17^e siècle.

Les autres pointes

L'étain, plus dur que le plomb, donne une pointe difficile à tailler et un trait plus subtil, mais ce uniquement sur une préparation contenant beaucoup de colle. Sur une telle préparation, les traits de la pointe d'étain pur sont pâles; sur un apprêt plus tendre, elle grave des sillons aux bords irréguliers, si bien qu'elle n'est en aucune manière d'un usage

²¹³ *Dessins germaniques de l'Albertina de Vienne*, 1990, p. 86 (fig. 82).

²¹⁴ MEDER, 1978, p. 72.

²¹⁵ MEDER, 1978, p. 65. La pointe de métal est partie intégrante du carnet. Elle y est soit attachée par une boucle de cuir ou une corde, soit serrée dans la reliure.

²¹⁶ MEDER, 1978, p. 73.

agréable. Vitruvius Pollio lui attribue plutôt le rôle de marquer les ombres sur un papier préparé à la poudre d'os²¹⁷. Son alliage avec le plomb amoindrit les inconvénients respectifs de ces deux métaux²¹⁸.

Plus dure que l'argent, le plomb et l'or, mais cependant moins que l'étain, la pointe de cuivre est peu utilisée, selon Meder²¹⁹ et Béguin. Toutefois, Alcherius la mentionne dès 1398. Lavallée indique d'ailleurs que quelques dessins de Jacopo Bellini au Louvre sont composés à l'aide de cette pointe²²⁰. Les recherches menées par Watrous le conduisent à supposer qu'en alliage, elle est peut-être utilisée plus souvent qu'on ne le pense²²¹. Il poursuit en écrivant : « [...] il est difficile de savoir leur composition quand ils [les alliages avec le zinc et l'étain] furent mentionnés comme stylets [...]. Par conséquent, les références aux styles à dessiner en bronze et en laiton dans les traités de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance doivent être interprétés comme des indications générales d'alliages contenant une quantité substantielle de cuivre. » Le problème ici est que l'auteur ne cite aucun passage de traités anciens attestant de l'existence de la pointe de laiton.

L'or étant un métal très précieux, on comprend que sa pointe soit très rarement employée par les artistes. Très malléable, il est également inutilisable pur. Dans les pointes, il est habituellement allié à l'argent dans des proportions variables s'élevant à parfois plus de la moitié d'argent; il est aussi allié au cuivre. Pour une pointe d'une bonne durabilité, on ajoute toujours au moins un peu de cuivre aux alliages d'or et d'argent²²². Mais si la présence de cuivre ou d'argent est trop importante – et vice versa pour l'or – ce n'est plus à proprement parler des pointes d'or ou d'argent, ainsi que Biringuccio en avertit en 1540 : « [...] si la moitié du métal est dépassée, on ne peut plus l'appeler de l'argent

²¹⁷ MEDER (1978, p. 61) cite Vitruvius Pollio (1548, folio X^b) lorsqu'il écrit : « [...] tin is mentioned especially for shading on bone-grounded paper ».

²¹⁸ WATROUS, 1957, p. 17.

²¹⁹ Il mentionne toutefois (p. 59 et note 14) qu'un Codex de Montpellier prescrit aux apprentis d'apprendre à dessiner avec un style de cuivre sur une tablette préparée.

²²⁰ LAVALLÉE, 1949, p. 51. Nous n'en avons malheureusement pas retrouvé mention dans le livre de Degenhart.

²²¹ WATROUS, 1957, p. 17. « The alloys of brass (copper and zinc) and bronze (copper and tin) make satisfactory drawing styluses ». Il ajoute que les proportions de cuivre et d'étain pour les bronzes modernes varient de 28:1 à 90:1, avec de fréquents ajouts de plomb et de zinc. Selon Christian Hauser, les proportions idéales sont 90 % de cuivre pour 10 % d'étain. Mais le 15^e siècle italien les allia dans un rapport 75/25 et le 16^e siècle dans un rapport 86/12 avec 2 % de zinc. Assez étonnamment, le 17^e français y remplaça l'étain par le zinc : 90 % cuivre, 2 % étain, 1 % plomb et 7 % zinc (*La fonte d'art*, Genève, Les Éditions du Bonvent, 1972, p. 10 et 20). Il est fort probable que les sculpteurs-bronziers d'autrefois ont essayé de gribouiller avec des morceaux de bronze sans obtenir des résultats suffisamment intéressants pour qu'il vaille la peine d'en fabriquer des pointes.

²²² WATROUS, 1957, p. 18.

mais du cuivre contenant de l'argent, comme je l'ai dit pour l'or »²²³. Tout comme celle de cuivre, la pointe d'or est mentionnée par Alcherius en 1398.

Selon les alliages et leurs proportions, la nuance du trait de la pointe d'or varie au point qu'il peut être confondu avec celui de l'argent ou du cuivre, mais plus l'or est pur, plus son trait est noir²²⁴. Lavallée se demande si l'étude de tête du Louvre pour la *Madone Litta* de Léonard est à la pointe d'or, alors que les ouvrages plus récents la disent tous à la pointe d'argent. Petrioli Tofani se pose la même interrogation pour l'*Étude pour l'ange de la Vierge aux Rochers*, toujours du Vinci (ill. 23), bien qu'encore là, certains auteurs considèrent ce dessin comme étant à la pointe d'argent²²⁵.

L'oxydation

Watrous affirme que tous les métaux utilisés dans le dessin laissent une trace grise, variant de pâle à foncée, et qu'en une période relativement courte, les traits changent de couleur. Lorsque les dessins sont exposés à l'air, ce phénomène s'amorce en quelques mois à peine. En effet, le tracé de l'argent passe du gris au brun chaud par oxydation et le trait s'allège, tandis que la ligne de cuivre devient plutôt jaunâtre et le trait s'atténue. Le plomb et l'alliage plomb-étain demeurent gris; le bronze pâlit en devenant gris chaud. L'or pur ne montre pas de changement, mais, selon ses alliages, il varie du brun (argent) au brun-jaune (cuivre)²²⁶. L'auteur ajoute que les traits de toutes les pointes développent aussi une sorte de transparence avec le temps, ce qui donne l'impression qu'ils sont plus ténus et délicats. Cela se remarque surtout sur les préparations blanches.

Dans les ouvrages de tous genres, on rencontre plus souvent qu'on ne le souhaiterait, la désignation irréfléchie et erronée de « pointe d'argent » pour des dessins exécutés avec d'autres pointes. Ceci survient dans le cas de dessins dont les lignes n'ont pas une couleur chaude et qui ne sont manifestement pas au style d'argent. Par ailleurs, on ne doit pas davantage conclure immédiatement à la pointe d'argent chaque fois que les

²²³ BIRINGUCCIO, *De la pyrotechnica*, cité par Watrous, 1957, p. 17.

²²⁴ LAVALLÉE, 1949, p. 51. BÉGUIN, 1995, p. 317 : « Le trait le plus noir était celui de l'or, mais on utilisait plus couramment la pointe d'argent [...] ».

²²⁵ CLARK, *Léonard de Vinci*, 1967, p. 94. DE TOLNAY, 1972, p. 116

²²⁶ WATROUS, 1957, p. 20-21. MEDER (1978, p. 66) affirme cependant que le tracé de la pointe d'or devient noir ou brun et que la pointe de plomb ou de plomb-étain passe à un gris plus foncé. AMES (*Les plus beaux dessins italiens*, 1964, p. 74) désapprouve les deux auteurs en ce qui concerne le trait de cuivre qui deviendrait plutôt vert et sans transparence avec le temps.

traits d'un dessin ont une couleur chaude, éliminant ainsi les possibilités qu'ils soient au style de cuivre, de bronze ou de laiton, et ce, malgré leur usage restreint. Les couleurs chaudes des apprêts ocres, par exemple, compliquent la lecture; à première vue, les traits peuvent paraître gris et nécessitent un examen plus attentif pour y reconnaître le ton brunâtre de la pointe d'argent²²⁷.

Petrioli Tofani apporte, en quelque sorte, une réponse à la condamnation prononcée par Watrous : « En dehors de l'analyse chimique, l'identification des métaux employés par les artistes – qui firent aussi des essais sporadiques avec l'or, le bronze, le cuivre et le laiton – n'est pas toujours possible. Les identifications les plus fiables se font à partir de l'examen des traits et des résultats de l'oxydation qui, avec le temps, modifie diversement les colorations originales qui oscillent indistinctement entre le gris et le noir. »²²⁸ À cause des coûts impliqués en temps et argent, compte tenu aussi de la fragilité des dessins, il est évident que toutes les feuilles ne peuvent être soumises à l'analyse chimique ou microscopique. Il en ressort qu'il faut faire confiance aux chercheurs qui ont « l'œil », comme disaient les anciens connaisseurs, qui acquièrent l'expertise indispensable et digne de foi pour discerner les pointes par une longue et amoureuse fréquentation des dessins. Et que, malgré cela, ces spécialistes soient pleinement conscients de cette difficulté est prouvée par la prudence dont témoignent les nombreuses mentions génériques « pointe de métal », sans autre précision.

Le phénomène de l'oxydation, épine au cœur des historiens des arts graphiques, n'est pas inconnu des artistes de la Renaissance. Petrioli Tofani y voit une raison qui incite parfois les artistes à associer différentes pointes dans un même dessin pour obtenir une image plus variée et complexe²²⁹. Il se peut donc que se soit en prévision de l'affaiblissement des traits qu'ils les accentuent, à l'occasion, même ceux de la pointe d'argent, à la plume, bien qu'ici aussi il convient d'être prudent pour distinguer l'intention

²²⁷ WATROUS, 1957, p. 22. Ce jugement sévère paraît un peu à l'emporte-pièce, car tout n'est pas aussi simple que Watrous le laisse entendre. S'il est hors de doute qu'il y a eu des erreurs dans le passé et qu'il s'en produira encore, l'auteur évite d'appuyer son affirmation sur des exemples : ses reproches s'adressent-ils à de grands spécialistes des arts graphiques ou des chercheurs amateurs ou peu initiés? Aux problèmes d'identification qu'il soulève s'ajoute celui, fort important, de l'oxydation. D'une part, tous les dessins à la pointe d'argent n'ont pas été exposés à la lumière et certains conservent leur ton gris original. D'autre part, les couleurs absolues de l'oxydation que Watrous et d'autres auteurs mentionnent ne tiennent pas compte de l'énorme variété qui a pu survenir non pas tant dans la diversité des métaux que dans les proportions de chacun des métaux des alliages. En cette période où les artistes se livraient à tant d'expériences scientifiques dans tous les domaines de leur activité, qui sait tous les alliages qu'ils ont pu essayer pour se doter de meilleurs instruments. Bien malin celui qui, sans analyse chimique, pourrait dire de quoi étaient composés les pointes de Léonard, par exemple, qui s'est intéressé à la métallurgie.

²²⁸ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 213-214 [traduction libre]

²²⁹ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 214 et fig. 242.

des traits de plume : en prévision de l'affaiblissement des lignes de la pointe, pour les corriger ou tout simplement en hausser le ton en augmentant leur lisibilité.

Conclusion

Malgré que la plupart des auteurs accordent à la pointe de métal des caractéristiques purement linéaires, il ne fait aucun doute que l'instrument permet également des reliefs convaincants. La pointe répond autant aux exigences des Alberti et Botticelli, pour qui la ligne est si chère, qu'à celles des Léonard et Raphaël, à la recherche d'un dessin plus pictural. La pointe d'argent, surtout, consent des effets très riches sur le plan de la luminosité, grâce à la richesse de son tracé, au contraste avec le support et, parfois, à l'oxydation du matériau, ainsi que sur le plan de la texture, grâce à un système de hachures très dense. Cependant, les artistes finiront par la délaïsser au profit des pierres, qui permettent de plus grands formats et un meilleur rendu des textures, et de la plume, qui permet un dessin d'exécution plus rapide. Au prochain chapitre, nous verrons que grâce à la plume, les possibilités qui s'offrent à l'artiste augmentent de façon significative.

CHAPITRE 3 : LES PLUMES ET LES ENCRE

Usage de la plume

L'utilisation de la plume pour l'écriture est probablement parvenue en Europe de l'Égypte où les scribes employaient des roseaux et de l'encre sur leur papyrus²³⁰. Ce même roseau (*calamus* ou *canna*), instrument de calligraphie, est mentionné par Pline dans son *Histoire naturelle*²³¹. Peu de documents médiévaux parlent de la plume, sauf quelques exceptions : saint Isidore de Séville, au 7^e siècle, fait mention du passage du roseau à la plume d'oiseau et distingue clairement les deux instruments et, quelques siècles plus tard, le moine Théophile décrit l'emploi de la plume d'oie dans l'enluminure, « ce même type de plume qui, une fois taillée en pointe, est utilisée pour l'écriture »²³². L'imagerie médiévale, où des saints et des scribes sont représentés se servant de longues plumes, sanctionne cette affirmation. Bien qu'il ne convienne pas aux dessins délicats qui accompagnent les manuscrits, le roseau est parfois employé pour les écrits. C'est probablement en ce sens qu'en 1472 Guillaume Fichet reconnaît le roseau comme l'instrument de l'Antiquité et la plume comme celui de ses contemporains, car Johannes Balbus, quelques années plus tôt (1460), associait encore le roseau à l'écriture, tout comme la plume et le style²³³.

D'après Lavallée, la plume devient un instrument pour le dessin dès le début de l'ère chrétienne²³⁴. La plume d'oie, qui offre un tracé plus subtil et raffiné, donc plus favorable au dessin, est souvent utilisée dans les manuscrits du Moyen-Âge pour dessiner avec précision le lettrage, les ornements et les illustrations au style linéaire. Le passage de la plume d'oiseau à la plume de roseau s'effectue graduellement au cours de la période médiévale et est terminé au début du 15^e siècle alors que Cennini, dans son *Livre de l'Art*,

²³⁰ LACROIX, *Les Arts au Moyen Âge*, 1874, p. 402 : « Pour écrire sur le papyrus, on employa le pinceau ou le roseau, et des encres de diverses couleurs; l'encre noire fut cependant la plus usitée. Il y avait sur les bords du Nil en même temps que le roseau, qui fournissait le papyrus, une autre sorte de roseau, plus rigide et plus flexible à la fois, très propre à faire le calame [...]. » (voir sa figure 282, reproduction d'une miniature du 9^e siècle représentant un évangile qui transcrit, avec la calame, sur un parchemin, le texte sacré dont il reçoit la révélation) Ce roseau était taillé comme une plume et a été employé jusqu'au Moyen Âge; il l'est encore aujourd'hui chez les Orientaux : c'est le *kalam* des Arabes.

²³¹ MEDER, 1978, p. 42.

²³² WATROUS, 1957, p. 44 et note 2.

²³³ WATROUS, 1957, p. 54.

²³⁴ LAVALLÉE, 1949, p. 11.

ne parle que de la plume d'oiseau²³⁵. Le nombre important de dessins à la plume qui ont été conservés jusqu'à aujourd'hui permet d'affirmer de façon presque certaine que cet outil est celui qui a connu le plus grand succès auprès des grands maîtres à partir de la Renaissance²³⁶.

Le 15^e siècle voit se multiplier les variétés de plumes, dont quelques tentatives de fabrication en bois de sureau et en cuivre mentionnées par Mathesius en 1564²³⁷. De plus, on assiste à un retour du roseau chez les Humanistes des 15^e et 16^e siècles, notamment dans le cercle d'Érasme de Rotterdam. C'est d'ailleurs cet instrument que l'écrivain tient dans son portrait peint par Holbein le Jeune en 1523 (ill. 24) et celui que Dürer grave en 1526.

Le maniement de la plume requiert une habileté qui ne s'obtient que par beaucoup de pratique. Ainsi, Cennini ne la recommande qu'après au moins un an d'étude du dessin, et ce, en traçant toujours préalablement une esquisse au fusain ou à la pierre²³⁸. Borghini (1584) conseille à l'apprenti de commencer par copier l'antique et les dessins des maîtres pour s'assurer la main. Par la suite, l'artiste doit y avoir fréquemment recours afin de ne pas perdre la main. Giulio Romano, dans sa correspondance avec l'Arétin, se plaint de sa maladresse à la manipuler, n'en ayant pas fait usage depuis quelque temps²³⁹. La plume, contrairement aux craies et aux pierres, mais tout comme la pointe d'argent, est une technique sans reprise. Sa trace s'incorpore au papier par la pénétration de l'encre liquide et ne peut alors qu'être grattée s'il faut effectuer des corrections, ce qui risque fort d'abîmer le support.

La plume est un outil à usage rapide pour l'artiste qui le conserve toujours à portée de la main²⁴⁰. Cennini écrit : « Ce qui t'arrivera en pratiquant le dessin à la plume, c'est

²³⁵ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 228.

²³⁶ WATROUS, 1957, p. 44.

²³⁷ L'auteur dit que les plumes de sureau sont déjà employées par les calligraphes et les scribes pour les plus grandes lettres (MATHESIUS, 1564, p. 146a). MEDER, 1978, p. 42-43.

²³⁸ CENNINI, 1923, chap. XIII : « Quand tu t'es adonné aux exercices précédents [au style] environ un an, ou plus ou moins selon que tu y auras pris goût et plaisir, essaie quelquefois à dessiner sur papier avec seulement une plume taillée fin. » Les traces du fusain sont parfois encore visibles au côté des traits de plume mais la plupart sont dissoutes par le lavis (MEDER, 1978, p. 52, note 5). Toutefois, comme nous le verrons plus loin, l'usage du lavis apparaît assez tardivement, c'est-à-dire pendant les dernières décennies du 15^e siècle.

²³⁹ MEDER, 1978, p. 32. Romano, dans ses écrits, rapporte le processus traditionnel de l'élaboration d'un dessin à la plume : premièrement, le croquis rapide, ensuite, les retouches jusqu'à l'obtention de l'effet recherché qui, finalement, est transféré sur une seconde feuille par un dessin extrêmement appliqué. Cette méthode, comme bien d'autres, ne correspond pas toujours à ce qui se passe en réalité dans les ateliers, mais elle est fréquente.

²⁴⁰ DE TOLNAY, 1972, p. 71. LAVALLÉE (1949, p. 13) mentionne le dessinateur Villard de Honnecourt qui, au 13^e siècle,

une habileté, une adresse qui te rendront capable de faire sortir bien des choses de ta tête »²⁴¹. La qualité du trait, pouvant être long ou court, droit ou courbe, fin ou épais, permet à son utilisateur de mettre en valeur son propre style²⁴². La plume, plus particulièrement celle de l'oie, est un instrument polyvalent qui s'adapte au goût et à la dextérité de chacun. Ames-Lewis compare d'ailleurs deux dessins de styles complètement différents mais dont le résultat n'est possible qu'avec la plume : Pisanello, avec une extrême minutie, dessine des chevaux très détaillés au contour précis et au fin modelé (ill. 25), tandis que Pollaiuolo, par un mouvement rapide et aisé de la main, crée des figures dynamiques au contour expressif (ill. 26). Le premier recherche ainsi les textures et l'apparence superficielle des formes, tandis que le second veut exprimer la vitalité, le mouvement du corps et la tension musculaire. Dans un cas comme dans l'autre, les effets et les variations sont obtenus par une pression plus ou moins grande exercée sur l'instrument²⁴³.

Toutefois, malgré de nombreux avantages, la plume demeure un instrument au tracé strictement linéaire²⁴⁴. Afin de pallier ces limites, les artistes cherchent différentes solutions, comme l'utilisation de papiers colorés en demi-ton²⁴⁵, l'ajout de lavis ou la juxtaposition de hachures aux figures. Aux 14^e et 15^e siècles, dans les dessins à la ligne pure où les profils sont de mise, les ombres sont simplement marquées par quelques traits de plume parallèles aux lignes principales (ill. 27)²⁴⁶. Ces ombres peuvent aussi être faites au pinceau ou être remplacées par des lavis subtils²⁴⁷. C'est d'ailleurs le cas dans *Une*

a parcouru l'Europe munit de sa plume et de son encrier « s'arrêtant, çà et là, pour relever le plan d'une église, prendre un croquis, esquisser une silhouette de son invention ou chercher dans des figures géométriques des principes d'équilibre décoratif. »

Léonard de Vinci conseille également aux artistes de constamment porter un carnet sur eux pour pouvoir dessiner ce qu'ils observent au hasard de leurs promenades. La plume est plus commode que les pierres, trop fragiles pour être transportées partout : « Quand tu te promènes dehors, ne manque pas d'observer et de noter les attitudes et les expressions des gens qui bavardent... Fais un croquis rapide de tout cela dans un petit carnet que tu dois toujours avoir sur toi. Il doit être en papier coloré de sorte que tu ne puisses rien effacer, mais toujours entamer une nouvelle page. » (CLARK, 1967, p. 153)

²⁴¹ CENNINI, 1923, chap. XIII.

²⁴² WATROUS, 1957, p. 49 : « [...] their greatest virtue was the facility with which they responded to the very personal and autographic characteristics of any artist's draughtmanship. » Ajoutons à ces avantages les contrastes et les chromatismes que les différentes encres et la couleur des supports apprêtés ou teints dans le grain permettent, offrant une gamme infinie de possibilités expressives au dessinateur. (PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 228)

²⁴³ AMES-LEWIS, *Drawings in Early Renaissance*, 1981, p. 46.

²⁴⁴ AMES-LEWIS (1981, p. 47) : « The pen, though, inevitably shares with the silverpoint the limitations of an inherent linearism, however versatile the line can be made. »

²⁴⁵ AMES-LEWIS (1981, fig. 22) donne comme exemple un dessin de Benozzo Gozzoli. Il indique aussi que cette technique demande à l'artiste autant de temps et de travail qu'avec la pointe d'argent.

²⁴⁶ MEDER, 1978, p. 426 : « The strengthening of the contour on one side, either by simply doubling or by multiple strokes, can be traced on one hand back to Egyptian painting, and on the other forward to high Renaissance. »

²⁴⁷ LAVALLÉE, 1949, p. 14. CENNINI, 1923, chap. XIII, écrit : « Lors dessine avec délicatesse en conduisant tes clairs, tes

scène de chasse d'un artiste lombard (ill. 28) où les contours, tracés à la plume d'une ligne incisive, sont renforcés par le trait plus épais du pinceau et agrémentés de rehauts au blanc de céruse.

Une innovation importante dans le développement du dessin à la plume est le recours aux hachures dans le rendu des ombres et des lumières. Bien que Lavallée affirme que l'apparition des hachures n'a lieu qu'au début du 15^e siècle, en Italie et en France simultanément²⁴⁸, selon Béguin, il s'agirait plutôt d'un retour à des conceptions classiques, « puisqu'on les rencontre déjà dans la peinture romaine »²⁴⁹. Quoi qu'il en soit, ce procédé est utilisé dans un dessin attribué à Spinello Aretino pour une des premières fois à la Renaissance²⁵⁰. Les hachures, parallèles au départ, croisées par la suite, prennent de plus en plus d'importance dans le dessin des 15^e et 16^e siècles²⁵¹, jusqu'à ce que la plume soit remplacée par les matériaux secs qui permettent des dégradés beaucoup plus subtils.

Au tournant du siècle, les hachures gagnent la faveur à Florence²⁵². Des artistes comme Filippino Lippi et Domenico Ghirlandaio abordent différemment le dessin à la plume en ne se servant plus que du papier blanc où ils tracent des figures avec une économie des traits. L'attention est centrée sur les personnages principaux dans un jeu de hachures plus complexe et de lignes de contour répétées chez Lippi, tandis que les détails sont suggérés par des traits rapides, presque automatiques. La *Pietà avec saints et anges* de Lippi (ill. 29) illustre bien ce propos : la Vierge et le Christ sont délimités par des traits appuyés, plusieurs fois corrigés, tandis que les anges et les saints qui les entourent sont esquissés en quelques lignes brisées. Les hachures, croisées ou parallèles, assurent le volume du Christ et de la Vierge. Pour sa part, Ghirlandaio démontre une totale confiance en l'utilisation de l'instrument en créant un style qui lui est particulier. Un de ses plus

demi-teintes, tes ombres peu à peu, en revenant souvent avec la plume sur ton ouvrage. Si tu veux que tes dessins soient un peu plus léchés, mêles-y un peu d'aquarelle, comme je l'ai indiqué ci-dessus, avec un pinceau d'écureuil pointu.» Voir la section sur les lavis (chapitre 4).

²⁴⁸ LAVALLÉE, 1949, p 14.

²⁴⁹ BÉGUIN, 1995, p. 318.

²⁵⁰ LAVALLÉE, 1949, fig. 2 (*Scènes de la vie et du martyre d'un saint*).

²⁵¹ AMES-LEWIS (1981, p. 48) indique que les hachures parallèles rappellent la technique de la pointe d'argent mais, avec la plume, le mouvement est plus rapide et expressif (variations dans la longueur et l'espacement des traits). Avec les hachures croisées, les variations tonales sont plus poussées, mais la spontanéité est diminuée. Souvent, les deux types de hachures sont utilisés conjointement dans un même dessin.

²⁵² Moskowitz (*Great Drawings of all times*, 1962) prétend qu'au départ certains artistes ont de la difficulté à s'adapter à cette nouvelle technique et l'utilisent en même temps que les rehauts blancs : la *Madone à l'Enfant* de Fra Bartolommeo (1472-1527), travail typiquement florentin, est un dessin complet à la plume et les rehauts n'y sont pas indispensables. Plus tard, à Venise, Carpaccio (1472-1525/26) utilise les deux techniques mais en créant cette fois une interdépendance entre les lignes claires (blanches) et les lignes foncées (encre) [ill. 58].

beaux dessins est l'*Apparition de saint François à Arles* (ill. 30) dans lequel il emploie un système de hachures variées pour les vêtements (diagonales) et pour les éléments d'architecture (verticales et horizontales). Il est intéressant de remarquer les visages des personnages, qui sont tout à fait caractéristiques de son style : deux petits cercles pour les yeux, un trait pour la bouche, un autre pour le nez et un arc de cercle pour l'arête du nez.

De son côté, Michel-Ange adopte, dans ses oeuvres de jeunesse (ill. 31) le système des hachures croisées et serrées de son maître Ghirlandaio mais il lui confère une plus grande consistance architectonique. En effet, la vision plastique des formes du jeune artiste « s'affirme dans le travail du modelé suggéré par une succession de touches rapides comme suppléant les coups du ciseau »²⁵³ et s'effectue toujours de l'extérieur vers l'intérieur. Le travail du sculpteur est évident dans cette façon de procéder, où la forme puissante semble se libérer du support pour « se développer de son propre élan dans l'espace »²⁵⁴.

En comparaison, alors que le système de hachures de Michel-Ange structure des anatomies savantes, celui de Baccio Bandinelli travaille les figures de manière superficielle, n'indiquant les muscles qu'en surface et pas toujours d'une manière cohérente, comme sur les jambes du philosophe de gauche, par exemple, dans un dessin de *Trois sages tenant les tablettes autour d'un autel* (Chatsworth). Dans un esprit de concurrence, Bandinelli imite son rival en espérant le surpasser, mais il n'en comprend pas les intentions profondes et aboutit parfois à des illogismes et des études très « maniérées ».

Dans certaines œuvres de sa maturité, dont *Deux croquis d'un crucifié* (ill. 32), Michel-Ange démontre une forte sensibilité qui se traduit par des traits flottant dans un espace indéfini autour de figures inachevées, et qui rappellent ceux de Pollaiuolo (ill. 26). Son trait de plume d'épaisseur variée, fébrile, très énergique et libre, incise les contours synoptiques en renonçant au *chiaroscuro* pour suggérer plus efficacement les mouvements violents.

Le paradoxe du contour et des hachures se résout dans l'œuvre de Léonard de Vinci et de Raphaël. Lorsque Lavallée écrit qu'avec ces deux artistes « le dessin italien

²⁵³ PREISS, *Michel-Ange : Dessins*, 1976, p. 14.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 20. AMES-LEWIS (1981, p. 170) note que l'artiste semble toutefois gêné par les limites qu'impose la plume au modelé des formes plastiques, notamment dans les dessins de nu.

abandonne toute minutie : il choisit, synthétise »²⁵⁵, on n'en pourrait trouver meilleur exemple que le dessin à la plume²⁵⁶. « Le style de Raphaël se traduit dans la liberté absolue du dessin, déterminant les formes en quelques traits d'une extrême justesse »²⁵⁷. Cette citation renvoie aux Madones de l'époque florentine, en particulier à la *Vierge lisant avec l'Enfant* de l'Albertina (ill. 33), où Raphaël équilibre sa composition en notant de façon très générale les figures avec des traits pleins d'intensité variée, des lignes fluides d'une fraîche hardiesse et cette grâce lumineuse qui lui est propre. Le gribouillis informe de l'arrière-plan suggère un décor sans préciser s'il est paysage ou motif architectural, Raphaël n'ayant visiblement pas encore arrêté son idée. Il clôt néanmoins efficacement la profondeur spatiale en stabilisant horizontalement la verticalité des figures dans une cadence classique.

Chez Léonard, un gaucher²⁵⁸, les hachures ont la particularité d'être tracées de la gauche vers la droite, d'un mouvement systématique. Parfois très rapprochées, parfois plus espacées, elles font efficacement ressortir les figures du fond clair, donnant même un sens de « réalité » aux profils exagérés de ses caricatures (ill. 34). Sur un grand nombre de feuilles, le travail à la plume du maître est d'un soin extrême, telles les études anatomiques et les *Études pour la tête de Léda* (ill. 35) dont la coiffure sophistiquée rappelle les « figures de style » de Verrocchio (reprises par Michel-Ange et des Maniéristes comme Vasari et Bronzino). Ici, le trait studieux acquiert une extraordinaire souplesse dans les hachures des visages, accompagné d'exquises modulations pour rendre le *sfumato* et les vibrations de la lumière. Sur d'autres feuillets, la plume de Léonard court, flexible et fouguese, dense ou subtile, brise les contours en bondissant d'une forme à l'autre, s'emporte selon la mobilité de sa pensée (ill. 36)²⁵⁹.

²⁵⁵ LAVALLÉE, *Le dessin français du 13^e au 16^e siècle*, 1930.

²⁵⁶ Hubert DAMISH (*Traité du trait*, 1995, p. 73) dit : « L'opposition, le contraste entre deux régimes du trait ne se réduisant pas à un simple trait stylistique : dans l'intervalle entre la planéité du dispositif des hachures et la linéarité perdue du contour, la violence incisive se fait jour qui est celle non plus du stylet, mais du trait de plume. » Selon lui, ce travail est typiquement florentin.

²⁵⁷ KNAB, *Dessins italiens de l'Albertina*, 1975, p. 74.

²⁵⁸ Au début de sa carrière, Léonard dessine des deux mains, mais il préfère rapidement la gauche et n'utilise plus que celle-ci après 1477 environ. Nous ignorons cependant - et nous ne le saurons vraisemblablement jamais - s'il était congénitalement gaucher, ce qui est le plus probable, ou s'il le devint à cause d'une incapacité de sa main droite due à un accident, à laquelle Antonio de Beatis fit allusion en 1517-1518, mais dont il n'existe aucune preuve. (Adolfo VENTURI, « The Drawings of Leonardo », in *Leonardo da Vinci* (en collaboration), New York, Reynal and Company, An Artabras Book, s.d. [vers 1969], p. 90-91)

²⁵⁹ Il est à noter que Léonard est le premier artiste italien à se servir des hachures « curvilinéaires » (Par exemple, dans certaines études pour *La Bataille d'Anghiari*) que l'on retrouve principalement dans les dessins de Dürer (AMES-LEWIS, 1981, p. 49).

Très tôt, la conception du dessin des Italiens du Nord diverge complètement de celle des Florentins, s'orientant vers une tendance plus picturale, et se préoccupant moins de plasticité; en conséquence, le style aux traits courts et vifs est vite oublié²⁶⁰. Dès la fin du 14^e siècle, des artistes travaillent avec la plume de façon éloquente, dans une grande liberté de mouvement. « La plume vénitienne s'est toujours complu aux formes flottantes, a toujours tendu au relâchement et à la fragmentation des contours »²⁶¹. Toutefois, aucune ligne n'est de trop. Autant dans l'*Étude du Christ à la colonne* de Giovanni Bellini, à Londres, où les jambes des deux figures sont reprises, que dans les œuvres plus tardives de Palma le Jeune (ill. 37) où les formes semblent se perdre dans un fouillis de lignes, chaque trait a une fonction constituante et est essentiel au dessin.

Titien, tout comme Tintoret, abandonne l'instrument au mouvement de sa main, mais en prenant soin de toujours renforcer le trait contour, comme dans son étude de *Saint Sébastien* à la plume de roseau (ill. 38) : une ligne dynamique, chargée de tension dans les traits obscurs et vigoureux, exécutée avec une énergie et une sûreté de touche qui distingue le Cadorien. Malgré le trait épais, il y a toute une gamme de gradations tonales qui vont de l'obscurité profonde à la lumière. Titien et Tintoret, chefs de file à Venise, semblent cependant imposer leur style caractéristique avec le fusain et la pierre noire plus souvent qu'avec la plume²⁶². L'évolution du dessin à la plume se poursuit plutôt avec Véronèse et Palma Giovane, « vers une manière de plus en plus libre, rapide et mouvementée », et ce, jusqu'au 18^e siècle²⁶³.

La plume, selon plusieurs auteurs, est un outil indispensable pour les peintres et il serait erroné de conclure qu'un artiste ne l'a pas employée, simplement parce qu'on ne conserve aucun dessin à la plume de sa main²⁶⁴. À partir du 15^e siècle, c'est l'instrument

²⁶⁰ MEDER, 1978, p. 32. LAVALLÉE (1949, p. 15) : « En face de Michel-Ange, le Titien; en face de Florence, Venise. »

²⁶¹ LAVALLÉE, 1949, p. 15.

²⁶² MEDER, 1978, p. 33. Il faut toutefois nuancer : selon De Tolnay (1972, p. 48), Titien privilégia la plume jusqu'à la fin de sa maturité quand il lui préféra la pierre noire. Il est à noter qu'on ne connaît qu'un peu plus d'une trentaine de dessins de Titien (TIETZE-CONRAT [*The Drawings of Venitian Painters in the 15th and 16th Centuries*, 1979] lui en attribuent autour de quarante, les autres portant la dénomination « École de Titien »). L'affirmation est plus juste pour Tintoret.

²⁶³ LAVALLÉE, 1949, p. 16. MEDER (1978, p. 33) : « The impressionistic technique reached its strongest and most personal degree in G.B. Tiepolo's light-flooded pen sketches, logical successors to Veronese. » Avec le lavis, qui n'accompagne plus la ligne mais s'y juxtapose en plages indépendantes, Tiepolo construit son illusion spatiale.

²⁶⁴ LAVALLÉE, 1949, p. 12. MEDER, 1978, p. 30.

de dessin qui se prête à tout : du croquis d'un mouvement « naturel » au modelé le plus poussé, en passant par le dessin d'imagination²⁶⁵.

La plume est la technique par excellence des compositions. Au 9^e siècle, elle est déjà utilisée pour illustrer le *Psautier d'Utrecht* de « compositions curieuses et mouvementées »²⁶⁶, mais toujours pleines de réalisme. Dans le processus d'élaboration d'une œuvre picturale ou sculptée, elle est souvent associée à la composition définitive acceptée par le commanditaire²⁶⁷. Aussi, son style linéaire se prête plus facilement aux croquis de petit format, alors que les pierres, le fusain et les craies, qui offrent un rendu plus plastique des formes, conviennent mieux aux grandes études de détails et au report de la composition sur carton²⁶⁸.

Grâce à une maniabilité plus libre et moins restreinte au détail que la pointe de métal, cette technique permet d'élaborer des compositions qui, par la suite, sont reportées à plus grande échelle sur le tableau ou le mur. Ainsi, Léonard, dans son *Étude pour l'Adoration des Mages* (ill. 36), campe à la plume ses personnages dans l'espace et les met en relation les uns avec les autres d'une manière qui prélude, en dépit de changements majeurs, à l'ordonnance de son tableau inachevée des Offices²⁶⁹. Souvent, ces esquisses sont d'abord tracées à la pointe, à la pierre noire, au fusain ou à la sanguine, avant que les traits définitifs soient fixés à l'encre (ill. 39). Parfois, la plume est employée sur ces matériaux dans l'unique but de renforcer l'effet visuel en accentuant quelques lignes principales; ainsi, dans *Étude d'un apôtre* de Vinci (ill. 21), les quelques touches d'encre, légères et rapides, animent les formes et intensifient le caractère du personnage dans les traits de son visage. De son côté, dans une *Étude de crucifixion* (ill. 40), Palma le Jeune recourt à la plume sur la pierre noire et la sanguine pour dégager les lignes essentielles des visages et des vêtements noyés dans les ombres et les lavis.

La plume se prête également aux études de détails et aux dessins de répertoire, ou encore à la représentation de figures humaines en vue de trouver un mouvement précis,

²⁶⁵ LAVALLÉE, 1949, p. 95.

²⁶⁶ LAVALLÉE, 1949, p. 13.

²⁶⁷ AMES, 1964, p. 27 : « Quand une composition avait été arrêtée en commun par le client et par l'artiste, le contrat pouvait prévoir la fourniture d'une maquette ou d'une composition définitive. Ces modèles étaient généralement exécutés à la plume, à l'encre et au lavis et contenaient parfois des touches d'aquarelle ou des rehauts en blanc si le papier était teinté. »

Mais ceci n'est pas une règle absolue. On trouve des dessins de composition finale à la pointe de métal (argent) ou à la pierre noire.

²⁶⁸ DE TOLNAY, 1972, p. 71.

²⁶⁹ Léonard dut, en effet, exécuter bien d'autres esquisses de composition avant de procéder aux études de détails car il y a des différences majeures entre ce dessin du Louvre et le tableau.

une expression ou encore les jeux d'ombre et de lumière d'un drapé²⁷⁰. Dans tous ces cas, une même feuille peut recevoir plusieurs figures ou motifs, et tous n'ont pas nécessairement de lien avec un projet de peinture ou de sculpture en particulier. Lorsqu'ils dessinent ainsi, les artistes les plus doués maintiennent un sens artistique dans l'ordonnance de la feuille, suggérant mouvement, espace et même perspective. Ainsi, Raphaël présente une foule animée en esquissant les différents mouvements d'un même modèle (ill. 41) et Léonard, un conciliabule de vieillards excentriques et grotesques (ill. 34). Raphaël et Léonard sont d'ailleurs des virtuoses dans l'élaboration spatiale de tels feuillets.

Le paysage est un sujet nouveau qui apparaît peu avant 1500 et permet un développement unique de la technique de la plume, qui mène à celle de l'aquarelle, de caractère plus pictural. Un des plus célèbres paysages du 15^e siècle est le *Paysage au bord de l'Arno* de Léonard de Vinci (ill. 42), où ce dernier laisse courir librement sa plume sur le papier en la levant le moins souvent possible²⁷¹. Ce dessin, probablement exécuté *in situ*, est tout à fait novateur pour l'époque. À la Renaissance, les artistes sortent pour observer la nature mais, de retour dans leur atelier, dessinent de mémoire des paysages à la fois vraisemblables et imaginaires. Le dessin de paysage permet aussi l'expérimentation d'une grande variété de traits. Fra Bartolommeo dessine, sur les pages d'un album, des paysages destinés aux arrière-plans de ses tableaux à sujets religieux; avec peu de profondeur ils encadrent souvent une structure architecturale (ill. 43). Le monastère, dessiné devant le motif, paraît s'enfoncer dans la cavité du rocher qui se transforme en montagne. Ce rocher, certainement dessiné de mémoire, dans l'atelier, paraît plus rapproché. La graphie dense et le trait de plume appuyé dans les parties ombrées créent de riches contrastes qui confèrent une exceptionnelle beauté aux clairs-obscurs. Fra Bartolommeo manipule ici la plume avec une sensibilité bien différente de celle de Léonard.

²⁷⁰ Il faut toutefois noter que, si la pensée de composition était très souvent à l'encre, pour les études de détails, les artistes délaissaient généralement la plume pour la pointe de métal et, après l'abandon de celle-ci, la pierre noire ou la sanguine. Les études de détails s'effectuaient, sauf exception, sur des papiers de format plus grand que ceux qui recevaient les idées de composition. Par exemple, pour la *Dernière communion de saint Jérôme* (1614, H/T, Rome, Pinacothèque vaticane), Dominiquin a dessiné l'idée de composition à l'encre brune sur un papier de format 13,1 cm x 12,7 cm, et les études à la pierre noire sur papier gris de 37 cm x 30,5 cm et de 34,3 cm x 20 cm (John Pope HENNESSY, *The Drawings of Domenichino in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London, Phaidon Press, 1948 : no 1065, pl. 20; no 1068 recto, pl. 17; no 1084 recto). Seulement à Windsor Castle, Pope Hennessy a catalogué 30 études de détails, toutes plus grandes que l'*Idée de composition*.

²⁷¹ Moskowitz (1962, I, pl. 152) parle d'une innovation technique qui aurait permis à Léonard de dessiner de cette façon : l'ajout d'une petite attache métallique sous le bec de la plume qui aide à maintenir un débit constant de l'encre.

À l'opposé, Breughel l'Ancien (ill. 44) et Jérôme Bosch élaborent des compositions aérées à l'aide d'une multitude de petits traits sténographiques, de façon « aussi expressive que s'ils avaient dessiné leur propre portrait avec un sentiment d'intimité et au cœur d'un silence émouvant »²⁷². En revanche, dans un dessin du port d'Anvers, Dürer nous offre, comme nous le fait remarquer Panofsky, un paysage au caractère « non fini », où l'absence de détails dans tout le premier plan de droite accentue l'effet d'immensité et de luminosité recherché par l'artiste (ill. 45)²⁷³. Dans cette composition dépouillée, le rythme calme des longs traits de plume s'oppose à l'atmosphère plus oppressante que le rendu « pointilliste » des montagnes que Breughel crée autour de la vallée aux détails microscopiques.

Véronèse, dans son *Paysage avec un troupeau et une ville* (Vienne, Albertina), use de touches brèves, courbes et rapides qui donnent un dessin beaucoup plus aéré que celui de Fra Bartolommeo, par exemple. Aussi, la ville esquissée à l'arrière plan à droite accentue l'effet de profondeur, si l'on compare avec l'architecture rigide et centralisée de l'artiste florentin. Et pourtant, l'air paraît plus léger et frais et la luminosité plus transparente dans le dessin du moine. La franchise et la sobriété du trait de ce dernier, son économie des moyens par rapport à Véronèse et l'ampleur du rythme de ses formes, tout cela révèle un artiste en mesure de soumettre le travail de la plume aux exigences de sa réponse aux beautés d'une nature grandiose. La ligne de Véronèse, typiquement maniériste, ainsi que la mise en page de son paysage, produisent une composition plus spacieuse, mais aussi moins vraisemblable, suggérant les textures et les vibrations lumineuses dans une proportion moindre. Enfin, on ne peut passer sous silence les paysages du Guerchin qui, avec leurs traits larges et leurs lavis hardis, annoncent Rembrandt.

Un type de dessin à la plume assez particulier fait son apparition au cours de la seconde moitié du 15^e siècle : le dessin en clair-obscur²⁷⁴. Le subjectile coloré de ces dessins est préparé selon les mêmes recettes que les papiers préparés, puis teintés,

²⁷² PIGNATTI (*Master Drawings*, 1982, p. 46) compare les paysages alpins de Breughel avec les paysages lunaires que nous connaissons aujourd'hui.

²⁷³ PANOFSKY, 1987, p. 329. Selon l'auteur, ce paysage « marque l'apogée de sa carrière de paysagiste ». Cette interprétation globale du paysage lui aurait été inspirée par son premier voyage en Italie où il apprit alors à « coordonner les éléments de détail en un tout cohérent ».

²⁷⁴ Bien que cette pratique de l'apprêt opaque soit définitivement abandonnée vers la fin du 15^e en Italie, elle se poursuit dans le Nord de l'Europe, notamment dans les Flandres et en Allemagne, jusqu'au milieu du 16^e siècle.

utilisés en Italie pour les pointes de métal, exception faite de la couche d'apprêt qui demande plus de colle et qui doit être davantage polie pour recevoir l'encre de la plume. Aussi, il ne s'agit plus de tons frais aux couleurs pastel que l'on connaît à la pointe d'argent; ici, les couleurs sont plus foncées, soit vert, bleu, gris, rouge ou brun.

La technique consiste à dessiner en blanc à la plume et au pinceau sur une surface de coloration foncée en vue de créer un effet inhabituel où le blanc fait ressortir les figures, tandis que les traits noirs à l'encre, offrant moins de contraste, mais tout aussi importants, permettent de plus grandes variations chromatiques²⁷⁵. La plume permet l'utilisation de différentes matières pour les rehauts²⁷⁶, qui deviennent la technique dominante, produisant comme un dessin en négatif. Le blanc qui convient le mieux à la plume est celui préparé à partir d'un mélange de céruse et de gomme arabique²⁷⁷. Les encres noires sont les mêmes que celles utilisées dans le dessin à la plume sur papier blanc.

Les auteurs ne s'entendent pas sur l'origine du dessin en clair-obscur. Tandis que Watrous le fait descendre directement du dessin à la pointe de métal dont les artistes conservent la coloration du support et les rehauts de lumière en blanc, Meder, qui ne renie toutefois pas cette influence, associe plutôt son origine aux patrons utilisés pour la peinture sur verre²⁷⁸. Quoi qu'il en soit, il connaît son plus grand succès pendant les premières décennies du 16^e siècle, principalement en Allemagne. Dürer, Altdorfer (ill. 47), Niklaus Manuel Deutsch et Baldung Grien, pour n'en citer que quelques-uns, ont laissé des études très originales. En Italie, moins connus sont les dessins de ce type de Léonard ou de Véronèse²⁷⁹. Néanmoins, ces oeuvres demeurent des études à caractère décoratif et ne connaissent presque aucun développement artistique étant donné que le fond coloré et opaque ne permet pas d'illusion spatiale.

²⁷⁵ WATROUS, 1957, p. 36. Plus loin (p. 42), l'auteur insiste sur le fait que le lavis qui accompagne ces dessins est fait avec d'encre ou de blanc dilué et non pas par un mélange des deux.

²⁷⁶ MONNIER (1979, p. 47) mentionne l'or, la sanguine, la craie blanche, la gouache, l'aquarelle, le lavis, le pastel et l'huile. Un exemple de dessin assez impressionnant où l'artiste, de l'École de Barend Van Orley, a utilisé des rehauts d'or est une *Scène d'hiver au château, avec femmes et hommes jouant aux cartes et aux dominos*. On retrouve aussi quelques traces d'or dans *La Déposition* de Palma Giovane (Art Institute of Chicago).

²⁷⁷ WATROUS, 1957, p. 38 : « Among the available whites of those earlier centuries, white lead was the most impalpable, the greatest in covering power, and the most maneuverable and even-flowing in the act of drawing with brush or pen. »

²⁷⁸ WATROUS, 1957, p. 34. Il fait aussi un rapprochement avec la couche d'apprêt de la peinture de chevalet et avec la peinture en grisaille.

MEDER, 1978, p. 37. « [...] and there is no doubt that this strange way of drawing derives from glass painting. » Il suggère aussi une relation entre les dessins en clair-obscur et la gravure sur bois ou métal « à la manière criblée », ainsi qu'avec les illustrations de traités astronomiques et astrologiques des 15^e et 16^e siècles.

²⁷⁹ Par exemple, *Le Repos durant la fuite en Égypte*. Papier bleu-vert (mentionné par Watrous). Les artistes vénitiens du milieu du 16^e siècle, s'inspirant probablement de cette technique, créent des dessins autonomes souvent destinés à être offerts comme présents. L'*Allégorie de la Victoire* de Véronèse est une oeuvre achevée de par son caractère très pictural.

Europe du Nord

Le développement du dessin à la plume transalpin ne diffère pas de celui que connaît l'Italie, passant du style gothique à une représentation plus réaliste des formes. Cependant, la grande popularité de la gravure sur bois dans les pays nordiques, notamment en Allemagne, impose souvent ses lois à la conduite de la plume²⁸⁰ qui, à l'opposé de la fluidité du dessin italien, a « quelque chose de rude, de hérissé »²⁸¹. Les Altdorfer, Cranach, Holbein et Baldung Grien ont tous adopté un style très linéaire. Même Dürer utilise une technique sans repentir et à caractère très « dessiné ». Comme la production artistique est alors essentiellement la gravure, la plume sert surtout pour les études préparatoires, car son trait se rapproche de l'intaille du ciseau dans le bois ou du burin sur le cuivre. Le dessin de Dürer pour la *Chute de l'Homme* (Vienne, Albertina) annonce sans équivoque sa xylographie de la série de la « Petite Passion »²⁸².

Les artistes flamands se servent de la plume dans un style au départ plus sobre et plus simple : nous connaissons les paysages panoramiques de Breughel le Vieux²⁸³ qui ne sont pas sans rappeler les paysages atmosphériques de Léonard et qui, plus tard, influencent ceux de Hendrick Goltzius surnommé « le roi du dessin à la plume ». De leur côté, les Hollandais, avec Lucas van Leyden, s'inspirent fortement des hachures croisées de la gravure italienne.

Encriers – Dans leur atelier, les artistes comme les scribes utilisent comme encriers de petits vases pointus en corne qu'ils fichent dans leur table à dessin, dans leur buvard ou à l'endroit qui convient le mieux²⁸⁴. Les Flamands ont aussi des encriers qui ont à peu près la forme que nous leur connaissons aujourd'hui. Dürer qui, à maintes reprises, peint et grave saint Jérôme dans son studio, reproduit différentes formes de contenants

²⁸⁰ MEDER (1978, p. 33) dit que la xylographie influence aussi le caractère graphique des autres moyens techniques.

²⁸¹ LAVALLÉE, 1949, p. 16.

²⁸² Dans de tels dessins, les personnages sont souvent présentés de dos, exécutant les gestes de leur main gauche parce qu'ils seront inversés au moment de l'impression de la gravure.

²⁸³ KOUZNETSOV (1976, p. 11) indique que l'artiste ne se sert que de la plume, sans recourir au pinceau. « Le trait à la plume, dans ses diverses variantes (épais et fort aux plans rapprochés, s'amincissant progressivement et se scandant de rythmes changeants aux plans moyens et transformé en points aux plans éloignés) traduit avec une merveilleuse intensité l'unité et l'intégrité de l'espace. »

²⁸⁴ MEDER, 1978, p. 43.

pour l'encre²⁸⁵. Pour dessiner à l'extérieur, les artistes doivent transporter leur matériel avec eux. Pour ce faire, ils se servent d'un étui de forme cylindrique, en cuir ou en corne, accompagné d'une petite bouteille d'encre, et accrochent le tout à leur ceinture, habituellement du côté gauche. Michel-Ange reproduit cet équipement, probablement inspiré du sien, sur le personnage le plus à droite de son dessin *Trois hommes debout* (ill. 31)²⁸⁶.

La plume d'oiseau

La texture d'une tige de plume d'oiseau ressemble de très près à celle de l'ongle humain : il s'agit, tout comme ce dernier, d'une structure de corne à la fois forte et tendre, ce qui permet des lignes aussi subtiles que vigoureuses²⁸⁷. Une fois taillée à la perfection, la plume glisse facilement et sans effort sur le papier fait main qui offre un encollage adéquat à recevoir l'encre.

Faciles à se procurer, les plumes doivent être minutieusement choisies par l'artiste qui entend s'en servir. En effet, tandis que les rémiges, les plumes larges qui servent à l'envolée, sont plus rigides et offrent plus de maintien pour le bec, les tectrices ont une tige à paroi plus mince, elles sont donc plus faciles à préparer²⁸⁸. Buchotte dit que les plus vieilles sont les meilleures et conseille aux artistes d'en faire une provision de 200 à 300 qu'ils garderont dans un endroit bien sec²⁸⁹.

La première opération consiste à enlever la membrane qui recouvre la tige de la plume lorsque l'oiseau vient d'être déplumé. Cennini prescrit ensuite de « l'effiler en pointe » et de la travailler au couteau bien affûté, pour finalement la fendre au centre sur une longueur « d'un doigt » d'une « coupure grosse ou fine selon que tu veux dessiner ou écrire »²⁹⁰. La patience et, surtout, plusieurs années de pratique dans la confection des

²⁸⁵ Le *Saint Jérôme* de 1521 (Lisbonne, Musée National) montre un encrier rond et bas posé directement sur la table, tandis que la gravure sur bois de *Saint Jérôme dans sa cellule*, datant de 1492, nous présente un contenant de forme cylindrique plus étroit vers le bas accroché sur le côté gauche de l'écrivoire.

²⁸⁶ MEDER (1978, p. 43, fig 5) reproduit en détail l'équipement dessiné par Holbein le Vieux dans *La Conversion et le Baptême de saint Paul* de Ausburg.

²⁸⁷ WATROUS, 1957, p. 50 : « In appearance and texture the quill barrel is not unlike the human fingernail in that it possesses a strong hornlike but moderately soft structure which is in contrast to the resistant hardness of steel. »

²⁸⁸ WATROUS, 1957, p. 48.

²⁸⁹ *Les règles du dessin et du lavis*, (Paris, 1754, p. 15-16), cité par WATROUS, 1957, p. 48.

²⁹⁰ CENNINI, 1923, chap. XIV. Il suggère à l'artiste de tirer le couteau vers lui « de façon à ce que la coupure soit égale et bien au milieu de la plume ».

plumes à dessiner sont des atouts que doivent posséder les artistes qui veulent se munir des meilleurs instruments.

La plume d'oie est celle que l'on trouve le plus fréquemment à partir du Moyen Âge (6^e siècle). Plus souple que le roseau ou la calame, elle donne un trait régulier parce qu'elle retient mieux l'encre. Watrous considère la plume de cygne comme un excellent substitut à celle de l'oie, s'accordant ainsi avec De Tolnay qui affirme que les deux (oie et cygne) rendent des lignes extrêmement fines. Pour sa part, Béguin décrit la plume de cygne comme « plus grossière, étant employée dans les travaux réclamant moins de finesse »²⁹¹. Les auteurs consultés s'entendent cependant sur le fait que les plumes de corbeaux, de coqs et de bécasses permettent un tracé plus fin et délicat que toutes les autres plumes²⁹².

Le dessin à la plume d'oiseau ne requiert pas de pression de la main de l'artiste. Toutefois, il est possible d'élargir le trait en appuyant légèrement, ce qui évite à l'artiste de changer de plume à tout moment pour obtenir des effets variés. Cette technique s'adapte donc aux changements artistiques rapides qui ont cours du 15^e jusqu'au début du 19^e siècle, au moment où les plumes de métal commencent à être employées dans le dessin. À l'époque de la Renaissance, le même instrument sert aux lignes courtes et précises des études de Pisanello, aux traits fluides et rapides de Raphaël, de même qu'aux contours rigides et linéaires de Dürer.

Il ne faut surtout pas oublier que le papier de l'époque est souvent mou et sa surface pleine de dépôts qui font obstacle au tracé de la plume et en rendent inégaux certains traits. La technique de la plume nécessite donc une grande maîtrise qui s'acquiert avec des années de pratique, jusqu'à ce que l'outil devienne « une extension de la main » de l'artiste plutôt qu'un instrument auxiliaire entre lui et le papier²⁹³.

La plume de roseau

Le roseau est « une plante aquatique à tige droite et lisse ». Watrous affirme que grâce à leur culture facile, les artistes se fournissent principalement de plants provenant

²⁹¹ WATROUS, 1957, p. 47. DE TOLNAY, 1972, p. 71, BÉGUIN, 1995, p. 317.

²⁹² La plume de coq est mentionnée par Béguin (1995) et celle de bécasse par Meder (1978, p. 43). Watrous (1957, p. 47) fournit une illustration de la morphologie de certaines plumes : oie, corbeau et cygne sauvage.

²⁹³ WATROUS, 1957, p. 52.

de leur région²⁹⁴. Après sa récolte, normalement à la fin juillet, le roseau doit être mis à sécher pendant un ou deux mois. Il est ensuite taillé de la même manière que la plume; le bec prend toutefois une forme plus carrée et large, malgré certaines tentatives de tailles en pointe dans le but d'obtenir plus de finesse dans le trait, ce qui occasionne parfois des cassures décevantes pour l'artiste après un travail laborieux. Afin que les cannelures fournissent un écoulement uniforme de l'encre, il importe évidemment de suivre l'arête fibreuse du végétal. Le bambou est aussi utilisé comme instrument de dessin²⁹⁵. Originaire d'Asie ou d'Afrique du Nord, différentes variétés sont cultivées en Europe. Sa culture est aussi facile que celle du roseau; toutes croissent aussi bien en des lieux humides (rives des fleuves ou bord des marais) que secs où d'autres végétaux ne présentent qu'une maigre végétation²⁹⁶.

Utilisé pour l'écriture, le roseau l'est peu en art, car il présente des possibilités trop limitées comparativement à la plume d'oie. Possédant une structure fibreuse beaucoup plus rigide, il donne un trait « net et dur, sans plein ni délié »²⁹⁷. Plusieurs artistes l'utilisent néanmoins à leur avantage afin de mettre à profit les effets de sa ligne large et puissante. Toutefois, en tenant le roseau bien droit et en le poussant horizontalement, on parvient à obtenir des lignes plus étroites²⁹⁸. Il est aussi possible d'en tirer un tracé relativement fin en taillant le bec en pointe, mais cette pratique n'est pas recommandée, car les fibres du végétal, bien qu'elles possèdent des qualités élastiques, absorbent l'encre rapidement et une partie trop étroite s'émousse et ramollit facilement, devenant alors inutilisable²⁹⁹.

Le roseau laisse l'encre s'écouler plus rapidement que la plume et se déplace moins facilement sur le papier; ce sont là les raisons pour lesquelles il sert surtout à tracer des lignes courtes, larges et interrompues³⁰⁰. À mesure que se vide l'instrument, le trait devient nervuré, marque de la structure végétale. Toutefois, il demeure souvent difficile, et

²⁹⁴ WATROUS, 1957, p. 56. L'auteur mentionne principalement les plumes faites à partir d'un type de roseau « commun » (*phragmites communis*).

²⁹⁵ BÉGUIN (1995, p. 105) y consacre un paragraphe et fournit une illustration.

²⁹⁶ « Le *bambou roseau*, originaire de Chine, est cultivé en Algérie, où il est naturalisé, et dans quelques localités bien abritées de la Provence. Le *bambou noir* est encore plus rustique; il vient très bien dans le Midi de la France, et même avec quelques précautions, sous le climat de Paris. » (*Le Nouveau Larousse illustré*)

²⁹⁷ BÉGUIN, 1995, p. 459.

²⁹⁸ DE TOLNAY, 1972, p. 71 : « They made thick vertical lines and narrow horizontal lines. »

²⁹⁹ WATROUS, 1957, p. 58.

³⁰⁰ LAMBERT, *Reading, drawings*, 1984, p. 23. WATROUS, 1957, p. 59. « Moreover, because of the feature of the reed, the draughtman, rather than being induced into a playful manipulation, will usually employ it for lines of modest length, for short, blunt accents, or wide and ragged strokes. »

ce même pour un oeil averti, de distinguer le dessin à la plume d'oie au bec large de celui au roseau³⁰¹.

Parmi les artistes en ayant fait usage, il y a Luca Cambiaso (ill. 48) et Annibale Carracci qui, dans une *Étude pour un portrait* à l'Albertina, combine la plume d'oie et le roseau afin d'obtenir des traits plus variés³⁰². Plus tard, Odoardo Fialetti et Marco Boschini, cités par Malvasia (*Felsina Pittrice*) en 1678, s'en servent pour des dessins à la ligne forte et vigoureuse³⁰³, tout comme Rembrandt qui l'utilise souvent seule et parfois par-dessus la plume d'oie, enfin d'en renforcer le tracé³⁰⁴.

Les encres

La fabrication d'un liquide connu aujourd'hui sous le nom d'encre, et qui sert principalement à l'écriture, remonte à des temps très anciens. En effet, selon le *Dictionnaire des inventions*, les premières préparations d'encre solide avec de la suie et de la gomme arabique datent de 3200 avant notre ère chez les Égyptiens. Vers 2800, apparaît une solution à base d'oxyde de fer qui sert à marquer le linge. L'encre rouge faite à partir de cinabre ou d'ocre est utilisée sur les papyrus autour de 2500 et d'autres encres à partir du minium sont connues chez les Grecs de l'Antiquité. Enfin, à la même époque, la Chine possède une encre noire fabriquée en mélangeant du sulfure de fer et de la sève de l'arbre à laque³⁰⁵. Dans leurs écrits, Pline³⁰⁶, Vitruve et Dioscoride³⁰⁷ fournissent tous trois des recettes d'encre.

Le mot « encre » vient du grec *enkauston* qui signifie proprement « peinture à l'encaustique ». En latin, on eut *encaustum* qui devint *encautum*, et qui désigne plus

³⁰¹ WATROUS, 1957, p. 59. À la page 46, il fournit une comparaison des différents tracés de la plume de métal, d'oie et de roseau (bec étroit et large).

³⁰² Les traits au roseau sont bien sûr les plus larges, tandis que ceux à la plume sont plus fins. Moskowitz suppose qu'Antonio Pollaiuolo a utilisé le roseau pour les traits plus épais de l'hydre dans son *Hercule et l'Hydre* (ill. 30).

³⁰³ WATROUS, 1957, p. 56.

³⁰⁴ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 231.

³⁰⁵ DESMAREST (*Manuel pratique de la fabrication des encres*, 1923, p. 2) fait remarquer que « par suite d'un concours singulier de circonstances, l'élément principal de l'encre des Romains et des Grecs est presque exactement le même que celui de l'encre des Chinois : c'est du noir de fumée convenablement délayé dans un liquide. »

³⁰⁶ Dans le XXV^e livre de son *Histoire naturelle*, Pline donne une recette d'encre faite de suie de charbon et de gomme. Il n'en mentionne toutefois pas le fluide, qui devait être de l'eau, mais propose un acide (vinaigre) comme liant. (CARVALHO, *Forty Centuries of Ink*, 1971, p. 76)

³⁰⁷ Celui-ci spécifie les proportions de l'encre à base de suie : ½ livre de bleu (*coppera*), ½ livre de colle de bœuf, ½ livre de noir de fumée de résine brûlée. À usages multiples, cette mixture peut aussi servir de pommade en cas de gangrène ou sur les brûlures. (CARVALHO, 1971, p. 34)

particulièrement l'« encre rouge réservée à l'usage des empereurs »³⁰⁸. Au cours des siècles, le terme en est venu à désigner une solution colorante d'une grande variété chromatique, « qui, apposée à l'aide d'une plume sur du papier ou sur tout autre support approprié, se trouve être absorbée par celui-ci, s'y fixe en séchant rapidement et permet d'obtenir des écrits [ou dessins] permanents, se détachant plus ou moins nettement du fond sur lequel elle est appliquée »³⁰⁹.

Une encre de qualité se mesure par sa fluidité³¹⁰ et sa fixité³¹¹. Une texture uniforme et fluide signifie que l'encre est débarrassée de toute scorie granuleuse ou insoluble. Aussi, elle doit marquer le papier, soit en s'y imprégnant, soit en y laissant une trace qui sèche rapidement à la surface. Pour cela, elle doit posséder une coloration prononcée; comme Watrous fait remarquer, ce qui attire le dessinateur vers une encre noire est sa force de caractère, et vers une encre de couleur (brune ou autre), sa puissance chromatique combinée à une valeur forte³¹². Chimiquement parlant, l'encre est un précipité maintenu en suspension dans une liqueur incolore. Cette dernière doit avoir une densité telle que les fines parties du précipité s'y dispersent uniformément. Si ce n'est pas le cas, l'ajout d'un liant (ou épaississant) facilement soluble est nécessaire³¹³.

Principaux utilisateurs du liquide au cours du Moyen Âge, les moines s'adonnent à la fabrication d'encres à partir de matériaux les plus divers, entraînant des résultats parfois désastreux, parfois dignes de mention. Jusqu'au 19^e siècle, les encres sont fabriquées selon une méthode empirique. Les nombreuses recettes d'encres que l'on trouve dans les encyclopédies, traités de chimie, publications scientifiques ou manuels d'art ne sont que des résultats d'expériences isolées et varient d'un auteur à l'autre. Toutefois, de ces

³⁰⁸ Sir Charles Lock EASTLAKE (*Methods and Materials*, 1960, p. 151) écrit que « les couleurs pourpre et vermillon, utilisées pour les signatures impériales et en calligraphie, ont reçu le nom d'encaustique et, petit à petit, l'instrument le plus typique pour l'écriture en prit la désignation; l'*incaustum* de Théophile et des autres écrivains médiévaux est, aussi bien en substance qu'en appellation, l'*inchiostro* des Italiens et l'*ink* des Anglais ». (traduction libre)

BALDINUCCI (1681), à « inchiostro », donne la définition suivante : « Materia liquida e nera, per uso di disegnare, e formare le lettere, & di varie ragioni. »

Selon le *Dictionnaire historique de la langue française* (1992) « le latin classique désignait l'encre noire par *atramentum*, qui a donné l'ancien français *airement*, *arrement*, *errement*, usité jusqu'au 16^e siècle ».

³⁰⁹ DE KEGHEL, *Les encres, les cirages, les colles*, 1927, p. 7.

³¹⁰ BALDINUCCI (1681) dit : « [...] ci sono vari modi, e segreti di fare tale inchiostro, il quale deve esser liquidissimo, perché facilmente scorra dalla penna su la carta [...] »

³¹¹ Terme utilisé par RUDEL (p. 61). DESMAREST parle plutôt de « coloration intense » et de « durée » (1923, p. 10-11).

³¹² WATROUS, 1957, p. 66.

³¹³ En plus de donner du corps à l'encre, l'agglutinant l'empêche de s'étendre et de trop s'imprégner dans le papier, la protège contre les actions de l'air et l'aide à conserver sa couleur (CARVALHO, 1971, p. 191). Le liant le plus couramment utilisé est la gomme arabique, mais on peut aussi se servir de gomme de fécule, de sucre ou de miel. La gomme de fécule a toutefois l'inconvénient de rendre l'encre collante avec le temps, et le sucre de former une masse visqueuse en fermentant, rendant ainsi l'encre plus épaisse et impropre à l'écriture. (DESMAREST, 1923, p. 45)

monastères restent quelques manuscrits très anciens (datant du 7^e au 10^e siècle) préservés grâce à une encre noire d'une exceptionnelle qualité. Que ces documents médiévaux nous soient parvenus en bon état, alors que nous avons de la difficulté à conserver un document vieux d'à peine cinquante ans, est le résultat de la combinaison d'une encre de bonne qualité, d'un papier (parchemin) sans substance chimique et d'une plume d'oie qui résiste bien aux actions chimiques environnantes (contrairement à la plume de métal qui réagit au contact des autres matières). À partir de la Renaissance, le papier est un produit de plus en plus accessible à un coût moindre et les artistes ont la possibilité de se procurer leurs encres chez le fabricant ou le marchand d'encre³¹⁴. Déjà, la qualité des encres diminue, et dans les écrits du 16^e siècle, une couleur grisâtre prédomine, marque d'une encre falsifiée par une addition de couleur en industrie³¹⁵.

L'identification des encres, pour la plupart devenues brunes aujourd'hui, est souvent impossible à l'œil nu. Dans l'incapacité de déterminer s'il s'agit de la couleur d'origine ou du résultat de l'oxydation, les premiers catalogues et livres sur le dessin mentionnent l'état des encres du dessin (encre brune, encre noire, etc.)³¹⁶. Depuis, plusieurs méthodes ont été mises au point (microscopes, radiographie à l'ultra-rouge, test à l'acide hydrochlorique³¹⁷, etc.) afin de connaître avec exactitude la composition des matériaux.

L'encre de noix de galle – Cette encre de type métallo-gallique est le produit d'une réaction chimique entre un acide d'origine végétale, le tanin, et un sel de métal. Au 12^e siècle, alors qu'elle est principalement employée en écriture, la recette la plus importante se présente comme une infusion de noix de galle mélangée avec du vitriol (sulfate de fer) et de la colle de poisson³¹⁸. Sa préparation demande un filtrage soigneux des ingrédients en vue d'obtenir un liquide fluide et homogène, ce qui en fait une encre d'une excellente qualité, en plus de pouvoir être fabriquée en grande quantité³¹⁹.

³¹⁴ WATROUS, 1957, p. 67.

³¹⁵ CARVALHO, 1971, p. 97.

³¹⁶ DE TOLNAY, 1972, p. 71.

³¹⁷ MEDER (1978, p. 55, note 100) explique la façon de procéder pour ce test qui date du 19^e siècle. Toutefois, Ames ajoute que cet examen chimique est désuet, vu la force de nos microscopes actuels.

³¹⁸ CARVALHO, 1971, p. 82. BÉGUIN (1995, p. 217) parle d'une «décoction, mélangée à du sulfate de fer, de la gomme arabique ou d'huile de térébenthine [...]» En fait, les ingrédients varient d'une recette à l'autre, la formule de base demeurant la même, c'est-à-dire, un tanin végétal, un sel métallique, un liant et un solvant. LAVALLÉE (1949, p. 12) mentionne une recette semblable datant du 17^e siècle (Gautier de Nîmes, *L'art de laver*, 1687)

³¹⁹ WATROUS, 1957, p. 70.

La meilleure source de tanin demeure le chêne des régions méridionales sur lequel se trouvent des noix de galle, excroissances produites par les piqûres d'insectes parasites. Les guêpes (*cynips quercus folii*) déposent leurs oeufs dans les tissus de l'arbre, créant une irritation à l'endroit où se développent les larves³²⁰. Les noix ainsi formées contiennent une forte concentration d'acide tannique et une faible proportion d'acide gallique que l'on extrait, soit en immergeant les morceaux de noix broyées dans de l'eau ou du vin pendant six à huit jours, soit en faisant bouillir le mélange³²¹. Il faut toutefois noter qu'on trouve de l'acide tannique, et par le fait même gallique, dans toute matière végétale³²².

À cette étape-ci, l'artiste est en présence d'une « substance colorante de teinte brune »³²³. Il s'agit ensuite d'ajouter le sel métallique, soit un sulfate de fer ou de cuivre, le vitriol des Anciens, dissout dans de l'eau³²⁴. Il se forme alors un précipité (fine poudre noire) qui s'amalgame à la solution avec l'incorporation du liant. Pour obtenir l'encre la

³²⁰ DESMAREST, 1923, p. 27. Il est préférable d'utiliser des galles non percées, c'est-à-dire celles d'où l'insecte n'est pas encore sorti, car elles contiennent plus de tanin que les autres. Aussi, plus elles sont lourdes et montrent une masse compacte, meilleure est leur qualité.

³²¹ WATROUS, 1957, p. 71. DESMAREST (1923, p. 18) indique que « le tanin se dissout facilement dans l'eau, l'alcool, l'éther, etc. et aussi dans des mélanges de ces corps ». Ils donnent ensuite la façon « moderne » de procéder à l'extraction de l'acide tannique des noix de galle. CARVALHO (1971, p. 121) fait remarquer que le tanin est plus soluble dans l'eau froide que dans l'eau tiède ou chaude : ce type d'encre, aujourd'hui fabriqué en industrie, est fabriqué par un processus à froid.

L'acide gallique est extraite par l'eau bouillante qu'on laisse refroidir par la suite (DESMAREST, 1923, p.20). Et il ajoute (p. 29) que « pour les fabricants d'encre [...] l'acide tannique du chêne et l'acide gallique ont à peu près la même valeur [...] ». William SATHERWAITE (*A receipt for ink, 1727*, in CARVALHO, 1971, p. 193) donne deux façons d'obtenir l'acide gallique, soit en humidifiant les noix concassées pendant quatre à cinq semaines pour ensuite sécher la pâte en la pressant et, finalement, la faire bouillir, ou par un procédé plus rapide qui consiste à faire bouillir les noix dans un contenant de cuivre rempli d'eau en prenant bien soin de remplacer l'eau évaporée.

Enfin, DESMAREST (1923, p. 27) dit qu'une bonne noix peut contenir jusqu'à 27 % d'acide tannique, alors que DE KEGHEL (1927) parle de 60 à 65.

³²² Parmi ces matières : la noix de galle, les gallons, l'écorce de chêne, les rameaux de sumac, l'écorce de peuplier, l'écorce de pin, le bois d'orme, l'écorce et de bois de marronnier d'Inde, les prunelles, les baies de nerprun, le cachou, etc. En fait, toute substance végétale contient une quantité plus ou moins grande de tanin pouvant servir à la fabrication des encres. DESMAREST (1923, p. 14 et 16) distinguent les encres contenant de l'acide tannique suivant la matière première qui a fourni le tanin. De plus, il faut tenir compte de l'état des plantes, de leur âge, de leur degré de maturité ainsi que de l'époque de l'année à laquelle elles ont été récoltées.

³²³ BÉGUIN, 1995, p. 217. CARVALHO (1971, p. 11) indique que les femmes égyptiennes se servaient de ce colorant pour maquiller leurs yeux et leurs cils.

³²⁴ Plusieurs traités médiévaux font mention d'une encre « secrète » ou « sympathique » qui, par définition, est « un liquide incolore que l'on peut rendre visible à l'action de la chaleur ou à certaines influences chimiques ». (*Nouveau Larousse illustré*) Nous avons tous fait l'expérience, étant enfant, du dessin transparent au jus de citron sur la feuille blanche qui, passée au-dessus d'une flamme, laisse apparaître les traits. D'autres substances telles que le jus d'orange, d'oignon, ou encore une solution d'ammoniac dans l'eau, produisent le même effet.

Une autre formule utilise le même processus chimique qui produit l'encre de noix de galle, inversant toutefois l'ordre des ingrédients. Cette formule, fort probablement d'invention asiatique, fut transmise par le Moyen-Orient en Espagne, puis en France, pour aboutir en Italie. Un traité du 15^e siècle (mentionné par CARVALHO, 1971, p. 103 et suiv.) donne le processus suivant : marquer les signes avec une solution incolore de vitriol dissout dans de l'eau bouillante et mélangé avec de la paille brûlée et du vinaigre. Pour faire apparaître le tracé, éponger doucement le papier avec une solution de galles et de vin blanc. Inversement, Léonard de Vinci donne une façon de faire qui consiste à étendre une mince couche d'un mélange de noix de galle et de vitriol finement broyés sur une feuille de papier puis de dessiner à l'aide d'une plume enduite de salive. Comme par magie, les lignes noires apparaissent. Il va sans dire que l'encre sympathique ne fut pas utilisée pour le dessin.

plus noire possible, on la laisse reposer à l'air libre – jusqu'à huit jours – en la remuant de temps en temps : le fer, exposé à l'air, s'oxyde, rendant l'encre plus foncée. Il est parfois recommandé d'utiliser l'encre avant qu'elle ne devienne trop noire, car plus les particules sont fines, mieux elles pénètrent le papier et permettent un tracé durable³²⁵.

L'acidité de l'encre de noix de galle, en relation avec les composantes chimiques de son environnement (papier, plume ou éléments atmosphériques) lui font subir de nombreux changements de valeur pendant et après sa préparation : au départ elle est violacée, puis de plus en plus foncée, et enfin, après dix à quinze ans, elle est naturellement passée du noir au brun doré. En fait, la durée de la transformation et son résultat dépendent de la recette originale³²⁶. Ainsi, la nature première du dessin disparaît, faisant place à des lignes plus pâles et à un contraste avec le fond plus subtil, si bien que l'on ne connaîtra jamais avec certitude l'aspect du dessin d'origine et des effets recherchés par l'artiste³²⁷.

En Europe, elle aurait été utilisée dès le 4^e siècle, mais aucun document ne le prouve³²⁸. Au Moyen Âge, l'architecte et artiste Villard de Honnecourt l'emploie dans son célèbre album conservé au Cabinet des Dessins du Louvre à Paris. On reconnaît facilement l'encre de noix de galle dans certains dessins, car contrairement aux autres encres, elle a comme caractéristique de transformer la nature du support. Comme il est recommandé de l'utiliser sur un papier mou et absorbant, elle s'y imprègne et en ronge les fibres à travers lesquelles elle ne cesse de s'étendre. Cette corrosion de l'encre sur le papier, qui se manifeste souvent par un cerne jaune autour du tracé, est bien visible dans *La Pentecôte* de G. B. Naldini, qui se trouve aux Offices à Florence, et dans *l'Étude d'un cheval* de Michel-Ange (ill. 49). Sur le papier bleu, son oxydation jaunâtre est facilement repérable, tandis que dans certains dessins de Léonard (ill. 51) et de Raphaël, les traits semblent aujourd'hui dorés et produisent un fort effet de découpage avec le fond.

³²⁵ CARVALHO, 1971, p. 192.

³²⁶ WATROUS, 1957, p. 72-73. Il donne aussi un tableau des résultats de ses expériences avec diverses recettes et l'apparence que ces encres présentent après douze ans.

³²⁷ MEDER (1978, p. 44) dit qu'il est « inquiétant » d'imaginer les madones de Raphaël, par exemple, que nous connaissons en tracé marron, à l'encre noire, mais c'était fort probablement le cas à l'époque.

³²⁸ CARVALHO, 1971, p. 42. DE KEGHEL (1927, p. 9) indique que des documents grecs et romains ont pu être restaurés grâce au fer qu'ils contenaient.

L'encre « de Chine » - Originaire de Chine ou de l'Inde³²⁹, cette encre demeure un mystère quant à son procédé de fabrication. Chose certaine, elle offre une qualité optimale sur le plan de la durabilité, de l'inaltérabilité et de l'éclat de sa couleur. L'encre de Chine véritable est d'un noir pur et scintillant et se distingue par son arôme musquée. Elle est introduite en Europe dès le Moyen Âge, et est parfois utilisée dans les manuscrits antérieurs au 13^e siècle. Toutefois, probablement en raison de sa rareté et de son coût élevé, son emploi tend à diminuer.

Les artistes européens tentent plutôt d'imiter son aspect à partir de noir de fumée³³⁰ mélangé à une solution d'eau et de gomme ou de colle, parfumé avec du camphre, du musc, du bois de santal ou encore du clou de girofle³³¹. Ces recettes artisanales requièrent des ingrédients différents d'une préparation à l'autre et donnent des résultats aussi incertains que variés. Aussi, les distingue-t-on aisément de l'encre de Chine par leur tonalité noire légèrement brunâtre, mieux perceptible dans le lavis. Toutefois, de fabrication simple et rapide, ces « encres de carbone »³³² offrent une solution de rechange intéressante pour l'exécution, par exemple, d'un document de moindre importance. À partir du 17^e siècle, les artistes, qui en ont assez de ces « encres de fortune », retournent à l'encre de Chine véritable, de bonne qualité. Mais déjà, l'habitude s'est répandue d'appeler « encre de Chine » toute encre de coloration noire dont la composition ressemble à celle de l'originale³³³. Ajoutons qu'à partir de cette époque, le liquide peut être additionné d'indigo, donnant une teinte bleuâtre, ou encore de sanguine ou de bistre, pour le réchauffer³³⁴.

L'encre de Chine peut se présenter sous forme liquide prête à utiliser, mais comme elle sèche rapidement, on la préfère en bâtonnets solides d'une meilleure conservation.

³²⁹ Le *Dictionnaire des inventions* dit qu'elle aurait été inventée au 3^e siècle par un Chinois du nom de Wei Tan. Béguin (1995) la fait provenir de l'Inde tandis que Watrous (1957) reste indécis entre la Chine et l'Inde.

³³⁰ Ce pigment noir est obtenu à partir de la combustion d'éléments aussi divers que de l'huile, de la résine, du bois, du charbon de bois, de brindilles, d'os, d'ivoire ou de graines de différents fruits. RUDEL (*Technique du dessin*, 1979, p. 61) parle de la féveole et du noyau de pêche qui, « pulvérisés et brûlés, donnaient une poudre que l'on mêlait à de la gomme arabique et que l'on pressait ensuite dans des moules ».

³³¹ BÉGUIN (1995, p. 214) et LAVALLÉE (1949, p. 23) s'entendent aussi sur cette « préparation à base de noir de fumée ou de bois de pin carbonisé, mélangé à de la gomme ou de la gélatine et additionnée de camphre. » Jehan LE BÈGUE (MEDER, 1978, p. 45) mentionne dans son traité que la pierre noire et le fusain peuvent servir de pigments pour l'encre et donnent une teinte grisâtre.

³³² *Carbon ink* : c'est ainsi que les appellent plusieurs auteurs (Watrous, Meder, etc.). Nous n'avons malheureusement pas d'équivalent en français.

³³³ BALDINUCCI (1681) en parle ainsi : « Inchiostro della China : « Una qualità d'inchostro, non liquido nè corrente, ma solido; composto di nero di fumo, infuso con gomma, e risecco in panellini lunghi un dito in circa [...] A nostri Artifici serve mirabilmente per disegnare figure, e paesetti, i quali appariscono tocchi d'acquarello : l'adoperano in qual modo, [...] » L'encre de Chine est donc ce qu'il convient d'appeler une « chinoiserie », sa fabrication étant bien souvent européenne.

³³⁴ LAVALLÉE, 1949, p. 24.

Avant de se mettre à l'ouvrage, l'artiste frotte et pulvérise le bâton d'encre sur une pierre au-dessus d'un petit godet et dilue la poudre dans l'eau. L'intensité de la couleur obtenue dépend de la quantité d'eau et de la qualité du broyage de la poudre. Plus l'encre est noire, supérieure est sa qualité. L'encre de Chine se prête aussi bien à la plume qu'au pinceau et il n'est pas rare que les deux instruments soient utilisés dans un même dessin, le premier pour tracer les lignes noires et bien définies et le second pour ajouter le lavis dont les nuances peuvent varier du presque noir au gris très clair. À la Renaissance, on la retrouve surtout dans les dessins d'Europe du Nord, en particulier les dessins en clair-obscur dont le fond coloré demande un trait foncé (ill. 28 et 47)³³⁵.

Toutefois, son utilisation n'est pas fréquente en Europe avant le 17^e siècle, et l'encre de noix de galle demeure la plus appréciée jusqu'à la fin du 19^e siècle, bien que, contrairement aux encres acides, la véritable encre de Chine ne s'oxyde pas à la lumière. Au lieu de s'imprégner dans le papier, elle sèche à la surface, s'estompant facilement à l'eau. Il faut aussi mentionner que certains dessins sont exécutés à l'aide de deux encres différentes, soit une encre brune pour le tracé et une encre noire délayée pour le lavis. Cette façon de procéder permet des effets chromatiques tout à fait particuliers, qu'ils soient d'origine, donc désirés par l'artiste, ou qu'ils résultent de l'action du temps.

Le bistre – Selon Lavallée, « [...] le bistre est de soi une couleur et n'a été employé que très exceptionnellement comme encre »³³⁶. Le terme « bistre », d'origine inconnue, n'existe d'ailleurs pas avant le 16^e siècle et apparaît d'abord en France, se généralisant par la suite. Jehan LeBègue (1431) utilise les mots *caligo* (« caligo est color ») et *fuligo* (suie noire) qui sont ensuite repris respectivement par Lomazzo (1585, *caligine*) et Baldinucci (1681, *fuligine*)³³⁷.

Tout comme l'« encre de carbone », il s'agit d'un produit fabriqué à partir de suie ramassée dans les cheminées, idéalement, de la suie de bois uniquement. La substance recueillie est goudronneuse et de couleur brun foncé, presque noire; une fois broyée, elle

³³⁵ MEDER (1978, p. 34) dit que l'encre de Chine convient mieux à la mentalité des Nordistes qui portent beaucoup d'attention à la gravure : « From a purely technical point of view, the solid line of carbon ink was most favored, and iron-gall ink was avoided if possible. In this regard, the artist's purpose - the transference to a woodblock or another paper - may have had great weight. Bistre and iron-gall ink were used in the background, with black ink for the middle and foregrounds where depth was desired. »

³³⁶ LAVALLÉE, 1949, p. 12.

³³⁷ BALDINUCCI (1681) : « Fuligine : Quella materia nera, che lascia il fumo su pe'cammini. »

se dissout facilement dans l'eau pure. Il ne reste qu'à filtrer le dépôt et l'on obtient une teinture prête à être utilisée comme encre, lavis ou aquarelle³³⁸.

Le bistre se présente aussi sous forme de pastilles solides à diluer dans l'eau. Lorsqu'on s'en sert sur un papier absorbant, sa fabrication ne requiert pas de liant; cependant, on peut y ajouter de la gomme arabique pour obtenir un fini plus lustré. En outre, sa teinte varie d'une préparation à l'autre, selon la nature du bois brûlé dans la cheminée³³⁹, l'âge du dépôt et sa position dans le fourneau; un même morceau produit une couleur pâle si on utilise la couche extérieure, ou foncée si l'on creuse un peu³⁴⁰. L'encre bistre offre aux artistes d'immenses possibilités quant aux variations chromatiques des traits, qui peuvent s'échelonner du jaune safran au brun-noir foncé. De plus, elle se mélange facilement à d'autres pigments pour donner des tons différents. Par exemple, Rembrandt et son École y ajoutent de la sanguine pour une teinte plus chaude³⁴¹.

Le bistre n'attaque pas les fibres du papier mais un trait épais risque de transpercer la surface du support. Il ne s'oxyde pas mais, sous l'effet de la lumière, a tendance à s'étendre sans que la couleur soit pour autant altérée³⁴². Seule l'eau peut brouiller les lignes, et le temps, agissant sur une encre sans liant, peut rendre les traits gris, modifiant ainsi sa coloration. L'ajout d'une gomme ou d'une colle dans la solution d'origine se révèle alors un élément positif pour les historiens d'art. De plus, il importe de bien dissoudre et filtrer le produit afin d'éviter les pigments granuleux ou les flocons d'encre³⁴³.

Recommandé aux miniaturistes qui cherchent à créer des effets de transparence et rendre la couleur chair des hommes et des personnes âgées³⁴⁴, le bistre est surtout connu comme une encre de lavis. Il semble qu'il n'ait pas été utilisé pour l'écriture. Si l'encre de Chine produit un lavis gris, l'encre bistre est systématiquement associée au lavis brun. On la trouve dans les illustrations de manuscrits des ateliers monastiques du 14^e siècle italien, puis son emploi se généralise en Italie où on la reconnaît parfois dans des dessins de différents artistes qui s'en servent au besoin. En raison de sa coloration moins intense, elle

³³⁸ WATROUS, 1957, p. 74. À la page 76 (note 33), il donne la recette de Buchotte.

³³⁹ *Ibid.*, p. 76. Par exemple, le chêne donnerait une encre brune tirant vers le brun doré, alors que le bouleau produirait plutôt une couleur brun-jaune, d'une forte intensité mais d'une valeur faible.

³⁴⁰ MEDER, 1978, p. 46.

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 232. LAVALLÉE (1949, p. 12) est plutôt d'avis que les traits de bistre ont tendance à pâlir sous l'action prolongée de la lumière.

³⁴³ WATROUS, 1957, p. 78.

³⁴⁴ MEDER, 1978, p. 45.

ne rend pas la profondeur avec conviction et n'autorise pas des traits d'une grande force de caractère. Raphaël l'a tout de même utilisée dans un croquis rapide de l'*Homme en Adoration* et Léonard dans une *Étude de perspective avec figures*³⁴⁵. Il existe aussi de très beaux dessins au bistre doré ou tirant vers le jaune où l'artiste, fabricant de son produit³⁴⁶, sait tirer profit de sa transparence et de sa brillance. Nous pouvons penser aux paysages de Breughel (ill. 44) où l'artiste « [...] recourt en outre à des touches de bistre, allant du violet-marron au jaune clair, pour [leur] conférer du pittoresque, de la transparence et une perspective aérienne »³⁴⁷; ou bien au *Portrait de Christian II de Danemark* exécuté par Mabuse (ill. 51) où les deux nuances, plus pâle pour le visage et plus foncé pour le reste, sont bien distinctes.

Les encres de couleur – Il aurait été surprenant que les artistes de la Renaissance, qui s'appliquent avec tant de soin à la préparation de surfaces colorées et à la fabrication de couleurs pour leurs œuvres picturales, n'aient pas songé à fabriquer des encres de couleur pour leurs dessins. Les teintures de l'Antiquité, fabriquées à partir de couleurs végétales et minérales, sont souvent considérées comme les « ancêtres » des encres de couleur. Dans quelques cas, comme celui de l'indigo, cette hypothèse est plausible. En effet, ce produit originaire de l'Inde, aurait été utilisé pour colorer les bandes de tissus ayant servi à l'embaumement des momies égyptiennes vieilles de 4500 ans³⁴⁸. L'indigo n'est toutefois pas introduit en Europe avant le 16^e siècle, mais son utilisation est alors immédiate puisqu'on trouve des encres bleues chez certains artistes vénitiens et allemands³⁴⁹, là où les encres de couleur sont les plus utilisées, notamment dans l'illustration de livres ou dans le dessin décoratif. Lavallée en mentionne d'autres : « la rouge à base de cinabre, la bleue faite d'indigo et de blanc de céruse, la violette qui [mêle] le cinabre et l'indigo, la verte où [entre] du suc de rhue, du vert de gris et du safran, toutes couleurs que l'on [broie] sur le marbre et que l'on [délaie] dans de l'eau gommée »³⁵⁰. Ces encres servent surtout au lavis, peu au tracé linéaire des figures.

³⁴⁵ MEDER, 1978, fig. 50b.

³⁴⁶ WATROUS, 1957, p. 78. Contrairement à l'encre de noix de galle ou à l'encre de Chine, l'encre bistre n'est pas commercialisée.

³⁴⁷ KOUZNETSOV, 1976, p. 11.

³⁴⁸ CARVALHO, p. 7.

³⁴⁹ MEDER (1978, p. 48) : « Dürer, who preferred blue or violet inks; used many others in Maximilian's prayerbook: green, violet and red. »

³⁵⁰ LAVALLÉE, 1949, p. 12.

Il a été dit précédemment que le bistre donne une couleur brune très appréciée des artistes. D'autres tentatives d'encre couleur marron ne sont pourtant pas à négliger. L'ambre et le copal, tous deux utilisés dans la préparation des vernis pour la peinture à l'huile, une fois pulvérisés et dilués dans une solution aqueuse, fournissent une encre brune tirant vers le jaune³⁵¹. La *terra verde* brûlée et l'ocre foncée possèdent aussi les qualités nécessaires à la fabrication d'encres dont les teintes varient selon les mélanges (ajout d'un autre brun, d'un jaune ou d'un rouge)³⁵².

L'encre rouge est reconnue autant pour la teinture que pour l'écriture. Les scribes égyptiens avaient l'habitude d'utiliser deux encres : noire et rouge³⁵³. Les 9^e et 10^e siècles européens nous ont laissé des manuscrits entièrement à l'encre rouge³⁵⁴. Son ingrédient principal demeure cependant obscur; il pourrait aussi bien s'agir de cochenille³⁵⁵, de cinabre ou de minium. Les mentions de recettes pour la fabrication de ces encres sont extrêmement rares. Encore aujourd'hui, on les associe au hasard des tentatives de productions artisanales, pouvant varier selon le goût de l'artiste ou les ressources financières de son atelier. Cela explique, en partie, l'importance des différences chromatiques d'un dessin à l'autre.

Quelques dessins, dont *Le Massacre des Innocents* de Jacopo Ligozzi ou *La Déposition de la croix* de Palma Giovane (ill. 52), présentent des rehauts métalliques. Ces encres, d'or ou d'argent, font partie des rares encres qui aient passé le test du temps. Leur fabrication est simple : il s'agit de broyer le métal pur³⁵⁶ en feuille dans un mortier de porcelaine avec de l'eau et un peu de gomme jusqu'à ce qu'on obtienne un mélange homogène. On peut alors ajouter un peu d'eau, mais l'encre doit demeurer épaisse pour avoir une certaine opacité sur le papier.

³⁵¹ EASTLAKE (1960, p. 295) mentionne que leur exposition à l'air libre, une fois à l'état de poudre, facilite leur solubilité.

³⁵² MEDER, 1978, p. 48.

³⁵³ CARVALHO, 1971, p. 13.

³⁵⁴ CARVALHO (1971, p. 95) soutient le fait que l'écriture au Moyen-Âge emploie diverses couleurs d'encre : « When black ink was used in liturgical writings, the title page and head of chapters were written in red ink; whence, comes the term rubric. Green, purple, blue and yellow inks were sometimes used for words, but chiefly for ornamenting capital letters. »

³⁵⁵ Pucerons mexicains dont les Espagnols firent l'élevage à partir de l'époque de Charles-Quint. Donne le carmin. Selon le *Nouveau Larousse illustré* : « Matière tinctoriale rouge fournie par cet insecte [cochenille] que l'on fait dessécher et que l'on broie ensuite. »

³⁵⁶ DESMAREST (1923) : « Si l'on veut avoir des encres métalliques, inaltérables, il faut les préparer avec des métaux précieux, de l'or ou de l'argent; car tous les autres métaux, avec le temps, s'oxydent et perdent leur couleur. »

Enfin, on ne doit pas confondre les encres de couleur avec les couleurs de l'aquarelle. Bien que leur matière colorante de base soit la même (teinte végétale ou minérale finement broyée), le liant servant à la polymérisation est différent.

Conclusion

L'évolution du dessin à la plume se caractérise par la recherche du clair-obscur et marque le début du désaccord entre Florence et Venise concernant la primauté du dessin ou de la couleur. Contrairement à la pointe de métal qui sera rapidement abandonnée, la plume offre toute une gamme de possibilités qui assureront sa survie jusqu'à l'avènement des plumes métalliques au 19^e siècle. Pour les Florentins, elle permet la représentation des ombres par un système de hachures complexe et constitue un moyen de dessiner rapidement au cours des années d'apprentissage. Pour les Vénitiens, elle sert surtout à créer le mouvement par un amas de lignes et à marquer les ombres par de larges taches d'encre.

Les nombreuses tentatives d'utilisation d'encres de couleur offrent des résultats incertains. Leur rôle se limite bien souvent à l'ajout de rehauts qui accompagnent la ligne principale à l'encre noire ou brune. Cependant, cette quête de la couleur n'aura pas été vaine, car certaines de ces encres, diluées et appliquées au pinceau, feront d'excellentes couleurs d'aquarelle, comme nous le verrons au prochain chapitre.

CHAPITRE 4 : LES PINCEAUX, LE LAVIS, L'AQUARELLE ET LA GOUACHE

Confection du pinceau

Le pinceau de soie de porc et le pinceau de poils d'écureuil sont les deux types d'instrument que l'on rencontre au cours de la Renaissance. Ce n'est qu'à partir du 17^e siècle, alors que les pinceaux commencent à être fabriqués en industrie, qu'on en trouve faits de poils de putois ou d'autres animaux comme le blaireau, le chien et le chevreau³⁵⁷.

La soie de porc, plus robuste, est d'abord utilisée pour des travaux plus frustrés tels que la peinture sur mur. L'usure des soies les rend plus douces, ce qui permet à l'artiste de confectionner des « brosses » souples qu'il peut employer à divers usages³⁵⁸. Sur un manche de bois taillé en pointe, l'artiste enfile un paquet de soies de porc enlignées bien ficelé. À l'aide d'un fil de lin, il attache ensuite solidement les soies au manche³⁵⁹. Cette surliure peut finalement être recouverte de colle afin d'éviter qu'elle ne se détache facilement. C'est ce que veut dire Cennini (chap. LXV) par « [...] un gros manche avec un nœud recouvert de colle ». Ajoutons que ces pinceaux, du moins jusqu'au 19^e siècle, sont toujours de forme ronde et de gabarits très variés³⁶⁰.

Les dessinateurs de la Renaissance semblent toutefois préférer les poils de la queue de l'écureuil [vair], doux et assez longs, qu'ils se procurent chez le marchand de peaux³⁶¹. Cennini fournit, de façon précise, les étapes à suivre pour fabriquer un pinceau

³⁵⁷ BÉGUIN, 1995, p. 452. BALDINUCCI (1681, p. 120) : « [...] I maggiori, e più gagliardi col pelo del porco; i minori con quello della pelle di vaio, o di puzzola, & altri col pelo d'altri animali, come di tasso, di cane, di capretto, secondo gli ufficii che debbon fare. »

³⁵⁸ YVEL (*Le métier retrouvé*, 1991, p. 121) cite DE MAYERNE qui, à sa connaissance, est le seul texte qui explique cet usage : « Brosses molles et douces. Après qu'elles sont faites de bon poil ou de soye de porc il les fault adoucir en les usant et frottant sur une tuile, ainsi en continuant, vous les rendez aussi fines et douces que vous voudrés. Ce frottement se fait en long selon le poil, et la tuile doit estre douce, et faut mouiller la brousse en la roulant toujours avec le pouce et le doigt du milieu cependant que l'indice s'appuyera dessus le poil, lequel ayant esté fort adouci, il faudra lier avec du fil fort serré jusques au bout afin que la brosse demeure serrée et poinctue. »

³⁵⁹ YVEL (1991, p. 120, illustration 72) indique de façon précise le cheminement pour la fabrication de pinceaux de soies de porc et de poils d'écureuil.

³⁶⁰ YVEL, 1991, p. 117. L'auteur ajoute que les brosses plates n'apparaissent, en effet, qu'au 19^e avec l'invention de la virole métallique qui peut être aplatie sous la presse. Les anciens montaient presque tous leurs pinceaux sur plume et, par conséquent, les pinceaux étaient ronds.

³⁶¹ Cennini, au chapitre LXIV de son *Livre de l'Art* indique de ces peaux qu'« [...] elles devront être cuites et non crues ». À l'époque de Cennini, les marchands de peaux en font le commerce. L'auteur, au chapitre LXVI, conseille aux artistes de conserver les queues dans de la terre glaise afin de les protéger contre les vers et éviter qu'elles ne pèlent. En ce qui concerne la fabrication orientale, KWO DA-WEI (*Chinese Brushwork*, 1990, p. 126) dit : « Only the fur of healthy animals

propre à dessiner : des queues d'écureuil, « tires-en les poils du milieu les plus droits et les plus fermes, et peu à peu fais-en de petits paquets; baigne-les dans un verre d'eau claire; et paquet par paquet rassemble-les et presse-les avec les doigts; taille-les avec de petits ciseaux »³⁶².

Tandis que les dessinateurs chinois garnissent habituellement de poils et de cheveux le bout de roseaux ou de bambous³⁶³, les Européens emmanchent leurs poils d'animaux dans un morceau de bois léger, ou encore dans une plume d'oie, de cygne ou d'autre oiseau, choisie en fonction de la grosseur du conduit qui correspond à la finesse du pinceau désiré³⁶⁴. Une fois que les poils sont enlignés par la racine, qu'ils sont bien liés avec du fil ou de la soie cirée, et que le conduit de la plume est taillé de la façon voulue, les poils sont introduits par la pointe « n'en faisant sortir qu'autant qu'il faut en tirer dehors pour que le pinceau soit souple; car plus il est doux et court, plus il est délicat et bon »³⁶⁵. Le tuyau contenant les poils est enfin fixé sur une hampe en bois travaillée pour entrer dans le manche de la plume³⁶⁶. La dernière étape consiste à tailler les fleurs³⁶⁷ en pointe avec un ciseau – ce qui ne devait pas donner d'excellents résultats – ou de les aiguïser sur la pierre de porphyre. Ainsi, des pinceaux de différentes grosseurs pour des usages variés tels que la dorure, le travail sur faïence, le dessin et bien sûr la peinture, sont fabriqués avec patience par les artistes.

Usage du pinceau

À l'époque des Han, c'est-à-dire environ deux cent ans avant notre ère, les artistes et les calligraphes orientaux employaient le pinceau autant pour le dessin que pour l'écriture³⁶⁸. Dans l'Antiquité gréco-romaine, les artisans se servaient de l'instrument pour

should be used, and the longer the hair, the more desirable. »

³⁶² CENNINI, 1923, chap. LXIV.

³⁶³ KWO DA-WEI, 1990, p. 126. L'auteur indique qu'il existe également des manches en bois, en corne, en ivoire et même en porcelaine. Il ajoute : « The holder should be stiff, straight, and with little defect in texture. »

³⁶⁴ CENNINI (1923, chap. LXIV) mentionne la plume de vautour, d'oie, de poule et de colombe. BALDINUCCI (1681) : « A' maggiorretti si aggiunge l'asta di legghierissimo legno; ma i piccoli e minuti si fermano in una penna d'oca, di cigno, e talora d'altri uccelli minori, secondo la grossezza o sottigliezza loro... »

³⁶⁵ CENNINI, 1923, chap. LXIV.

³⁶⁶ *Ibid.* L'auteur parle de bois d'érable, de châtaignier, « ou de tout autre bois, poli, net et taillé en forme de fuseau [...] et de la longueur d'une main. »

³⁶⁷ On appelle « fleur » l'extrémité libre des poils du pinceau, par opposition à leurs racines. Il faut veiller à ce que tous les poils ou soies soient alignés et placés dans le bon sens : les fleurs ensemble et les racines ensemble. (LANGLAIS, *La technique de la peinture à l'huile*, 1973, p. 395)

³⁶⁸ BÉGUIN, 1995, p. 452. VAN BRIESSEN (*The Way of the Brush*, 1981, p. 44) : « There is a direct connection between the brushwork of painting and that of calligraphy. » La façon de tenir le pinceau est à la base de cette technique. Les Orientaux tiennent le manche à m-hauteur ou plus haut afin de laisser le bras libre à tout mouvement. La main se

dessiner les figures sur les vases grecs et dans les fresques romaines. Depuis, les artistes occidentaux ont adopté le pinceau comme outil de travail de base. Au Moyen Âge, il est fréquemment utilisé pour la miniature, le dessin sur soie ou la peinture *a tempera* ou le manuscrit sur parchemin.

Les multiples tentatives d'emprisonner l'usage du pinceau dans un système de classement ordonné ont été vaines. Son étalement chronologique et géographique, ainsi que les divers emplois auxquels il se prête, le font fuir de toute catégorie, le rattachant à la fois à chacune; il constitue un accroc au langage graphique, bien qu'à maintes reprises il ait été employé en écriture. En outre, il est l'instrument par excellence de la peinture, mais s'en distancie en dessin par sa rapidité d'exécution³⁶⁹. En fait, là se trouve tout le débat sur la limite entre le dessin, en voie d'acquiescer son autonomie, et la peinture, qui utilise le même instrument. Au tout début de son ouvrage, Lavallée précise qu'il entend par dessin, « une représentation graphique des formes ». Puis il ajoute : « Qu'il comporte ou non de la couleur, [le dessin] doit être considéré comme tel tant qu'il conserve ce caractère, [...], quels que soient le procédé et le subjectile utilisés. Il devient proprement peinture dès que la couleur absorbe le trait [...] »³⁷⁰. Ainsi, le *Parement de Narbonne* est un dessin, les miniatures sont des peintures. Les cas de l'aquarelle, de la gouache et du pastel, abordés plus loin, sont particulièrement complexes en ce qui concerne cet aspect de leurs définitions.

Lorsque le pinceau tient le rôle principal dans un dessin, il peut soit remplacer complètement la plume ou la pierre, ou ne leur laisser qu'un emploi restreint³⁷¹. On lui reconnaît alors deux « techniques » : le trait et le lavis qui, plus souvent qu'autrement, sont utilisés simultanément³⁷². Le trait peut être fin et dur comme dans le dessin linéaire des Florentins ou large et libre comme dans le style des Vénitiens. L'instrument est donc utilisé sec, mi-sec ou humide, ses poils sont tondus ou pointus et il est fourni ou dégarni, selon le caractère recherché. La finesse d'un pinceau taillé avec soin permet à un artiste comme Dürer de produire des traits minutieux et réguliers comme dans son *Étude de*

rapproche des poils lorsqu'on veut rendre de petits détails.

³⁶⁹ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 237. MEDER (1978, p. 123) : « Brush drawings, limited to no particular stylistic period, embrace all sorts of compositions and studies. » Pour le tracé des contours, la plume est plus rapide que le pinceau mais celui-ci est plus rapide pour indiquer les ombres, la plume procédant par hachures exécutées une à une alors que le pinceau applique des nappes couvrant une plus grande surface que le trait de la plume. Quand l'artiste fait des hachures au pinceau, le rythme du travail est analogue à celui de la plume. Jusqu'à l'emploi du lavis, le travail au pinceau est plus lent dans le dessin, celui-ci étant généralement plus fini comme dans les carnets de modèles par exemple.

³⁷⁰ LAVALLÉE, 1949, p. 7.

³⁷¹ LAVALLÉE, p. 35.

³⁷² BÉGUIN, 1995, p. 452.

mains jointes (ill. 53), où il se sert « du pinceau comme d'un crayon, avec cependant un peu plus de souplesse »³⁷³. Ce dessin dénote une confiance de la main irréprochable du dessinateur qui travaille d'après modèle et, de surcroît, sur un papier préparé, ce qui signifie qu'aucune erreur n'est permise. Les artistes moins adroits avec l'instrument s'aident d'un croquis à la craie ou à la plume qui leur indique au préalable les grandes lignes de la composition. Dans le dessin oriental, un même pinceau est souvent utilisé pour l'œuvre entière, en variant simplement la pression de la main en vue d'obtenir des traits de différentes largeurs, de divers degrés d'opacité et des tonalités variant du gris perle au noir de jais.

Jusqu'au milieu du 16^e siècle, la technique du pinceau s'apparente à celle de la plume; et bien que la plume soit plus fréquemment mentionnée, l'emploi du pinceau n'est pas négligeable et souvent plus avantageux. L'*Homme nu allongé* de Beccafumi (Vienne, Albertina) est dessiné « à larges coups de pinceau, tendant à imiter une technique à la plume, probablement introduite en Italie par Bandinelli, mais avec plus de rehauts de blanc »³⁷⁴. Son système de hachures croisées tend à imiter celui de Michel-Ange. Il est toutefois rare de voir l'emploi de cette technique dans un dessin au pinceau. D'un autre côté, les rehauts très prononcés de blanc rappellent les clairs-obscur des artistes vénitiens, ainsi que la façon de la gravure en *chiaroscuro* que Beccafumi pratique un peu.

De plus, le trait souple et coulant du pinceau et la flexibilité de l'instrument permettent le passage d'un trait très fin à une ligne large, sans rupture du tracé ou du mouvement de la main³⁷⁵. Selon Moskowitz, Francesco Francia, dans une *Composition avec trois figures* (ill. 54), parvient à rendre des lignes plus fines avec le pinceau, bien taillé en pointe et tenu verticalement, qu'avec la plume. Pour le lavis, comme pour le fond, l'artiste emploie un pinceau plus large afin de créer une « ambiance lunaire » fortement rehaussée par les traits de blanc³⁷⁶.

À la Renaissance, le pinceau a aussi comme avantage sur la plume de contenir plus longtemps de l'encre, ce qui permet à l'artiste d'exécuter ses croquis plus

³⁷³ BÉGUIN, 1995, p. 452.

³⁷⁴ KNAB, 1975, p. 68. Les auteurs font remarquer que « derrière l'épaule et dans les cheveux, les coups de pinceau, plus noirs, accentuent encore le contraste avec les rehauts blancs, de telle sorte que le buste se détache au premier plan avec force, tandis que les jambes et le paysage du fond ne sont qu'esquissés de façon plus discrète. »

³⁷⁵ BÉGUIN, 1995, p. 452. L'auteur nous renvoie aux dessins orientaux où le pinceau « permet une cassure ou un épaississement soudain du trait ». MEDER (1978, p. 123) ne semble pas d'accord avec l'opinion voulant que le pinceau soit plus polyvalent que la plume, car il écrit : « With the exception of the pen, no medium is more adaptable to or expressiv of a variety of styles, from plastic clarity to impressionism ». Il admet toutefois que le dessin de paysage fait exception (p. 360) : « Nowhere esle had the pen and the pencil so much to learn from the brush. »

³⁷⁶ MOSKOWITZ, 1962, I, planche 80.

rapidement³⁷⁷. Grâce au lavis, la largeur du tracé fait disparaître les éléments formels et descriptifs du dessin et le rendu des effets dramatiques devient plus réaliste. Le lavis peut, en effet, couvrir de vastes zones d'ombre avec autant d'efficacité, et de manière beaucoup plus rapide, que les hachures de la plume³⁷⁸. Enfin, le pinceau offre les mêmes caractéristiques dans les dessins à grande échelle que dans les petits formats, ce qui plaît avant tout aux artistes vénitiens qui en profitent pour élaborer d'impressionnants jeux de lumière, d'espace et de mouvement.

Le pinceau tenant un rôle secondaire est utilisé pour accentuer certains traits principaux et ainsi mettre l'accent sur l'expression des visages des personnages. Il peut également ne servir qu'à apposer les rehauts de gouache dans un dessin, quel que soit le procédé principal. Dans les dessins sur préparations colorées, les lumières sont habituellement données par des rehauts blancs à la céruse délayée dans une solution de gomme arabique, d'une texture opaque et agréable, quand le pinceau l'applique³⁷⁹. Par exemple, Hans Baldung Grien exécute sa *Tête de vieillard* (ill. 55) à la plume, puis ajoute les rehauts au pinceau. Il est à noter que le pinceau joue ici un rôle de deuxième plan; par contre, on ne pourrait imaginer ce dessin sans le jeu du clair-obscur entre les traits noirs, les traits blancs et le fond de couleur foncée. Les rehauts blancs posent les lumières, en dégradés ou non, sur les parties les plus saillantes des reliefs pour augmenter l'efficacité suggestive de la plasticité des volumes. Par contre, dans certains dessins sur fonds sombres, les traits des pointes, plus difficilement perceptibles, risquent d'être écrasés par

³⁷⁷ MEDER (1978, p. 124) indique qu'au début de la Renaissance, les artistes commencent déjà à remplacer leurs pinceaux aux poils ras utilisés mi-secs par des pinceaux aux poils plus longs et effilés, et bien saturés d'encre. Les plumes de métal d'aujourd'hui contiennent beaucoup plus d'encre que les pinceaux.

³⁷⁸ PETRIOLI TOFANI (1991, p. 234) : « [...] il pennello consentiva infatti di coprire vaste zone di ombreggiatura, con pari efficacia ma con rapidità molto maggiore di quella consentita dal più laborioso sistema di tratteggi [...] »

³⁷⁹ Si la céruse est nettement préférée, Watrous pense que les artistes peuvent, à l'occasion, faire des essais avec « de la craie, du gypse, des coquilles d'œufs et des coquillages pulvérisés » mais que « leur manque de suspension en solution et de pouvoir couvrant et la difficulté de les étendre uniformément avec le pinceau » en font des blancs peu recommandables.

WATROUS (1957, p. 32) rapporte le procédé suivant : premièrement, l'esquisse initiale au fusain; ensuite, la fixation de la figure à la pointe; et finalement, le modelé des ombres à la pointe ou à l'encre diluée et des lumières avec de la céruse (le blanc de plomb ou céruse est aussi appelé blanc d'argent). Mais l'ébauche du dessin n'est pas toujours au fusain, il arrive qu'elle soit au style de plomb.

FORLANI TEMPESTI (1976, p. 12) cite Vasari : « [...] avec un pinceau fin teinté de blanc trempé de gomme, rehausse le dessin à la façon d'une peinture[...] » DE TOLNAY (1972, p. 106) mentionne des rehauts au blanc de Chine. MEDER (1978, p. 78, note 83) : « [...] white egg as a binder gave a better white ». Le peintre Mariotto Albertinelli (1475-1515) essaya de trouver un « banc [blanc] plus fier que la céruse » (FORLANI TEMPESTI, 1976, p. 11). Au 17^e siècle, Theodore de Mayerne (Sloane MSS, no 2052, British Museum) rapporte plusieurs essais pour trouver des blancs plus brillants mais dit qu'on revient toujours à la céruse. Un autre auteur allemand, Beurs, parle d'un « blanc préparé avec des coquilles d'huître, préférable au blanc de plomb pour les travaux délicats ». (EASTLAKE, 1960, p. 437)

La céruse, ou blanc d'argent, est un carbonate naturel de plomb (PbCo₃). Il s'agit d'une substance transparente, d'un éclat gras, présentant quelquefois un luisant métallique. Elle est diaphane, blanche ou jaunâtre. La céruse s'étend aisément sous le pinceau mais elle a le grave inconvénient de brunir par le contact des émanations sulfureuses. Bon nombre des dessins montrent des taches noires dues à l'oxydation du blanc. Par exemple, *L'Étude de mains* du Vinci (ill. 13)

les rehauts plus lourds et opaques³⁸⁰. Aussi Cennini recommande-t-il de n'en point abuser en les réservant pour les derniers accents posés avec un pinceau fin et « [...] étend-le [le blanc] sur la partie de la main, le gros du pouce, en rendant la forme à ton pinceau, le pressant, le déchargeant afin qu'il soit presque sec »³⁸¹. À son tour, Léonard de Vinci écrit dans son *Traité de la peinture* : « Pour donner du relief aux objets dessinés, les peintres doivent teindre la surface du papier d'un ton moyen et puis faire les ombres plus foncées et à la fin les lumières les plus fortes, par petites touches qui seront les premières à se perdre pour l'œil avec la distance. »³⁸²

Mais ni Cennini, ni Léonard ne semblent avoir toujours été bien entendus. Dans certains dessins, les rehauts blancs sont d'une telle importance qu'ils prennent le pas sur le tracé de la pointe ou de la plume. Très picturaux, ils paraissent être plus des dessins au blanc de plomb qu'autrement. C'est Léonard de Vinci qui a ouvert cette voie nouvelle vers le dessin en clair-obscur avec « ses draperies pleines de lumière, sans cesse animées de plis qui ne sont jamais gratuits et font bien ressortir la forme »³⁸³. Ce mode de drapés solennels est repris avec plus ou moins d'assurance par des artistes comme Filippino Lippi (ill. 15), ou avec des accents plus froids et sculpturaux augmentant le poids des figures comme dans les *Deux figures drapées* de Giovanni Antonio Sogliani qui se trouve au British Museum. Enfin, c'est à l'aide du pinceau de soies, ou « brosse », utilisé à demi-sec, que l'artiste appose la préparation sur le papier ou le parchemin³⁸⁴.

Pour la période du Moyen Âge, Petrioli Tofani reconnaît deux types particuliers de dessins au pinceau : les représentations de discours populaires, composés de traits larges et simplifiés pouvant ressembler à la trace du roseau, mais plus fluides, et les dessins très détaillés à la pointe fine qui, par la façon dont ils sont ombrés, propre au gothique international, annoncent le *sfumato* (ill. 56)³⁸⁵.

Bien que peu de dessins au pinceau de l'École florentine aient survécu jusqu'à aujourd'hui, ceux qui nous sont parvenus sont assez révélateurs quant au développement du style et de la technique des maîtres toscans³⁸⁶. Tout au long du 15^e siècle, et jusqu'au

³⁸⁰ WATROUS, 1957, p. 31.

³⁸¹ CENNINI, 1923, chap. XXXI.

³⁸² DE VINCI, *Traité de la peinture*, 1987, p. 302, par. 314.

³⁸³ FORLANI TEMPESTI, 1976, p. 14.

³⁸⁴ Les stries, visibles sur le dessin de Ghirlandaio par exemple (ill. 8), indiquent qu'il s'agit bien d'un pinceau de soies. D'ailleurs, Cennini (1923, chap. XVI) écrit : « [...] que ta brosse soit de soie de cochon assez grosse et souple ».

³⁸⁵ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 234. Elle illustre son propos par deux exemples.

³⁸⁶ MEDER, 1978, p. 124.

milieu du 16^e, le dessin demeure linéaire et est accompagné d'un lavis d'encre ou de couleur qui en rehausse le modelé à la façon des dégradés en peinture. Francesco Botticini, dans ses *Études pour le « Couronnement »* au British Museum de Londres, exprime parfaitement cette attitude par des dessins à l'encre brune sur un papier préparé d'une couleur claire, rehaussés de blanc et lavés d'un léger gris-bleu. D'autres artistes, tels que Benozzo Gozzoli et Andrea Del Verrocchio (ill. 11)³⁸⁷ préfèrent travailler sur un fond plus sombre. Leur coup de pinceau, imprégné d'encre ou de blanc, rend avec délicatesse et précision chaque trait des visages. Enfin, de magnifiques études de draperies à la pointe du pinceau par Lorenzo di Credi, Domenico Ghirlandaio et Léonard de Vinci (ill. 57)³⁸⁸, démontrent déjà que l'instrument est celui que se prête le mieux au rendu des ombres et de la lumière.

C'est plutôt à Venise que l'utilisation du pinceau se « modernise ». Adeptes d'un style pictural, les artistes comme Carpaccio, Giovanni Bellini et Giorgione créent une atmosphère favorable au développement d'une technique que le pinceau est plus apte à rendre que la plume. Dans les dessins de Carpaccio (ill. 58) et de Giovanni Bellini, les traits parallèles, courts ou longs, droits ou incurvés, sont placés à une distance à peu près égale l'un de l'autre; les rehauts de blanc, dessinés avec la même technique, sont en proportion quasi équivalente, dans un effort de clair-obscur. De plus, ces deux artistes utilisent le papier bleu vénitien comme support.

Toutefois, dans le Nord de l'Italie, un changement de conception s'opère. Les artistes conçoivent plutôt leurs personnages par zones d'ombre et de lumière très nuancées qui définissent du même coup l'espace qu'ils occupent. Ainsi dessinés, d'une manière toute picturale, ces dessins sont déjà « en couleur », à l'inverse des dessins « à colorier » de l'Italie centrale³⁸⁹. Ce changement de conception, en ce qui a trait particulièrement au style et aux transitions graphiques, tient, entre autres, du fait que la peinture à l'huile, de meilleure qualité, c'est-à-dire plus fluide, permet d'utiliser de plus

³⁸⁷ Les auteurs ne s'entendent pas sur le principal instrument du dessin : Petrioli Tofani le dit à la pointe d'argent, tandis que Moskowitz l'indique comme étant à l'encre. Le trait pâle indiquerait plutôt une pointe.

³⁸⁸ GOLDSCHIEDER (*Léonard de Vinci*, 1952, p. 8), en parlant des drapés au pinceau de Léonard, dit : « [...] il s'appliqua énormément à travailler d'après nature et parfois à faire des maquettes en terre sur lesquelles il plaçait des chiffons mouillés et enduits de terre. » Il s'agit d'ailleurs d'une méthode courante de la 1^{ère} Renaissance. Léonard aime particulièrement dessiner ses draperies sur des toiles de Reims très fines ou sur des toiles de lin préparées. Sur le papier, il utilise une encre foncée (brune ou noire) et du blanc liquide qu'il applique avec une pointe de pinceau finement taillée. BERENSON (vol.1, p. 176) dit que l'importance du réalisme pour Léonard de Vinci, se révélant à travers la forme et le mouvement de la figure, lui font choisir des textures particulières qui se prêtent aisément à la préoccupation de draper cette figure plutôt que de la recouvrir d'une « couverture grossière ». (voir ses illustrations 517 à 531) On peut aussi consulter LACLOTTE M., CHASTEL A., PEDRETTI, C., et al., *Léonard de Vinci. Les Études de draperie*, Expo. Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1989.

³⁸⁹ Le style de ces dessins rappelle étrangement les dessins préliminaires à la peinture sur toile des Flamands.

grands formats. Deux tendances naissent de ce rejet du « linéarisme ». La première se caractérise par des dessins aux larges traits constructifs accompagnés des ombres essentielles au modelé, qui mettent en valeur la forme et le mouvement³⁹⁰. L'autre tendance se concentre sur les effets caractéristiques du *sfumato*. Lavallée fait mention de « remarquables exemples », encore une fois chez le Tintoret (ill. 59), ainsi que chez les Bassan. Ce style demeure toutefois propre aux artistes vénitiens, faisant quelques adeptes épars dans le reste de l'Italie³⁹¹.

Se rapprochant davantage de la technique picturale, certains dessins, dont plusieurs sont attribués aux Tintoret, sont à la peinture à l'huile sur papier. Jacopo Tintoretto, dans un *Portrait de femme âgée* (ill. 60), se sert de l'épaisse matière en vue de rendre la densité plastique du modelé, ce qui lui vaut la réputation d'être « l'un des portraitistes vénitiens les plus expressifs ». Domenico (1560-1635), son fils, fait montre de son talent dans des compositions de scènes religieuses. Sur un papier rugueux et brunâtre, il compose des espaces vides juxtaposés par des applications épaisses de gouache. Grâce à la même technique, Palma Le Jeune construit son carton pour un *Christ mort supporté par les anges*, au Cabinet des Dessins du Louvre, à partir d'une scène d'après modèle, avec l'utilisation seule du pinceau, précédée d'un dessin préliminaire au fusain ou à la craie.

Si les premières fonctions que l'on reconnaît au pinceau en dessin sont le tracé des contours, l'application des rehauts de blanc et la teinture des papiers au lavis³⁹², son emploi l'oriente de plus en plus vers les jeux des clairs-obscurs, ce à quoi il est surtout associé en peinture. À partir de la Haute Renaissance, le dessin au pinceau possède parfois les caractéristiques de ce que l'on considère comme une « œuvre finie ». On assiste à la naissance du dessin autonome, qui, plus tard, pourra être de nature commerciale. Ce dessin tend, par sa technique, à imiter la peinture. C'est le cas du *modello*, « [...] dessin dont l'exécution est très achevée, très finie, conforme en tous points (mise en page, contours, couleurs, valeurs) à l'œuvre définitive dont il offre une

³⁹⁰ LAVALLÉE, 1949, p. 37. L'auteur donne aussi l'exemple du Tintoret « qui s'est servi du pinceau humide ou mi-sec avec ou sans rehauts de gouache[...] » (voir sa figure 24, *Le Christ mort enseveli par les anges*, Florence, Musée des Offices). Cette manière est dans la continuité des dessins de Bellini et Carpaccio.

³⁹¹ LAVALLÉE (1949, p. 37) parle de l'artiste génois Benedetto Castiglione et d'artistes étrangers travaillant à Rome. En fait, les Académies sont plutôt réticentes à abandonner la plume pour le pinceau et, selon MEDER (1978, p. 126), pendant longtemps, les Vénitiens ne seront pas considérés comme de véritables dessinateurs par le reste de l'Italie. La technique du pinceau se répand donc vers le Nord, plus particulièrement en Flandres, où elle connaît des adeptes en Rubens et Van Dyck.

³⁹² MEDER (1978, p. 154) : « Its earliest fonctions - drawing contours, highlighting, and laying simple washes from the top to the bottom of the page. »

réduction »³⁹³. De telles œuvres, comme la *Bataille de Lépante* de Véronèse (ill. 61), peuvent être esquissées à l'huile et, ainsi, la couleur devient un élément déterminant. Ce sont d'ailleurs les Vénitiens qui ont institué la pratique du *modello* à l'huile en camaïeu (monochrome) ou en couleurs.

Dans ce même ordre d'idées, Petrioli Tofani propose un système de classification des dessins au pinceau selon le type de couleurs, soit les couleurs transparentes, qui laissent le support apparent, et les couleurs opaques, qui en couvrent la surface. Dans la première catégorie entrent les lavis polychromes et l'aquarelle, ainsi que toute autre technique qui permet une relation réciproque entre les pigments. La *tempera*, l'huile et la gouache, qui confèrent au dessin un caractère de fini encore plus grand, font partie de la seconde catégorie³⁹⁴.

Europe du Nord

Dans un premier temps, le pinceau est surtout associé à la peinture sur verre. C'est avec lui que les artistes croquent leurs idées ou, plus souvent, transfèrent le dessin sur l'objet. Le large trait de l'instrument permet, en effet, de rendre les contours visibles même sur un verre non affiné, à travers lequel l'artiste doit « deviner » le patron pour l'y copier³⁹⁵.

Lors de son passage à Venise en 1506, Dürer adopte la technique du pinceau pour la rapporter en Allemagne et l'adapter à son style. Les dessins sur papier bleu, comme une *Tête de Jésus enfant* (ill. 62), illustrent la minutie avec laquelle Dürer élabore chaque détail³⁹⁶. Pour un œil moins averti, il est souvent difficile de différencier ses dessins au pinceau de ceux à la plume. Empruntant à Carpaccio, ses études pour le retable de Heller sont composées de courts traits parallèles qui, en plus de donner de la plasticité aux figures, les remplit de caractère et de vie. Par la suite, Dürer revient à la technique proprement allemande qui allie de longues lignes verticales et de petits crochets pour

³⁹³ MONNIER, 1979, p. 102. Le *modello* est le dessin présenté au commanditaire de l'œuvre pour approbation. Généralement, à cette étape-ci du processus de création, peu de modifications sont apportées.

³⁹⁴ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 282.

³⁹⁵ MEDER, 1978, p. 125. Notons qu'à cette époque, il n'existe que du verre translucide; il n'est cependant pas parfaitement transparent et incolore comme de nos jours. Le dessin de *Quatre compagnons en train de boire devant un paysage de montagnes*, de 1514 par Hans Leu le Jeune (Vienne, Albertina), quoique destiné à un vitrail, illustre bien l'aspect de ces croquis à l'encre noire sur une préparation foncée

³⁹⁶ Fritz KORENY (*Dessins germaniques de l'Albertina de Vienne*, 1990, p. 56) écrit sur cette série de dessins de Dürer : « Le dessin à l'encre, d'une technique parfaite, surpasse en qualité son exécution en peinture et dépasse sa propre finalité d'étude préparatoire pour devenir en quelque sorte une oeuvre en soi. »

l'ombrage. Enfin, parallèlement à la technique « conventionnelle » du pinceau, Dürer exploite l'instrument dans un tout autre champ d'étude, soit l'aquarelle, dont il est question plus loin dans ce chapitre.

Le lavis

Comme son nom l'indique, le lavis est un procédé de « lavement » du dessin par l'application au pinceau d'encre diluée. Béguin le définit comme une « superposition de teintes légères, laissant apparaître le blanc du support »³⁹⁷. C'est la couleur « sans corps » de Cennini, faite à partir d'encres ou de pigments délayés dans de l'eau gommée, que l'on a souvent tendance à confondre avec l'aquarelle. L'auteur du 14^e siècle écrit d'ailleurs : « Si tu veux que tes dessins soient un peu plus léchés, mêles-y un peu d'aquarelle [...] »³⁹⁸. Cette confusion est probablement attribuable au fait que le vocabulaire italien emploie le mot *acquerello* pour désigner aussi bien le lavis que l'aquarelle³⁹⁹.

S'il se marie aisément au trait de la plume ou du pinceau, le lavis accompagne aussi parfois la pointe d'argent et les différentes pierres et craies, comme dans les œuvres de Vinci (ill. 12), Verrocchio (ill. 80) et bien d'autres. De plus, comme il a déjà été souligné dans la description des encres, un lavis peut provenir d'une encre différente de celle employée pour les traits. Avec les pierres (noire ou rouge), le fusain ou les craies, l'artiste a la possibilité de délayer le même matériau, préalablement mis en poudre, avec de l'eau afin de l'étendre au pinceau en le juxtaposant aux traits principaux. Cette façon de procéder, dont Pontormo nous donne un exemple dans *Le Christ déposé* (ill. 63), permet d'exploiter au maximum le potentiel lumineux du matériau principal⁴⁰⁰.

Les premiers lavis des 14^e et 15^e siècles sont souvent appliqués sur un papier préparé et à l'aide d'un pinceau mi-sec pour ne pas endommager la préparation⁴⁰¹. Par la suite, les artistes emploient des papiers absorbants, mais pas trop rugueux pour éviter que

³⁹⁷ BÉGUIN, 1995, p. 318.

³⁹⁸ CENNINI, 1923, chap. XIII.

³⁹⁹ GRASSI (*Dizionario di arte*, 1995) : « Acquerello : Il termine, già in uso fin dalla fine del sec. XIV, aveva peraltro indicato in precedenza un procedimento di ombreggiatura di schizzi o disegni. »

RUDEL (1979, p. 54) : «[...] le lavis est une des plus vieilles techniques d'aquarelle.» À l'origine, les techniques de l'aquarelle et du lavis se confondaient probablement en une seule, jusqu'à ce qu'on eut l'idée d'ajouter du miel ou du sucre candi aux couleurs de l'aquarelle pour leur donner du corps.

⁴⁰⁰ PETROLI TOFANI (p. 235) : « Usato in aggiunta alle matite, l'aquerello - sia che fosse derivato, come spesso accadeva, dallo stesso pigmento, sia che introducesse tonalità leggermente variate - veniva ad accrescere al massimo le potenzialità luministiche dello strumento du base [...] »

⁴⁰¹ MEDER, 1978, p. 38-39

l'encre s'imbibe dans les fibres. Habituellement, les papiers qui conviennent à la plume satisfont aussi au lavis. Cependant, lorsqu'il accompagne un autre procédé technique, l'artiste doit choisir attentivement son support : avec une pierre, par exemple, le papier devra être à la fois absorbant et assez lisse. Pour le lavis, le pinceau de poils d'écureuil, apprécié pour sa souplesse, est de mise⁴⁰². Aussi est-il recommandé de procéder par de légères applications rapides afin d'éviter les mauvaises surprises dues au séchage quasi immédiat de l'encre diluée qui est vite absorbée par le papier⁴⁰³. Comme dit Béguin : « Il faut, sans se précipiter, travailler assez vite. »⁴⁰⁴

Préoccupés par le rendu réaliste de leurs figures, les artistes de la Renaissance trouvent dans le lavis un moyen d'ajouter de la plasticité, de la luminosité et parfois de la couleur à leurs dessins⁴⁰⁵. Il permet, entre autres, de suggérer avec conviction un climat atmosphérique, la profondeur d'un paysage, le modelé d'une figure, ainsi que sa situation dans l'espace, la structure d'un élément de composition, ou encore le dynamisme d'une scène à fort contenu dramatique⁴⁰⁶. Dans le but de renforcer les contrastes permis par le procédé, les ombres dessinées par le lavis sont presque toujours accompagnées de rehauts blancs à la céruse qui ajoutent la lumière⁴⁰⁷.

Ainsi, le lavis permet d'établir un rapport étroit entre la peinture, la sculpture et même l'architecture, par le caractère fini ou non qu'il donne au dessin, et surtout parce qu'il permet de donner une excellente idée de la texture qu'aura l'œuvre finale⁴⁰⁸. Ce phénomène existe depuis déjà longtemps dans l'art japonais et chinois où les œuvres exécutées au pinceau et à l'encre, agrémentées de nombreux et larges lavis, tiennent autant du dessin que de la peinture. Léonard, par exemple, dessine ses études de

⁴⁰² CENNINI (1923, chap. X) : « [...] et ombre avec un pinceau fait des poils de la queue d'écureuil pour le plus souvent. »

⁴⁰³ BÉGUIN (1995, p. 343) dit que le pinceau utilisé pour appliquer le lavis est préparé de préférence à *deux bouts*, le premier pour étendre le liquide et le second pour enlever le surplus d'encre. MEDER (1978, p. 154) note qu'au 17^e siècle, Rembrandt se sert du duvet de la plume pour étendre la ligne d'encre encore humide, et parfois même de son doigt. Nous ne savons toutefois pas à quand remonte ces pratiques.

Enfin, les lavis à l'encre diluée sèchent plus lentement et laissent des cernes. Le pinceau ne doit donc pas être trop chargé lorsque l'on dessine sur des petites surfaces et il faut étaler rapidement le lavis sur les grandes surfaces.

⁴⁰⁴ BÉGUIN, 1995, p. 346.

⁴⁰⁵ MEDER, 1978, p. 38. BÉGUIN (1995, p. 340) en donne la définition suivante : « D'une manière générale, le lavis est un procédé de coloriage ou de modelé, exécuté avec des applications transparentes de jus d'encre ou de peinture étendue d'eau, passées en couches plates et légères et pouvant être au besoin superposées. »

⁴⁰⁶ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 235.

⁴⁰⁷ DE TOLNAY (1972, p. 71) : « Most of the finished drawings of the Renaissance were washed in the dark parts and heightened with Chinese white to express the light areas. » Au 17^e siècle, voir un peu avant, les réserves du papier remplacent le blanc de céruse dans les dessins au lavis.

⁴⁰⁸ Si Michel-Ange n'utilise guère le lavis pour rendre le caractère sculptural de ses figures, Mantegna y a fréquemment recours pour ses figures à la manière de statues antiques. Ainsi, si certains peintres « sculptent » leurs figures dessinées, certains sculpteurs les « peignent »; concevant ses sculptures en termes de couleurs, ombres et lumières, Bernini confère souvent un caractère pictural à ses dessins. Voir aussi le dessin très sculptural de Cellini (fig. 54) pour une sculpture justement.

draperies sur une toile fine, utilisant ainsi deux éléments propres à la peinture, soit le support et la technique. De plus, le lavis est largement utilisé dans les dessins d'architecture et de décorations peintes (ill. 64), et est même soumis à des règles très strictes au 17^e siècle⁴⁰⁹.

Au 13^e siècle, Villard de Honnecourt utilise un lavis à l'encre de noix de galle très sobre, qu'il juxtapose au tracé géométrique et applique de façon uniforme, sans valeur ni dégradé, créant ainsi une certaine distance entre le trait et le lavis. Les premiers signes d'une évolution qui devait mener à un dessin essentiellement plastique se trouvent dans le *Parement de Narbonne* (ill. 56) où le lavis à l'encre noire accompagne de façon plus subtile le trait fin du pinceau.

À partir du 15^e siècle, cette difficulté est résolue par le dégradé dont parle Cennini. La technique, telle que décrite par l'auteur du *Livre de l'Art*, consiste, en premier lieu, à suivre le mouvement des principaux plis avec de l'encre très délayée et un pinceau presque sec, comme un effet de fumée, et, en second lieu, à repasser les ombres profondes avec une solution plus opaque⁴¹⁰. Cette superposition de différents degrés de valeur permet un dégradé subtil, déjà présent dans l'art des miniaturistes et des fresquistes et même dans les derniers signes du gothique international (par exemple, *Une scène de chasse* [ill. 28]). Quelques années plus tard, on retrouve une façon semblable de procéder – et pourtant que de différences dans les jeux d'ombres – dans les œuvres des Pollaiuolo (ill. 82), Botticelli (ill. 39), Léonard de Vinci et Mantegna. Dans chacun de ces cas, la ligne demeure incisive et le lavis s'y juxtapose avec légèreté (*sfumato*) par une gestuelle suivant celle du tracé à la plume.

Dès la fin du 15^e siècle, un vent de changement commence à se faire sentir à Florence avec les Verrocchio, Filippino Lippi, Raffaellino del Garbo et Raphaël qui passent

⁴⁰⁹ M. BUCHOTTE, *Les règles du dessin et du lavis pour les plans particuliers des ouvrages et des bâtiments, et pour leur coupes profils, élévations et façades, tant de l'architecture militaire que civile*, Paris, Charles-Antoine Jombert, Imp. Aux pages 86 et suivantes, l'ingénieur énonce les règles à suivre pour l'application du lavis. Par exemple : « [...] on donnera une première teinte très claire de la couleur qu'il conviendra, pour étancher la soif du papier [...], ensuite de quoi on lavera avec facilité; mais il ne faut pas attendre que la première teinte soit entièrement sèche [etc.] ».
Ces règles ne s'appliquent toutefois pas aux peintres du 17^e qui, en général, ne suivent pas de méthodes strictes, chacun travaillant librement, à sa guise.

⁴¹⁰ Au chapitre XXXI, Cennini décrit sa méthode : « Quand tu veux acquérir la pratique des ombres, prends un pinceau doux, et avec l'encre délayée dans un godet, ébauche avec ledit pinceau, par hachures, le mouvement des plis principaux et ensuite fonds les ombres de ces plis en observant leur mouvement. Cette aquarelle doit être faite avec une eau teintée, et le pinceau presque sec. [...] Sache ce qui t'arrivera, si ton aquarelle est peu teintée et que tu sois revenu sur tes ombres souvent, sans hâte et avec amour, elles seront fondues comme une fumée. [...] Quand tu as fini avec cette première manière d'ombrer, prends une goutte ou deux d'encre, que tu ajouteras à ton aquarelle en mêlant bien avec le pinceau; alors, de la même manière, avec ce nouveau mélange, retourne dans la profondeur des plis en observant leur forme première [...] »

d'une technique où les hachures sont superposées à un lavis de fond nappé, notamment dans leurs croquis et études de détails⁴¹¹, à des lavis plus larges en plusieurs applications. À ce même moment, l'art du lavis se complexifie. Les artistes essaient de laver non plus une figure isolée, mais un groupe de figures prenant place dans l'espace d'une composition. Ils usent de leur imagination et de leur talent pour élaborer de nouvelles méthodes de lavis qui mettent en évidence la figure principale et relèguent au second plan les éléments de moindre importance.

À Rome, les élèves de Raphaël ont aussi parfois une manière caractéristique de traiter le lavis dans leurs dessins⁴¹². Le Florentin Perino del Vaga et le Romain Giulio Romano produisent des dessins toujours très linéaires, mais la surface couverte par le lavis est environ équivalente aux réserves du papier blanc, ce qui crée un effet prononcé d'opposition entre l'ombre et la lumière⁴¹³. Ce procédé n'est cependant pas systématique chez ces artistes.

L'Italie du Nord adopte davantage le *sfumato* de Léonard que l'Italie centrale. Par des traits larges, des lavages répétés et un mélange des couleurs, les Vénitiens imposent au lavis leur vision coloriste, ce qui le distingue de l'application léchée des Florentins. Les Titien, Tintoret, Véronèse, Bassani et Palma Le Jeune (ill. 37) utilisent ce que Lavallée décrit comme le « système de lavis à deux coupes » : deux solutions sont préparées à partir de la même encre, une plus foncée, l'autre plus pâle, puis appliquées à travers les entrelacs de lignes, aidant parfois le spectateur à préciser la forme d'un drapé ou la pose d'une figure⁴¹⁴. Un des artistes à avoir fait un grand usage de ce type de lavis est le Génois Luca Cambiaso dans des dessins aux traits larges et vigoureux, peut-être au roseau, appuyés d'audacieux lavis de bistre (ill. 48). Comme c'est également le cas dans les trois figures précédentes, l'artiste ne respecte pas toujours les contours. Plus tard, au 18^e siècle, Tiepolo appose ces « taches » d'encre indépendamment des lignes, procurant à ses dessins un sentiment de fraîcheur et un effet plastique très pictural. Les Vénitiens ne craignent pas les contrastes violents d'ombre et de lumière qui atteignent un point culminant dans les clairs-obscurs du Caravage⁴¹⁵.

⁴¹¹ MEDER, 1978, p. 39.

⁴¹² Cette manière est apprise de Raphaël (voir ses dessins pour la *Disputa*), sous l'influence de Léonard.

⁴¹³ Par exemple, *Alexandre le Grand consacrant l'autel aux douze dieux de l'Olympe* (New York, Woodner Collection) de del Vaga et *Le Prophète Jonas rejeté par la baleine* (Saint-Petersburg, Musée de l'Ermitage) du Romain.

⁴¹⁴ LAVALLÉE, 1949, p. 31. MEDER (1978, p. 39) décrit aussi ce système et il mentionne ses avantages multiples : « [...] it permitted laying in middle tones and primary shadows, creating contrast of dark and light, or combining or blending with clear water. »

⁴¹⁵ LAVALLÉE, 1949, p. 31.

L'encre de lavis la plus couramment utilisée est sans doute le bistre⁴¹⁶ que l'on trouve dès le 14^e siècle dans les manuscrits, et dont l'usage est presque généralisé en Italie jusqu'au 19^e siècle, alors qu'il est remplacé par la sépia⁴¹⁷. Son lavis marron a une capacité de coloriage qui permet autant à Pisanello, qui n'est pas reconnu pour avoir fait grand usage de la technique, de rendre avec réalisme la fourrure de ses deux buffles (ill. 65), qu'à Tibaldi d'ombrer avec légèreté une de ses figures d'anges (*Étude pour un plafond à motifs de putti*, Los Angeles County Museum). Une grande variété de teintes est possible à partir de l'encre brune. Ainsi, Benvenuto Cellini parvient à laver sa figure de satyre à la fois d'un brun doré et d'un brun plus pâle (*Satyre*, New York, Woodner Collection). D'autre part, le *Profil d'homme au turban* d'Uccello, aux Offices, est entièrement exécuté au lavis bistre. Enfin, ce dernier est utilisé pour laver le fond de dessins où la composition principale est laissée plus pâle, comme dans *Nus se battant* d'Antonio Pollaiuolo (Cambridge, Fogg Art Museum) ou dans *Tête d'homme regardant au ciel* de Piero di Cosimo (ill. 66).

Le lavis d'encre noire, bien que moins fréquent (il le sera davantage au 17^e siècle), est aussi présent durant toute la Renaissance. Sa texture lisse et sa douce teinte grise permettent une atmosphère voilée fort recherchée par les artistes nordiques⁴¹⁸. D'ailleurs, Hans Burgkmair le Vieux lave le fond de ses dessins, non pas avec l'encre bistre comme le font les Florentins, mais plutôt avec une encre noire; tout comme Uccello avec l'encre bistre, l'artiste allemand dessine sa Madone en entier avec une dilution de sanguine devant un fond d'encre noire⁴¹⁹. De plus, Lavallée ajoute que l'encre noire peut être

⁴¹⁶ LAVALLÉE, 1949, p. 24. DE TOLNAY (1972, p. 72) et MEDER (1978, p. 40) s'entendent plutôt sur le fait que le lavis, dans la majorité des cas, est aujourd'hui de couleur marron, que l'encre de base soit le bistre ou non. Ce dernier écrit d'ailleurs : « [...] nearly all composition-sketches and figure studies have come down to us washed in brown from the palest to the darkest tones, depending upon whether faded ink, yellow or brown earth color (for instance, ochre), or bister is in question. »

⁴¹⁷ Il s'agit d'un liquide brun foncé secrété par la seiche (poisson habitant les mers d'Europe, particulièrement la Méditerranée) et qu'elle utilise pour brouiller l'eau afin d'échapper aisément à ses ennemis. Bien que CARVALHO (1971, p. 5) en fasse la plus ancienne encre, utilisée chez les Arabes pour la teinture, et que plusieurs auteurs l'associent aux dessins des 15^e et 16^e siècles, on ne la retrouve qu'au siècle dernier dans les dessins européens. Nous ne nous étendons donc pas sur ce sujet.

⁴¹⁸ WATROUS énonce toutefois une réserve quant au lavis de couleur grise qui, selon lui, n'est pas nécessairement fait d'encre diluée, mais peut aussi bien provenir de l'aquarelle grise (c.-à-d. un pigment noir délayé dans une eau gommée, solution somme toute analogue à celle de l'encre noire de fabrication européenne). L'auteur ajoute (p. 82) que les lavis bruns des dessins antérieurs au 19^e siècle qui ne sont pas exécutés à l'encre bistre ou à l'encre de noix de galle devenue brunâtre avec le temps, seraient fait à l'aide de pigments (simples ou mixés) entrant dans la composition de l'aquarelle.

⁴¹⁹ Il s'agit d'une *Vierge et Enfant* au pinceau et sanguine diluée dans l'eau (Paris, Louvre, Cabinet des dessins, inv. 18.683)

additionnée d'indigo, « ce qui lui donne une teinte bleuâtre », ou encore de bistre ou de sanguine « pour la réchauffer »⁴²⁰.

Quelques exemples révèlent qu'au dernier quart du 15^e siècle, les écoles lombardes et vénitiennes emploient l'indigo comme couleur de lavis sur le papier bleu vénitien, sur un papier clair ou encore sur une préparation faite d'indigo et de blanc qui recouvre partiellement la feuille⁴²¹. Selon Françoise Viatte, Bartolommea Montagna, dans sa *Vierge à l'Enfant* (ill. 67), est l'un des premiers à avoir utilisé simultanément la *carta azzurra* et le lavis d'indigo⁴²². L'encre bleue, comme on peut voir dans l'œuvre du Cigoli *Daniel dans la fosse aux lions* (Rome, Institut national pour l'art du livre), accompagne souvent des lignes maintenant devenues brunes. Le dessin de paysage utilise aussi le brun et le bleu pour mieux rendre la séparation des plans et créer une perspective aérienne. C'est le cas de *Paysage hivernal avec voyageurs* de Breughel le Vieux (ill. 68) où les personnages, les animaux et les arbres prenant place au premier plan sont dessinés et lavés à l'encre brune, tandis que les éléments du fond sont à l'encre bleue. On ne peut non plus passer sous silence Joachim Patenier qui, dans son *Paysage avec saint Christophe*, au Louvre, utilise le bleu d'une manière très particulière : « Le lavis d'indigo, dans le bleuissement général de la feuille, contribue à l'atmosphère d'irréalité de la scène. Il est apposé de trois façons différentes : sur le support lui-même, frotté ou coloré au pinceau, et encore visible par endroits, dans l'indication de l'eau, où il est très mélangé de blanc et finement appliqué en couche unie, dans le dessin des ombres et celui de la structure même du paysage, plus sombre et non mêlé de blanc. »⁴²³

À cette même époque, Florence semble avoir une préférence pour le lavis de sanguine qui donne une teinte rosée ou violacée. Fra Angelico (ill. 69) et Benozzo Gozzoli nous ont laissé quelques dessins dont l'effet est aujourd'hui malheureusement presque disparu en raison de leur exposition à la lumière. Un dessin plus tardif d'un maître véronais représentant le *Triomphe de Marius Furius Camillus* (Vienne, Albertina), daté de la fin du 16^e siècle, montre aussi un lavis violet qui accompagne, cette fois, la pierre noire.

Pour ce qui est du lavis polychrome, il se rapproche de l'aquarelle par sa fonction de coloriage. On le trouve notamment dans des illustrations scientifiques, naturalistes ou architectoniques, mais aussi, quoique plus rarement, dans des études de personnages et

⁴²⁰ LAVALLÉE, 1949, p. 24.

⁴²¹ *Sublime indigo*, 1987, p. 78. L'indigo est une couleur de lavis acceptée par les auteurs de traités.

⁴²² *Sublime indigo*, 1987, p. 82. MEDER (1978, p. 175) attribue l'utilisation de l'indigo la plus ancienne à Sebastiano Zuccato (dessin aujourd'hui attribué à Alvise Vivarini [1446-av. 1507] et se trouvant à l'Albertina de Vienne.)

⁴²³ VIATTE, In : *Sublime indigo*, 1987, p. 82-84.

de compositions. Dans son carnet de modèles, Giovannino de Grassi « exploite l'effet naturaliste de la couleur, déposée par petits points de diverses intensités [...] »⁴²⁴. Ses représentations de scènes de la vie courtoise sont particulièrement empreintes de cette recherche de réalisme et de vitalité. Un peu plus tard, Pisanello colorie en vert et en rose ses *Études de costumes* (Oxford, Ashmolean Museum) dans le but de rendre la texture et la teinte des tissus. Finalement, la technique permet à Jacopo Ligozzi (ill. 70) d'exécuter avec exactitude et charme ses études de plantes, qu'il examine et reproduit de façon minutieuse.

L'aquarelle

Chaque couleur de l'aquarelle se compose d'un pigment végétal ou minéral finement broyé et agglutiné dans une solution de gomme arabique. Au moment de l'utilisation, l'artiste délaie ses pains de couleur dans un peu d'eau⁴²⁵. Une des qualités essentielles de l'aquarelle est la translucidité des couleurs qui est rendue à la fois par la minceur de la couche appliquée, la quantité de solution aqueuse et le support blanc qui réfléchit la lumière⁴²⁶.

À l'origine, le nombre de couleurs est limité : Béguin parle d'une quinzaine au maximum⁴²⁷. D'autre part, Watrous est d'avis que certains lavis sont faits à partir, non pas d'encre diluée, mais plutôt d'une couleur d'aquarelle⁴²⁸. À l'inverse, l'encre bistre est sans contredit utilisée comme couleur brune en aquarelle⁴²⁹.

⁴²⁴ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 237-238.

⁴²⁵ MAYER (*The Artist's Handbook*, 1982, p. 281) : « [...] watercolor paints may be enormously diluted with water and still adhere perfectly to the paper. » Toutefois, si une grande quantité d'eau est ajoutée, le papier ne doit pas être trop absorbant afin d'éviter que la couleur devienne une fine couche de poudre à la surface du papier et tombe par la suite, ou alors que le papier ondule.

⁴²⁶ ZILOTY (*La découverte de Jean Van Eyck*, 1947, p. 15) : « L'aquarelle se distingue de la gouache surtout par une moindre épaisseur du véhicule, permettant l'application des couleurs en couches minces et translucides pour que leur ton puisse être éclairci par la seule transparence du support blanc [...] » CONSTABLE (*The Painter's Workshop*, 1979, p. 48) ajoute : « La lumière n'est pas réfléchiée seulement par les particules de couleur en suspension dans le liant mais pénètre la couche picturale pour être réfléchiée aussi par le support, ce qui en accroît la luminosité. »

⁴²⁷ BÉGUIN, 1995, p. 77.

⁴²⁸ WATROUS (1957, p. 82) : « [...] in most drawings made before the XIXth century, the warm washes, when obviously not executed with bistre, or iron-gall wash which has become brown, appear to be made with simple or mixed water-color pigments. »

⁴²⁹ WATROUS (1957, p. 74) : « [...] by the end of the seventeenth century, bistre was the accepted term for this brown pigment dissolved in water, whether used as an ink, a wash or a water color. »

Bien que l'on parle souvent de « peinture à l'aquarelle »⁴³⁰, cette technique relève d'abord du dessin, car elle a comme support le papier dont elle utilise les qualités pour parvenir aux résultats souhaités. « Elle tire de la blancheur, de l'apprêt, du grain, du degré d'humidité [du papier], ses caractéristiques, son éclat, sa fraîcheur »⁴³¹. Le papier, en effet, doit être maintenu humide afin d'éviter les cernes et les bavochures du pinceau⁴³². De plus, un dessin préliminaire à la plume ou à la pointe (ill. 71)⁴³³ permet de contrer l'étalement de la teinte qui est arrêtée par le trait contour⁴³⁴. Il est aussi important que chaque surface de couleur soit appliquée d'un seul jet, surtout sur un papier non encollé où l'aquarelle est rapidement absorbée par les fibres du support. En outre, contrairement au papier encollé, le papier non encollé ne permet pas de correction ou de lavis.

Les caractéristiques du pinceau utilisé, comme il a été mentionné au début de ce chapitre, permettent également de varier les effets : un pinceau très humide couvre toute la surface dessinée, tandis qu'un pinceau mi-sec laisse les creux du papier intacts; un pinceau à bout plat permet de larges applications, alors qu'un pinceau effilé donne des traits plus fins pour bien rendre les détails.

Bien que la plupart des exemples de dessins à l'aquarelle que l'on connaisse soient d'origine nordique, De Tolnay propose d'y voir une influence toute italienne, les « couleurs à l'eau » remplaçant le bistre des dessins vénitiens composés de grandes masses d'ombre et de lumière⁴³⁵. Dans un premier temps, tout comme le lavis, l'aquarelle sert donc à marquer les ombres et à modeler les formes, comme en témoignent les vêtements aux coloris délicats de l'École florentine des personnages de la *Chronique Cockerell*, exécutés vers 1440. À la même époque, la *Sainte Catherine* d'un maître viennois montre une apposition beaucoup moins léchée du rouge et du jaune du vêtement, ainsi que des couleurs très diluées pour indiquer le sol. Enfin, au tournant du siècle, Dürer utilise la même technique pour le costume vert d'une jeune femme, mais

⁴³⁰ BÉGUIN (1995, p. 76) en donne d'ailleurs la définition suivante : « Procédé de peinture à l'eau dont les colorants sont agglutinés avec une solution de gomme arabique et qui, par des délayages légers, permet des applications *transparentes* sur le papier, de telle sorte que l'éclat des coloris résulte en grande partie du fond, généralement blanc, sur lequel est passé la peinture. » En fait, la « peinture » pure à l'aquarelle, où les traits ne jouent plus le rôle d'éléments structuraux, n'apparaît qu'au 18^e siècle en Angleterre (LAMBERT, p. 29).

⁴³¹ BÉGUIN, 1995, p. 76.

⁴³² ZILOTY (1947, p. 18-19) dit qu'il est en effet recommandé de mouiller la surface en entier afin d'éviter les traces (« lignes d'arrêt »), car une grande surface (un ciel, par exemple) ne peut être recouverte qu'en plusieurs fois, en s'arrêtant pour recharger le pinceau de couleur. La surface mouillée laissera courir la couleur librement.

⁴³³ Il s'agit d'une des rares études qu'on a pu trouver combinant la pointe de plomb et l'aquarelle; habituellement, cette dernière accompagne les traits de la plume.

⁴³⁴ ROBERT, *Précis d'aquarelle*, 1950, p. 13. Il ajoute : « [...] true watercolor is more like a stain than a continuous film or layer. »

⁴³⁵ DE TOLNAY, 1972, p. 73.

avec davantage de finesse et de délicatesse, les jeux d'ombre et de lumière étant plus riches et variés (Bâle, Oeffentliche Kunst Sammlung).

Très tôt, l'aquarelle s'éloigne du procédé de coloriage parfois utilisé en dessin, et souvent dans l'estampe, pour devenir un genre original et indépendant. Lucas Cranach l'Ancien, par exemple, produit une série de portraits où il se sert de l'aquarelle pour rendre avec réalisme la texture de la fourrure et l'ombre des chairs et, d'un trait plus sommaire, marquer les grandes lignes des vêtements⁴³⁶. Les détails des visages sont travaillés avec une plume ou une fine pointe de pinceau. Le développement de la technique se poursuit au début du 17^e siècle, alors que le peintre hollandais Hendrick Avercamp dessine de très belles aquarelles finies, probablement destinées à la vente. Dans *Personnages jouant au « Kolf » sur la glace de la rivière IJssel* (New York, Woodner Collection), l'artiste s'inspire des paysages panoramiques de Breughel l'Ancien auxquels il ajoute des détails anecdotiques, en l'occurrence la partie de *Kolf*, une version hollandaise du golf joué sur la glace, et crée ainsi une nouvelle peinture hollandaise⁴³⁷.

Les premières tentatives de paysages à la plume ou au pinceau donnent rapidement lieu à l'exploration d'autres solutions pour suggérer la couleur, tels l'utilisation de teintes différentes pour les avant-plans et les arrière-plans (ill. 68), l'emploi du lavis, des pierres ou des craies favorisant de riches dégradés de tonalités et un rendu de la perspective aérienne avec une diminution plus ou moins précipitée de la taille des éléments de la composition (ill. 44). En peinture, l'emploi de la couleur à l'huile résout ces problèmes avec plus d'aise dès le 15^e siècle⁴³⁸. Ainsi l'aquarelle, qui possède certains avantages de la peinture à l'huile, permet au dessinateur de s'intéresser de près à l'étude de la nature en lui proposant des solutions de nature picturale, tout en conservant toujours son caractère graphique. En dessin, il faut attendre une meilleure maîtrise de la technique du lavis pour que les propriétés de la couleur soient suggérées plus efficacement et que l'aquarelle devienne la technique par excellence du paysage et de la nature morte. Car, comme Meder le fait remarquer dans son chapitre sur le paysage⁴³⁹, la couleur est détentrice de toutes les beautés et de tous les charmes de la nature. L'aquarelle est

⁴³⁶ Voir son *Portrait d'un homme au chapeau de fourrure* et son *Portrait d'un homme au chapeau à larges bords* (Londres, British Museum).

⁴³⁷ Catalogue *Woodner Collection*, 1987, p. 170, n° 60.

⁴³⁸ MEDER (1978, p. 360) : « In painting, all this was rapidly and easily done : all the elements received from the brush their body, color, space, distance, cohesion, blood, and life. » L'auteur ajoute que le dessin de paysage, surtout au début de son histoire, doit être considéré en étroite relation avec la peinture qui lui permet de résoudre les problèmes, entre autres, de couleur, de lumière et d'atmosphère.

⁴³⁹ MEDER, 1978, « Landscape drawing », chapitre 12, p. 360 et suivantes.

effectivement le procédé graphique qui s'apparente le plus à la peinture dont elle possède certains atouts évidents.

Anzelewsky allègue que la plus ancienne aquarelle comportant un paysage est une vue du château impérial de Bamberg par Wolfgang Katzheimer l'Ancien, datant d'avant 1487⁴⁴⁰. Dürer qui, déjà autour de 1500, parvient presque parfaitement à maîtriser la technique, est sans contredit la figure de proue du paysage pur à l'aquarelle. À ce sujet, Amann écrit : « [...] les origines réelles de l'aquarelle dans notre monde occidental se confondent avec les grandes dates de la vie du plus célèbre peintre allemand [...] »⁴⁴¹.

Lors de son voyage à Venise en 1494-1495, le maître allemand exécute, au pinceau, à l'aquarelle et à la gouache, plusieurs paysages, dont le magnifique *Paysage alpestre* (ill. 72), rapidement enlevé sur la route de l'aller (1494) ou du retour (1495); les grands lavis lumineux des montagnes et le dessin un peu plus fouillé de la ville dans la vallée traduisent davantage une impression, une émotion qu'un souci d'exactitude topographique⁴⁴². De l'Italie, l'artiste ne rapporte pas la technique, mais de nouvelles conceptions au sujet du contraste des masses de terrain et du rendu de la lumière dans l'atmosphère, ainsi que de la perspective et de conception du dessin⁴⁴³. Dans la *Vue du Val d'Arco* (Paris, Louvre), Dürer ne reproduit plus fidèlement la nature, mais propose une synthèse des meilleurs points de vue de la région, créant ainsi « une impression de puissance tempérée et équilibrée qui domine une composition aux fraîches et lumineuses couleurs »⁴⁴⁴. L'examen des aquarelles du peintre allemand prouve qu'il connaît bien le principe fondamental de l'exécution rapide, sans hésitation devant le motif, en une seule séance, pour en ordonner la succession des formes et les modalités de la couleur-lumière.

Un autre emploi de l'aquarelle polychrome est le dessin d'éléments botaniques, décoratifs ou zoologiques destiné à des ouvrages de sciences naturelles et d'ornements à l'usage d'autres artisans qui les reproduisent dans les bordures de tapisserie, stucs, draps de luxe, orfèvrerie, etc.⁴⁴⁵ Des artistes comme Jacques Lemoyne, à la fois miniaturistes, graveurs et dessinateurs, exploitent surtout les qualités du vélin comme support pour

⁴⁴⁰ ANZELEWSKY, *Dürer*, 1980, p. 23.

⁴⁴¹ AMANN, p. 7.

⁴⁴² MONNIER (1979, p. 49) dit qu'il s'agit du Tyrol mais l'inscription « Wehlsch Pîrg » désigne plutôt l'Italie.

⁴⁴³ PANOFKY, 1987, p. 69. En effet, les tonalités claires que Dürer utilise semblent être une influence de Mantegna (TIETZE, 1979, p. 48). Panofsky ajoute : « Techniquement, cela implique un mouvement élargi et plus différencié de l'aquarelle et une observation plus attentive des phénomènes chromatiques ».

⁴⁴⁴ Catalogue *Dessins de Dürer* au Louvre, 1992, p. 48

⁴⁴⁵ Les collectionneurs d'objets naturels commandaient souvent de telles aquarelles quand ils ne pouvaient en acheter ou se procurer des spécimens véritables; ils les classaient dans leurs cabinets de curiosités ou « chambre des merveilles », qui furent plus tard à l'origine des musées d'histoire naturelle.

rendre avec une grande minutie et beaucoup de finesse les moindres détails de leurs œuvres. Monnier écrit que « l'idée commune [de ces dessins] est de traduire quelque chose d'aussi léger, fin et transparent que les ailes d'un insecte, d'une mouche, d'un papillon »⁴⁴⁶.

Toutefois, un des inconvénients majeurs de cette technique est la difficulté de conservation; son plus grand ennemi est la lumière à laquelle elle est extrêmement sensible. Ainsi, un court moment d'exposition sous une luminosité trop intense peut rapidement provoquer un affaiblissement irréparable des couleurs⁴⁴⁷.

La gouache

De l'italien *guazzo*, qui signifie « détrempe », le mot gouache vient indirectement de *aquatio*, « action d'arroser », autre dérivé de *aqua*. *Guazzo* est déjà employé au 13^e siècle dans le sens d'« eau stagnante », mais c'est uniquement à partir du 16^e siècle qu'il désigne la technique artistique qu'on connaît aujourd'hui⁴⁴⁸. Le terme « gouache » entre dans le vocabulaire français au 18^e siècle, désignant une technique similaire à l'aquarelle. De nos jours, on définit la gouache comme « une préparation où les matières colorantes sont délayées dans de l'eau additionnée de colle et de blanc [...] »⁴⁴⁹.

La gouache se prépare de la même façon que l'aquarelle, à partir de pigments broyés puis délayés dans une solution de gomme arabique, dissoute dans de l'eau chaude⁴⁵⁰. Ce qui la distingue est surtout l'addition de blanc, qui rend les couleurs opaques, ainsi que l'ajout d'un épaississant, de manière générale du miel ou de la colle de poisson, qui lie fermement la pâte de la gouache et la rend onctueuse⁴⁵¹. Plus consistante, elle sèche donc un peu moins rapidement que l'aquarelle. Si elle durcit trop vite, la gouache peut être délayée avec un peu d'eau, en faisant toutefois bien attention de conserver son caractère opaque. Elle s'applique aisément avec le pinceau ou la plume sur

⁴⁴⁶ MONNIER, 1979, p. 58 (voir illustration *Églantine et vanesse* [Londres, British Museum]).

⁴⁴⁷ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 239.

⁴⁴⁸ GRASSI, 1995. Sous « guazzo », les auteurs considèrent cette technique comme tenant plus de la peinture que du dessin (« [...]la pittura a guazzo si identificò allora con la pittura a tempera, o comunque con una sua varietà. »). La gouache est souvent incorrectement associée à la peinture *a tempera* dont parle CENNINI (1923, chap. X): « De même tu peux te servir pour ombrer des couleurs en pains dont usent les miniaturistes, en tempérant ces couleurs avec du blanc d'œuf bien battu et liquide. » Encore maintenant, Petrioli Tofani parle de couleurs *a tempera* pour désigner la gouache (ou, plus généralement, un procédé opaque du dessin). La différence majeure entre ces deux techniques est le liant : la gomme arabique pour la gouache et le jaune d'œuf pour la *tempera* (tout comme l'huile pour la peinture à l'huile).

⁴⁴⁹ MONNIER, 1979, p. 49.

⁴⁵⁰ BÉGUIN, 1995, p. 280

⁴⁵¹ Baldinucci (1681) mentionne aussi une substance visqueuse et blanche comme le lait que l'on retire de certains végétaux et qui est appelée *lattificio* : « Serve a' Pittori, per temperare i colori, per dipignere a guazzo. »

un support solide, ni gras ni glacé, coloré ou non, tel que le papier ordinaire, le carton, le tissu, le bois, le marbre, le vélin, l'ivoire et le métal⁴⁵².

Mis à part les miniatures du Moyen Âge, la première fonction de la gouache au 14^e siècle, un liquide blanc et opaque à base de céruse, est de rehausser de lumière les dessins à la pointe d'argent (ill. 5) ou à la plume (ill. 28), et ultérieurement à la pierre. Si elle est généralement utilisée avec modération par les artistes florentins *quattrocenteschi*⁴⁵³, qui lui conservent aussi un caractère plus linéaire, les maniéristes vénitiens l'appliquent plus généreusement, en juxtaposition au procédé principal, conférant ainsi un caractère plus pictural à leurs dessins. Contrairement à Carpaccio qui, au 15^e siècle, utilise des traits de blanc liquide juxtaposés à l'encre (ill. 58) comme à la pierre noire, le Tintoret pose la céruse par aplats, probablement avec le pinceau, ce qui crée un puissant contraste avec l'encre noire. Le même liquide est appliqué, parfois avec la plume, parfois avec le pinceau, dans le dessin en clair-obscur. Il existe aussi une « gouache » de couleur or que l'on peut voir dans la *Déposition* de Palma Giovane (ill. 52), où les rehauts dorés, appliqués sur un fond gris-vert, assouplissent le caractère dramatique de la scène et en accentuent le caractère mystique⁴⁵⁴.

Au cours de la Renaissance, la gouache polychrome accompagne la plupart du temps le lavis ou l'aquarelle. Elle peut d'abord être utilisée pour renforcer l'effet dramatique d'une scène. Par exemple, dans *La Crucifixion* de Fra Angelico (Vienne, Albertina), le sang giclant de la poitrine et s'écoulant des pieds, est d'une couleur rouge opaque de composition analogue à la gouache. Elle peut également être employée pour rehausser des compositions de type décoratif, en particulier des projets architecturaux. Holbein le Jeune, par exemple, colore le fond d'une façade de maison en bleu, faisant ainsi ressortir les éléments d'avant-plan et les motifs sculptés et rappelant l'esthétique des façades peintes selon la technique italienne du *sgraffito*⁴⁵⁵.

Enfin, la technique accompagne souvent l'aquarelle dans des dessins naturalistes d'animaux ou de fleurs. Dans *Deux oiseaux pendus à un clou* de Cranach l'Ancien (ill. 73), comme dans *l'Aile gauche d'un oiseau* de Dürer ou dans *l'Écureuil roux* de Hoffman, tous

⁴⁵² BÉGUIN, 1995, p. 278. Certains supports requièrent une préparation préliminaire. Les tissus, par exemple, doivent être tamponnés avec une solution d'alun et de gomme arabique et laissés à sécher avant d'appliquer les couleurs; le marbre, l'ivoire et le métal doivent être dépolis.

⁴⁵³ Des contemporains en condamnent les abus, dont Léonard de Vinci, ce qui indique que certains en font un emploi immodéré.

⁴⁵⁴ TAUBES (*The Mastery of Oil Painting*, 1953, p. 31) décrit les moyens utilisés pour obtenir les effets d'or bruni dans les tableaux à tempera ou dans les manuscrits : soit un mordant à l'eau, préparé avec de la gomme arabique, de la gélatine ou du blanc d'œuf qui permet de faire adhérer la feuille d'or, ou encore, de l'or en poudre, dispersé dans une solution de gomme arabique. Cette dernière est alors appliquée à la manière d'une peinture à l'eau.

⁴⁵⁵ Catalogue *Dessins de Dürer* au Louvre, 1992, p.159.

deux dans la collection Woodner, le moindre détail (plume, duvet, poil, moustache) est rendu avec délicatesse et minutie. Les couleurs sont éclatantes et variées comme en peinture; il s'agit de petites créations autonomes où importe avant tout le réalisme du détail. On peut admirer cette même attention dans les études botaniques de Dürer.

Ces dessins sont souvent sur vélin, ce qui signifie qu'ils sont destinés à être conservés. En effet, la gouache adhère mieux au vélin, qui contient de la colle animale, qu'au papier non encollé ou même encollé qui ne possède aucune substance de cohésion, ou si peu. Enfin, étant donné que la gouache se superpose en couches plus ou moins épaisses, la manipulation des œuvres devient très laborieuse, car le moindre mouvement ou petit changement de température peut faire craqueler la couche picturale, ou une partie de celle-ci, et même provoquer des chutes de matière⁴⁵⁶.

Conclusion

Les collectionneurs s'intéressent au dessin à partir du 17^e siècle, et le dessin au pinceau n'est pas étranger à ce changement d'attitude. En effet, la ligne souple du pinceau et l'ajout de la couleur charment les amateurs d'art autant que les artistes. Des œuvres très finies, c'est-à-dire semblables en tout point, ou presque, à l'œuvre picturale, voient le jour. Le lavis et la gouache blanche, tous deux appliquées au pinceau, sont les techniques qui ont permis de mieux traduire la plasticité des formes, l'un indiquant les ombres, l'autre les lumières. Ces techniques établissent ainsi un rapport entre la peinture, la sculpture et, parfois même, l'architecture. En général, leur fonction se limite à l'accompagnement d'une autre technique et au perfectionnement d'un croquis qui est appelé à devenir *disegno*, au sens où l'entendait Vasari.

Les dessins à la pointe, à la plume et même au pinceau demeurent, pour la plupart, de dimensions modestes. Grâce au perfectionnement des pierres, qui font l'objet du prochain chapitre, les artistes trouvent un matériau qui leur offre toutes les qualités recherchées jusqu'alors (exécution rapide, rendu de la chair, transition clair-obscur) en plus de leur permettre de travailler sur grand format.

⁴⁵⁶ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 241.

CHAPITRE 5 : LE FUSAIN, LES PIERRES, LES CRAIES ET LES PASTELS

Le fusain

De tous les matériaux, le charbon de bois est fort probablement le plus ancien utilisé en dessin. Malheureusement, sa nature éphémère, due à la friabilité du produit, ne permet pas de connaître l'ampleur de sa diffusion. Ce n'est en effet qu'à partir du 15^e siècle que des exemples, plutôt rares, il faut le dire, et souvent dans un piètre état, nous sont parvenus; la conception même du fusain, longtemps considéré comme un matériau « pauvre », tant par les artistes que par les collectionneurs, n'encourage pas sa conservation. Certaines références historiques permettent toutefois de retracer l'usage du fusain, par exemple dans les mythes antiques, comme celui de l'origine du *disegno* : Pline, dans son *Histoire naturelle*, raconte comment la fille du potier Butades de Sicyone, amoureuse d'un jeune homme sur le point de quitter Corinthe, traça sur le mur, avec le charbon, le contour de l'ombre de son visage projetée par la lumière d'une lanterne⁴⁵⁷. On pense aussi au Gygès lydien qui, assis près du feu, dessine son ombre sur le mur, ou encore à Apelles qui, grâce au trait rapide que permet le fusain, fait un portrait devant Ptolémée⁴⁵⁸. Plus concrètement, des traces de charbon ont été retrouvées dans les dessins des murs de Pompéi.

Le mot fusain, qui renvoie autant aujourd'hui au moyen technique qu'à l'œuvre exécutée par son entremise, entre dans le vocabulaire français dès le 12^e siècle. Il désigne, depuis, le bois d'un arbre originaire du Japon utilisé au cours de l'antiquité pour faire des fuseaux. Mais ce n'est qu'à partir de 1704 que le terme est employé pour désigner le « charbon fait avec le bois, dont on se sert pour dessiner »⁴⁵⁹. Avant cette date, depuis environ 1120, le mot utilisé est charbon, du latin *carbo* qui est synonyme de « charbon de bois, ce qui résulte de la combustion ». Déjà, dans les textes médiévaux, on parle du « charbon à usage graphique ». En 1549, le verbe *charbonner* signifie « dessiner

⁴⁵⁷ DAMISCH, 1995, p. 61, par. 2.3.1.

⁴⁵⁸ Ces fables sont rapportées par MEDER (1978, p. 80) qui écrit : « It is impossible to conceive of the high development of Greek painting without this elementary and convenient drawing medium. » On fait aussi état du fusain dans les satyres d'Horace et dans le manuel du Mont Athos.

⁴⁵⁹ REY, 1992. « Fusain : Issu d'un latin populaire *fusago* [...] dérivé du latin classique *fusus* (fuseau, fusée) »

au charbon, au fusain ». C'est finalement en 1635 que le terme charbon passe dans le langage des arts graphiques comme un produit servant à dessiner⁴⁶⁰.

La majorité des premiers fusains de la Renaissance sont confectionnés avec le bois de saule. Enfin, c'est ce que nous laissent supposer des auteurs tels que Cennini, Lommazo et Baldinucci⁴⁶¹. Toutefois, Borghini conseille plutôt le tilleul⁴⁶². Meder ajoute que les moines grecs se servaient de bois de noyer et de myrte coupé à la hachette et aiguisé au couteau, tandis qu'au 18^e siècle, certains fusains sont préparés avec le bois de prunier ou de bouleau⁴⁶³.

Au cours des siècles, les artistes procèdent selon la méthode apprise des fabricants professionnels de charbon, méthode simple et efficace. Cennini décrit la procédure telle que prescrite au temps de Giotto et qui reste sensiblement la même jusqu'à nos jours⁴⁶⁴ : « Les paquets [de baguettes de bois] formés, lie-les ensemble à trois endroits, dans le milieu et à chaque extrémité, avec du fil de cuivre ou du fil de fer fin. Aie un pot neuf, mets-en dedans tant que le pot soit plein, mets le couvercle et ajoutes-y de la terre glaise afin que l'intérieur ne puisse en aucune façon s'évaporer »⁴⁶⁵. Le contenant doit être hermétiquement clos pour éviter que le bois brûle et se transforme en cendres. Cennini rapporte deux modes de cuisson : « Alors va-t-en le soir au boulanger quand il a fini son ouvrage (c'est-à-dire quand il a fini de cuire son pain), mets ce pot dans le four et laisse-l'y jusqu'au matin. Le matin tu regarderas si tes charbons sont bien cuits; s'ils ne l'étaient pas, tu les remettras au four jusqu'à ce qu'ils le soient ». Le second mode suppose le même type de contenant en terre, posé sur les braises d'un four et recouvert de cendre le temps d'une nuit. Enfin, Borghini présente une troisième façon de préparer le fusain à partir du tilleul qu'il enferme dans une boîte de fer puis met à cuire⁴⁶⁶.

⁴⁶⁰ *Ibid.* « Charbon ». En italien on a *carboncino* ou *carbone da disegnare*.

⁴⁶¹ CENNINI (1923, chap. XXXIII) : « Aie des baguettes de bois de saule, sèches et de bonne apparence [...] »; LOMMAZO (1584, p. 192) : « charcoal of the willow »; (MEDER, 1978, chap. 4, note 6). BALDINUCCI (1681) : « Carboni per disegnare : Piccoli ramicelli di salcio cotti in forno dentro una pentola nuova lutata con *luto sapentiae* [fermée hermétiquement] buoni per disegnare in carta e cartone. » WATROUS (1957, p. 132) est d'accord pour dire que le saule est, en effet, le grand favori de l'époque mais il convient que le tilleul, le prunier, le « «dogge-woode » et le bois de fusain ont tous été recommandés à divers moments de l'histoire.

⁴⁶² BORGHINI (1584) : « Altri, e questi sono i migliori, pigliano legno di tiglio » (PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 219).

⁴⁶³ MEDER, 1978, p. 80. Tous ces types de bois sont mentionnés par Béguin (1995, p. 252) qui ajoute le romarin à la liste.

⁴⁶⁴ Depuis la fabrication de fusain comprimé en industrie, l'artiste a le choix entre le charbon de bois « artisanal » ou un produit manufacturé d'une meilleure densité et d'un noir plus concentré (WATROUS, 1957, p. 138).

⁴⁶⁵ CENNINI, 1923, chap. XXXIII : « Comment on fait les charbons à dessiner bons, parfaits et tendres ».

⁴⁶⁶ WATROUS, 1957, p. 136.

La plus grande difficulté réside dans le degré de cuisson : un manque de cuisson laisse des irrégularités, alors qu'une trop grande cuisson entraîne soit une dureté excessive, soit une extrême fragilité du bâtonnet. Afin de déterminer si le bois est carbonisé à point, l'auteur du *Livre de l'art* conseille de dessiner avec un des morceaux de bois sur un parchemin, un papier ou un panneau préparé pour vérifier qu'il adhère bien au support. Si tel est le cas, il est prêt; sinon, il est probablement trop cuit⁴⁶⁷.

Une fois refroidi selon des conditions bien définies, le fusain est prêt à être utilisé. Celui qui préfère un contact direct avec la matière le tient directement dans sa main, tandis que celui qui veut éviter de se salir peut l'insérer dans un roseau ou encore l'attacher à une baguette de bois⁴⁶⁸.

Avant la cuisson, Cennini recommande de tailler le bois à une des extrémités, « comme des fuseaux ». Toutefois, la pointe du fusain s'émousse rapidement et on peut supposer que les artistes ne la taillent généralement pas afin d'utiliser à leur avantage la facture large de l'instrument, comme le font si bien les Vénitiens du 16^e siècle. Contrairement à la pointe de métal, le fusain permet certaines variations dans le trait et dans la texture, selon la teneur en carbone du bois brûlé, l'inflexion de la main de l'artiste et les frottis qu'il réalise⁴⁶⁹. Sa trace est grisâtre et d'un aspect plutôt froid et terne, ce qui le distingue de la pierre noire d'un noir intense et velouté⁴⁷⁰. Selon Béguin, le plus grand inconvénient du fusain est sa fragilité⁴⁷¹. Plus il est tendre, plus il est friable; il glisse alors aisément sur le papier et donne un trait foncé et soutenu. Une certaine dureté permet une plus grande précision dans le trait, mais l'instrument accroche alors aux aspérités du

⁴⁶⁷ CENNINI, 1923, chap. XXXIII. Il ajoute : « [...] s'il est trop cuit, le dessin ne tient pas et s'efface en plusieurs endroits ».

⁴⁶⁸ Il s'agit de la technique utilisée pour le dessin préliminaire sur panneau. CENNINI (1923, chap. CXXII) : « Mais il faut lier ce charbon à une petite canne ou baguette, afin qu'il soit de la longueur de la figure; tu le trouveras ainsi plus agréable pour composer. » ARMENINO (1587) mentionne la *cannella di ottone*. Lorsque le roseau ou le bout de bois fend, on le répare avec un fil de fer, ce qui entraîne, plus tard, l'apparition de bagues de métal sur la plupart des porte-craies. Au 17^e siècle, Balducci (1681) parle du *matitatoio*, un porte-craie à deux têtes, une pour la craie noire, l'autre pour la blanche : « Strumento di metallo lungo quasi mezzo palmo, e grosso quanto una penna da scrivere, accomodato per modo da potere nell'estremità fermarvi il gesso e la matita ridotta in punta, a fine di servirsene a disegnare ».

⁴⁶⁹ RUDEL, 1979, p. 75-76. L'auteur est d'ailleurs d'avis qu'il est possible d'utiliser le fusain avec une assez grande minutie : « [...] grâce à lui, en effet, on peut facilement passer d'un contour très fin à un ensemble de hachures qui constituent l'ombre la plus épaisse. » Il ajoute cependant que son meilleur usage suppose en effet une facture assez large.

⁴⁷⁰ WATROUS (1957, p. 136) démontre bien les caractéristiques qui distinguent le fusain de la pierre noire, ainsi que des craies fabriquées en industrie : « Under a microscope, one may observe that charcoal particules on the paper possess sharp edges and crisply fractured planes, suggesting that during the act of drawing they have freed themselves from the stick in a splintering manner. In contrast, fabricated chalks deposit short and somewhat round pellets of black powder. » Alors que le fusain, en raison de sa dureté, laisse la trace inégale, parfois très concentrée, parfois transparente, parfois effacée, de particules tombant dans le grain du papier, la pierre se dépose en tas sur les grains du papier, en entraînant la saturation. C'est l'amalgame faible du pigment qui se brise facilement et lui donne un plus grand caractère couvrant. À l'œil nu, ces distinctions sont aisément perceptibles, peut-être moins lorsque le fusain est en plus grande concentration.

⁴⁷¹ BÉGUIN, 1995, p. 252. Aussi AMES (in MEDER, 1978), p. 88.

papier. Enfin, le travail au fusain engendre des coûts moindres à l'artiste qui peut utiliser un papier grenu et de qualité médiocre, car le matériau adhère difficilement à un papier trop lisse⁴⁷².

Usage du fusain

Le fusain est un instrument fort utile pour l'apprentissage du dessin⁴⁷³. Contrairement à la pointe de métal, il est peu coûteux, ne demande pas de préparation du support et permet des corrections. Les élèves peuvent ainsi s'exercer sans peine, sans dépense excessive et sans crainte des repentirs. Les erreurs sont effacées, par l'apprenti ou par le maître, à l'aide d'une peau de chamois, de mie de pain rassis, ou encore avec la barbe d'une plume de pigeon⁴⁷⁴. L'artiste doit cependant être très prudent quant au procédé de gommage qu'il choisit. La mie de pain, par exemple, graisse le papier et nuit au dessinateur, car, s'il veut ensuite reprendre ses traits à la plume ou au pinceau, l'encre glissera sur le papier au lieu de s'y imprégner⁴⁷⁵.

Le bâton de fusain a aussi beaucoup de succès auprès des fresquistes du début de la Renaissance, ainsi que de tout artiste qui veut tracer les grandes lignes de sa composition sur son support, de façon à pouvoir les faire disparaître sans trop de peine par la suite. Pour la fresque, sur l'*arriccio*⁴⁷⁶ sec, Cennini conseille : « prends ton charbon et commence à dessiner, compose et prends bien toutes tes mesures [...] »⁴⁷⁷. Une fois satisfait de sa composition, l'artiste arrête les lignes principales de ses figures avec une

⁴⁷² BÉGUIN, 1995, p. 253.

⁴⁷³ CENNINI, 1923, chap. XXX.

⁴⁷⁴ BÉGUIN, 1995, p.252. À la page 209, il élabore un peu plus en disant que la mie de pain blanc rassis absorbe bien les marques du fusain, alors que la peau de chamois est plutôt utile pour le gommage artificiel du fusain dans les dessins d'étude. Puis, il mentionne un moyen dont font état certains traités anciens, « moyen oublié aujourd'hui et peut-être assez difficile à réaliser, mais qui, paraît-il, était d'une grande efficacité, car il ne graisse pas le papier [...]; il s'agissait de hacher des fragments de gants blancs au canif (peau douce) et de s'en servir en frottant le papier. » Ce procédé est appelé *dollage* et est invoqué peu avant 1800 (MEDER, 1978, p. 59).

CENNINI (1923, chap. XXX) parle d'une plume de poule ou d'oie. Évidemment, ces méthodes sont efficaces jusqu'à un certain point seulement. Selon le degré d'adhérence du fusain au support, des traces peuvent subsister là où le trait est plus épais. VASARI fait remarquer qu'une même plume peut tracer le dessin et effacer le trait du fusain (MEDER, 1978, chap. 4, note 16).

⁴⁷⁵ BÉGUIN, 1995, p. 209.

⁴⁷⁶ L'*arriccio* est la première couche de gros mortier appliquée grossièrement sur le mur. L'artiste, entre 1250 et 1450 environ, y dessine, à l'échelle d'exécution, son projet de composition. (MEISS, 1970, p. 16) Les fresques de Simone Martini à Avignon conservent le dessin préliminaire au fusain (ill. 74).

⁴⁷⁷ CENNINI, 1923, chap. LXVII. L'enduit doit être un peu râpeux. Au chapitre XC, il donne le même procédé pour la peinture à l'huile sur mur.

peinture de terre rouge, brune ou jaune appelée *sinopia*⁴⁷⁸ (ill. 74). Puis, à l'aide d'un petit plumeau, il peut aisément faire tomber le charbon devenu inutile et, du même coup, effacer pour toujours la trace de ses *prime idee*⁴⁷⁹. Notons que pour la peinture sur panneau de bois, la façon de procéder est sensiblement la même : « Le plâtre, une fois bien ras et poli comme l'ivoire, la première chose que tu dois faire est de dessiner sur ce panneau ou tableau avec ces charbons de saule [...] »⁴⁸⁰.

L'usage des poncifs (*spolveri*) occasionne aussi l'emploi du charbon de bois dans la pratique artistique⁴⁸¹. Alors qu'au 14^e siècle ils servent exclusivement à répéter fidèlement les motifs de détails ornementaux, à partir de la mi-15^e, leur utilisation s'étend aux détails des figures (têtes, mains et pieds)⁴⁸². Encore aujourd'hui, dans la fresque de Domenico Veneziano à Santa Croce et dans celle d'Andrea del Castagno à l'église Santissima Annunziata de Florence⁴⁸³, on peut voir les points de fusain qui ont permis de transposer les personnages du carton à l'*intonaco*. Michel-Ange, pour ses fresques de la chapelle Sixtine, utilise aussi la technique en alternance avec celle de l'incision⁴⁸⁴. Enfin, Raphaël, dans *Le Couronnement de Charlemagne*, doit inévitablement se servir des *spolveri* en raison du grand nombre de portraits présents dans l'œuvre. Cette fois, le

⁴⁷⁸ La *sinopia* est souvent, du moins à cette époque, le premier dessin composé par l'artiste pour sa peinture murale ou sa mosaïque. BORSOOK (*The mural painters*, 1980, p. xxiv) : « Before about 1340, studies for single scenes on paper or parchment are unknown, although these materials were no longer rare commodities. »

⁴⁷⁹ BALDINI (« Dalla sinopia al cartone », 1977, p. 44) : « [...]andrà ricordato infatti che la sinopia è il risultato spesso, di una messa a punto di una prima idea o di varie idee elaborate in precedenza a carbone e poi cancellate e pertanto oggi non più leggibili. » On parvient toutefois à en voir quelques-unes, découvertes par le temps, ou simplement parce que l'artiste n'a pas pris le soin de bien les effacer. PROCACCI (1961, p. 21) : « [...] destinati a essere subito cancellati, non sempre sono scomparsi del tutto, e loro tracce rimangono spesso evidenti. »

⁴⁸⁰ CENNINI, 1923, chap. CXXII. Cette fois, comme on le sait, l'auteur du 14^e siècle recommande de lier le fusain à une baguette pour plus de confort. Voir note 12 précédemment.

⁴⁸¹ PHILIPPOT et PÉRIER-D'ETEREN (« Apports des examens technologiques », 1983, p. 20) : « Le dessin se présente alors sous la forme d'une succession de points, joints ou non par un trait. » Selon ces auteurs (p. 24) son utilisation aurait été beaucoup plus répandue qu'on ne le croit dans la peinture du Moyen Âge. D'ailleurs, BORSOOK (1980, p. xxxv) écrit que cette pratique semble être employée depuis assez de temps par les brodeurs et possiblement par les illustrateurs de manuscrits. L'usage de la poudre de fusain pour les *spolveri* est bien connu mais toute autre pierre finement broyée et qui adhère au mur peut être utilisée.

⁴⁸² BORSOOK, 1980, p. xliv. (PHILIPPOT, 1983, p. 22) : « Dans la peinture italienne du 15^e siècle, l'usage du poncif partiel, représentant les mains, les pieds ou le visage, paraît être plus courant que dans la peinture flamande. » Le vêtement est pour sa part transposé par incisions (voir la section sur les cartons). DEL SERRA (in BORSOOK, 1980, p. 65) ajoute en faveur du *spolvero* : « Il metodo del calco, siccome la mano sulla carta spesso slitta, va un pò dove vuole : invece lo spolvero se è bucato bene, consente l'esecuzione perfetta di ciò che il pittore vuole realizzare. »

⁴⁸³ BALDINI (à sa figure 9) nous présente tous les *spolveri* encore visibles dans la fresque. À la page 47, il nous explique le procédé de reconstruction utilisé pour obtenir ce document. Le même phénomène est aussi bien visible dans une autre fresque de Castagno : *La Résurrection* au réfectoire de Sant'Apollonia à Florence. (MEISS, 1970, p. 151)

⁴⁸⁴ MANCINELLI (in BORSOOK, 1986), p. 64. DE TOLNAY (*Michelangelo*, vol. II, p. 102) dit que le maître utilise, surtout pour les détails, la méthode des *spolveri* puis il joint les points avec une pointe aiguisée. Avec l'âge, il prend toutefois confiance et se contente de quelques traits calqués.

maître va même jusqu'à inciser les traits d'abord marqués au ponçage afin de ne pas en perdre la trace⁴⁸⁵.

Le premier tracé au charbon, sur le panneau, est précisé à la pointe de métal, à la plume ou à la pierre⁴⁸⁶. Cennini le suggère aussi pour un léger tracé sous la pointe de métal que l'artiste peut corriger à son aise : « [...] frotte et époussette le charbon avec lequel tu as dessiné, tout s'en ira. Recommence à nouveau tant que tu vois que les proportions de ta figure concordent avec celles du modèle. Ensuite, quand tu juges que tu approches du bien, prends une pointe d'argent, et va caressant les contours et les extrémités de ton dessin, et ainsi sur les plis principaux. Quand tu as fini, reprends la plume, époussette bien tout le charbon, il te restera un dessin propre arrêté au crayon »⁴⁸⁷. En fait, le fusain joue ici le principal rôle que l'on connaît au style de plomb, ayant en plus comme avantage d'être effaçable. Ainsi, Dieric Bouts, dans son *Portrait d'un jeune homme* (Northampton, Smith College Museum of Art) aurait eu avantage à utiliser un tracé préliminaire au fusain afin de faire disparaître certains traits indésirables comme les cheveux à droite du visage de son personnage⁴⁸⁸. Michel-Ange se sert parfois du fusain pour ses notations qu'il fixe à la plume par la suite⁴⁸⁹.

Le véritable dessin au fusain ne fait son apparition qu'au tournant du 16^e siècle, au moment où apparaissent les premiers fixatifs, des méthodes plutôt périlleuses, avec lesquelles l'artiste risque de ruiner son dessin⁴⁹⁰. La plus courante des méthodes, mentionnée par Hoogstraten en 1638, consiste à plonger la feuille dans une bassine remplie d'eau et de colle. Les artistes ont également la possibilité d'étendre avec soin un peu de cette solution directement sur les traits du fusain à l'aide d'un pinceau, ou encore de vaporiser l'eau sur la feuille préalablement enduite de gomme⁴⁹¹. Malgré de nombreux

⁴⁸⁵ *Idem*. Raphaël utilise aussi la technique pour ses cartons auxiliaires (voir la section sur les cartons).

⁴⁸⁶ MEDER (1978, p. 81) considère cette étape comme n'étant ni nécessaire, ni recommandée. PETRIOLI TOFANI (1991, p. 219) et WATROUS (1957, p. 130) conviennent du contraire : « [...] its friability, [...], and its lack of covering power, made it an excellent tool for setting-in preliminary outlines which could be either removed upon completion of drawings with metalpoints or pens, or could remain unobstructive in chalk drawings. » BÉGUIN (1995, p. 253) : « On peut donc avantageusement travailler conjointement avec le bois brûlé naturel et la pierre noire artificielle, le premier utilisé pour préparer le dessin, la seconde pour le terminer. » En fait, dès que les artistes adoptent les pierres, le tracé préliminaire au fusain n'est plus une règle. Même à la plume, le dessin est de moins en moins précédé d'une esquisse au fusain.

⁴⁸⁷ CENNINI, 1923, chap. XXX.

⁴⁸⁸ MEDER (1978, p. 81) justifie peut-être cette décision de l'artiste en disant que le fusain est souvent évité afin de conserver la propreté du support blanc.

⁴⁸⁹ PREISS, 1976, p. 15. Mais habituellement, grâce à une main sûre, Michel-Ange ébauche directement avec la plume.

⁴⁹⁰ DE TOLNAY, 1972, p. 72. LAVALLÉE, 1949, p. 55

⁴⁹¹ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 219; BÉGUIN, 1995, p. 252. Ces solutions sont plutôt étonnantes car le risque de brouiller son dessin est énorme.

inconvenients, ces procédés ont permis de conserver quelques études importantes, très chères aux historiens de notre époque, dont le carton pour *La Foi* de Pollaiuolo (ill. 75) et une *Madone à l'Enfant* de Verrocchio (Florence, Offices) dont les lignes floues, brunies et peu visibles indiquent que le fixage a eu lieu plusieurs années après l'élaboration du dessin⁴⁹². À leurs débuts, les procédés de fixage ne sont pas très efficaces, ce qui explique le nombre limité de dessins au fusain qui nous sont parvenus.

La découverte du fixatif a aussi eu comme effet bénéfique de promouvoir le fusain, non plus comme un matériau de tracé préliminaire, mais comme un moyen technique possédant des qualités graphiques propices à un style pictural tel que celui des artistes vénitiens⁴⁹³. Utilisant des papiers de couleur bleue ou brune, les Titien, Tintoret, Barrocci, Carracci, puis Reni, Domenichino et, plus tard, Guercino, parviennent avec le fusain à dessiner des mouvements puissants et des ombrages hardis. Le Tintoret, qui, selon Lavallée, « [doit au fusain] tout ce qui fait son extraordinaire personnalité de dessinateur »⁴⁹⁴, utilise le matériau pour de nombreuses études de figures masculines aux muscles saillants (ill. 76). Le corps y est rudement modelé avec toute la fougue du génie. Il s'inspire souvent de petits modèles en terre ou en cire qui, selon l'angle qu'il leur donne, provoquent d'audacieux raccourcis, et, selon la source de lumière, des ombres dramatiques.

Ce n'est pas un hasard si les portraits et les études de détails au fusain ne semblent faire leur apparition qu'avec le 16^e siècle, et plus particulièrement en Vénétie. Avant cette date, les artistes et les amateurs d'art ne se préoccupent guère de conserver ces dessins au matériau fuyant⁴⁹⁵. Le fusain se prête cependant très bien au portrait grâce à l'expressivité de son trait large et aux corrections mineures qu'il permet⁴⁹⁶. C'est ainsi, avec une ligne sûre, une grande force d'expression et beaucoup de simplicité, que Dürer produit cette série de portraits qui ont tous l'aspect d'œuvres finies et autonomes⁴⁹⁷.

⁴⁹² PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 219.

⁴⁹³ MEDER (1978, p. 82) écrit : « There developed in Venice that furious draughtsmanship in broad charcoal begun by Titien and carried by Tintoretto to its limit. »

⁴⁹⁴ LAVALLÉE, 1949, p. 55.

⁴⁹⁵ Vasari, dans sa « Vie de Bramante », fait allusion à un dessin de Zenale, une tête de femme, qui fait partie de sa collection personnelle (MEDER, 1978, chap. 4, note 20).

⁴⁹⁶ Rappelons qu'il n'est possible d'effacer qu'un trait de fusain très léger. Dès qu'il est appuyé, il laisse toujours une marque grise plus ou moins foncée après le gommage.

⁴⁹⁷ MEDER, 1978, p. 82. Quelques-uns, dans la même veine, sont à la plume. Il semble que Dürer accompagne chacun de ses dessins d'un panneau de bois sur lequel le dessin pourra être reporté. PANOFSKY (1987, p. 142) décrit l'importance technique du fusain dans les dessins du maître allemand : « Émoussé, friable, d'un maniement facile mais incapable de raffinements, le fusain incite à la rapidité et exige de grands formats. Il permet d'allier la fermeté d'un contour d'un jet au

Certaines analyses de laboratoire indiqueraient toutefois que ces dessins ne sont pas au fusain mais à la pierre noire⁴⁹⁸. Et il en est de même du dessin italien au fusain. Par exemple, Moskowitz ne peut affirmer avec certitude si le portrait qu'a fait le Corrège d'une femme souffrante (New York, Pierpont Morgan Library) est au fusain ou à la pierre noire; quoi qu'il en soit, le caractère douloureux du visage est renforcé par l'estompage du trait, l'ajout de fusain huilé, et les rehauts de blanc et d'encre. L'auteure signale cependant que le *Portrait d'homme portant une calotte* (ill. 77), du peintre muranais Vivarini, est au fusain; empreint de réalisme, ce dessin nous renseigne sur la coiffure à la mode à la fin du 15^e siècle.

L'utilisation du fusain est parfois considérée comme le début d'une nouvelle génération, qui se manifeste par le passage de moyens techniques limités à un instrument aux possibilités graphiques sans contrainte. Il s'agit toutefois d'une période relativement courte. Sous l'influence des académies qui mettent en valeur un dessin plus « propre », les artistes retournent rapidement à l'emploi premier du fusain, le dessin préparatoire.

Fusain huilé

Autour de 1550, peut-être dans le but de se débarrasser de l'opération de fixage, quelques artistes, Vénitiens pour la plupart, adoptent la technique du fusain huilé⁴⁹⁹. Sa technique de fabrication est simple : il s'agit de plonger un bâton de fusain un certain

rilievo ou au *sfumato* d'un modelé non linéaire, et il se prête principalement aux grands portraits et aux études d'après nature, où la tête du modèle doit être rendue comme peinte à la fresque, réduite à l'essentiel, mais dans la plénitude de sa personnalité. » Par exemple, le *Portrait de Willibald Pirckheimer coiffé d'une barrette* de 1503, laisse transparaître le caractère complexe du personnage à la fois humaniste, diplomate, habile orateur et traducteur érudit. (ANZELEWSKY, 1980, p. 120)

⁴⁹⁸ PHILIPPOT et PERRIER D'IETEREN (1983, p. 20) : « La photographie dans l'infra-rouge et la radiographie ont toutefois permis de déceler l'utilisation d'autres outils. [...] Dürer, par exemple, exécute à la pierre noire une série d'études de têtes et de portraits surtout pendant son séjour aux Pays-Bas. » Nous savons déjà que les dessins au fusain qui ne sont pas fixés sont à demi effacés, le charbon étant tombé en poussière, et que les méthodes de fixage sont inventées seulement au 16^e siècle dans les ateliers vénitiens. Ainsi, dans la mesure où les rares dessins au fusain du Titien sont des « épaves » et que ceux du Tintoret, malgré qu'ils soient plus nombreux, sont aussi à demi effacés, on peut penser que les méthodes de fixage ne sont pas encore très efficaces, si ces artistes les ont utilisées. Cela étant, si les dessins vénitiens ont tant souffert, il est difficile d'expliquer que ceux de Dürer sont si bien conservés. Hors, la pierre noire résiste plus longtemps aux manipulations.

⁴⁹⁹ MEDER (1978, p. 83) prétend que l'hypothèse la plus plausible quant à sa découverte, qui nous semble douteuse, serait le hasard : un peintre ou son élève, par exemple, utilise un bâton auquel est accroché un morceau de fusain pour brasser un chaudron d'huile sur le feu; plus tard, il reprend ce même fusain pour dessiner et remarque une différence avantageuse.

Plus vague, Béguin (1995, p. 253) écrit : « [...] un procédé utilisé vers le 16^e siècle en Italie : le *fusain huilé* ». Étrangement, aucun terme italien ancien n'existe pour nommer la technique. MEDER (1978, chap. 4, note 30) indique que le terme généralement employé, et ce, encore aujourd'hui est « pierre grasse ». Cette dénomination est impossible, du fait que la pierre ne peut être imbibée d'huile de par sa constitution chimique. Petrioli Tofani utilise toutefois *carboncino grasso* (fusain gras, donc huilé) qui définit bien le procédé (de la même façon que *tempera grassa* - une émulsion à l'œuf et à l'huile - qui signifie un ajout d'huile dans un procédé qui n'en contient normalement pas).

temps dans l'huile de lin⁵⁰⁰. En plus d'offrir une meilleure fixité, un caractère solide et un trait noir intense et velouté, le fusain huilé conserve les propriétés du fusain ordinaire, soit une ligne douce et large à la texture riche⁵⁰¹.

Les papiers bleus et bruns de Venise, mous, absorbants et ne requérant aucune préparation, constituent d'excellents supports pour le matériau. En effet, le papier doit nécessairement être grenu, car l'huile n'adhère pas à une surface glacée. Toutefois, rien ne peut empêcher l'huile contenue dans le bâtonnet de s'imprégner dans le papier et de laisser un cerne autour de la ligne. Ces traces huileuses brunâtres ou jaunâtres sont souvent plus faciles à percevoir au verso de la feuille, bien que, selon la qualité de l'instrument, elles apparaissent aussi normalement au recto⁵⁰². Avec le temps, les taches ont tendance à s'étendre et peuvent, à la rigueur, ruiner le dessin. Il est intéressant de noter que sur le papier bleu, l'huile semble recouvrir le recto de la feuille d'un enduit olivâtre, alors qu'au revers, les traces du fusain paraissent brunes⁵⁰³.

Meder ajoute que le fusain huilé est un matériau qui convient particulièrement au style vénitien du 16^e siècle⁵⁰⁴. Plusieurs dessins du Tintoret sont d'ailleurs maculés d'huile. Les traits tendres et foncés de son *Étude pour une figure masculine* (ill. 76) pourraient bien être ceux du fusain huilé, ainsi que ceux de son *Étude d'une figure en train de tomber* (ill. 78). En effet, bien que Meder et Moskowitz disent ce dessin à la pierre noire, certains indices laissent croire qu'il est plutôt au fusain huilé : on remarque un enduit olivâtre sur le papier bleu autour des figures, les traits ont une texture grasseuse et la craie blanche a pris un aspect jaunâtre⁵⁰⁵. À la suite d'un voyage à Venise en 1580, les Carrache rapportent la technique à Bologne où le jeune Giacomo Cadevone s'en servira plus tard, en particulier pour une *Étude de tête* qui se trouve au Cabinet des dessins des Offices. Malheureusement, les exemples conservés sont, pour la plupart, plus tardifs que la période étudiée.

Enfin, il est souvent difficile de déterminer s'il s'agit d'un dessin au fusain huilé dont l'huile n'a presque pas coulé ou d'un dessin au fusain ordinaire autour duquel le fixatif a

⁵⁰⁰ BÉGUIN, 1995, p. 253

⁵⁰¹ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 219.

⁵⁰² On peut penser que plus le fusain est laissé longtemps à tremper dans l'huile, plus le phénomène est important. Mais cela dépend aussi de la méthode de séchage (temps, aération) et de la qualité du bois utilisé. L'artiste ne doit pas attendre trop de temps avant d'utiliser le bâtonnet, car l'huile séchera et le fusain perdra toutes ses qualités.

⁵⁰³ MEDER, 1978, p. 84. LAVALLÉE, 1949, p. 57.

⁵⁰⁴ MEDER (1978, p. 84) : « [...] it was especially suited to Tintoretto's hand, for it gave broader, more powerful strokes than ordinary charcoal. »

⁵⁰⁵ Pour la craie blanche, il peut s'agir du vieillissement naturel sur le fond bleu, comme de l'effet de l'huile sur le matériau.

produit un contour gommé⁵⁰⁶. L'effet obtenu se confond aussi aisément à celui du pastel noir⁵⁰⁷. D'ailleurs, l'amélioration du pastel noir, ainsi que l'apparition du charbon comprimé, entraînent inévitablement l'abandon total du fusain huilé, deux siècles après sa découverte⁵⁰⁸.

Usage des pierres et des craies

À la fin du 15^e siècle, alors que s'introduit peu à peu la matière onctueuse de la peinture à l'huile et que les supports s'agrandissent, le dessin se doit lui aussi d'innover, car la pointe de métal et la plume ne permettent pas les larges traitements atmosphériques et illusionnistes, ni les dégradés délicats désormais recherchés dans l'œuvre picturale. L'instrument qui répond le mieux à ces nouveaux besoins est la pierre qui, par sa nature, permet de produire des lignes de différentes épaisseurs et de différentes forces chromatiques, ainsi qu'une douce transition entre les valeurs tonales du modelé du corps humain⁵⁰⁹.

Du point de vue morphologique, les pierres et les craies sont des minéraux naturels, extraits directement de la terre, qui, une fois taillés en bâtonnets, sont prêts à être utilisés⁵¹⁰. La pierre noire, la craie blanche et la sanguine, qui sont les trois principaux représentants des pierres naturelles, possèdent des propriétés essentielles qui en font d'excellents instruments de dessin : une base de glaise qui leur confère une qualité de cohésion et une texture tendre, un pigment minéralogique assez dense pour permettre à l'artiste de tracer une ligne consistante et d'une forte valeur chromatique, et, grâce à cet heureux amalgame, une matière à la fois solide et friable, tendre et adhésive⁵¹¹. Les pierres entrent dans la pratique courante des studios italiens à partir de la fin du 15^e siècle pour se répandre, en l'espace de quelques années, partout en l'Europe⁵¹². Le bâton de

⁵⁰⁶ LAVALLÉE, 1949, p. 57.

⁵⁰⁷ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 220. Surtout que les premiers pastels fabriqués ne contiennent peut-être pas toujours la bonne dose d'huile.

⁵⁰⁸ MEDER, 1978, p. 84.

⁵⁰⁹ AMES-LEWIS, p. 53. RUDEL (1979, p. 20), qui voit dans l'utilisation des pierres une véritable révolution du dessin italien, soutient que le rendu du drapé ou du nu, reconquis de l'Antique, n'aurait pas trouvé cette nouvelle sensibilité sans l'usage et le développement de ces matériaux au 15^e siècle.

⁵¹⁰ WATROUS, 1957, p. 91. L'auteur propose trois catégories afin de simplifier la définition de ces matériaux : les pierres naturelles, les crayons fabriqués avec un liant aqueux et ceux fabriqués avec un liant graisseux.

⁵¹¹ AMES-LEWIS, 1981, p. 55.

⁵¹² PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 222.

graphite, qui fait aussi partie de la catégorie des matériaux naturels, apparaît en Europe dès la fin du 16^e siècle⁵¹³. Il n'est toutefois utilisé que dans certains dessins d'architecture, où la finesse et la clarté de son trait permettent de rendre les détails, ou comme instrument de dessin préliminaire destiné à être repassé à la plume puis effacé à la mie de pain⁵¹⁴. La véritable technique du graphite ne s'affirme en fait qu'au 18^e siècle avec des artistes puristes comme Jean-Auguste-Dominique Ingres et les Préraphaélites.

Toujours au 16^e siècle, les artistes commencent à fabriquer artificiellement des craies à base de noir de fumée et de charbon finement broyé dans une solution d'eau et de liant soluble, mis en pâte à l'aide de substances argileuses. Cette pâte est ensuite roulée ou pressée en petits bâtons, puis mise à sécher. La fabrication de ces instruments est directement liée à la recherche de la perfection du matériau, soit un grain homogène, une meilleure compacité, plus de dureté, etc., que n'offre pas toujours la pierre naturelle. La pierre noire artificielle possède donc la tendresse du fusain et la précision de la pierre naturelle, au point où il est parfois difficile de les différencier⁵¹⁵. Les pastels polychromes sont fabriqués de la même façon, en utilisant cette fois un pigment coloré. Les craies fabriquées à base d'huile ou de gras sont employées de manière sporadique avant la fin du 18^e siècle⁵¹⁶.

Tous ces matériaux ont la particularité de s'estomper aisément à l'aide du doigt, qui laisse cependant une trace grasseuse, ou d'une estompe proprement dite, faite d'un enroulement de papier ou de peau, et qui permet de doux dégradés de valeurs et des traits de différentes intensités⁵¹⁷. Pour ce qui est de du gommage complet des traits, Béguin démontre qu'il s'agit d'une opération quasi impossible avec les pierres et les pastels, contrairement au fusain⁵¹⁸.

⁵¹³ Il s'agit d'un minéral de constitution tendre au grain homogène. Son trait est gris foncé, très près de celui de la pointe de plomb, fin, net et marquant, bien qu'il s'efface aisément. Sa fragilité et sa texture salissante pour les doigts obligent l'artiste à se servir d'un « porte-crayon » pour l'utiliser. RUDEL (1979, p. 68) parle d'un graphite, type de *plombagine*, qu'auraient utilisé Léonard de Vinci et Pisanello, et qui pourrait correspondre à la pierre noire de Cennini. Cependant, aucune autre source n'appuie ce fait.

⁵¹⁴ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 228. LAVALLÉE (1949, p. 82) : « Bien connu et exploité en Allemagne dès le 16^e siècle, le graphite n'a tout d'abord servi que dans l'écriture et a été longtemps ignoré des artistes. »

⁵¹⁵ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 225. AMES-LEWIS (1981, p. 55) prétend que l'emploi de craies artificielles est surtout due au fait que les gisements de pierres naturelles de bonne qualité se font de plus en plus rares en Europe.

⁵¹⁶ WATROUS, 1957, p. 118. Léonard parle toutefois d'un mélange de pigment et de cire (pastel?) et on connaît déjà le fusain huilé.

⁵¹⁷ BÉGUIN, 1995, p. 228. Il mentionne aussi l'utilisation ancienne d'estompes en liège ou de pattes de lièvre.

⁵¹⁸ BÉGUIN, 1995, p. 209. L'artiste qui se risque quand même à effacer certains traits à la pierre doit alors éviter de reprendre ces traits à la plume, car le gommage à la mie de pain ou à la peau de chamois rend presque inévitablement la surface imperméable.

Il existe un problème de terminologie lorsqu'il est question des matériaux secs. À différents moments de l'histoire, les pierres, les craies naturelles et fabriquées, les pastels, le graphite et même les pointes de métal, l'ancêtre de ces procédés, ont tous été appelés « crayon » (*craion*, *créon* ou *crion*)⁵¹⁹. En 1528, *créon*, qui donnera craie, par métonymie désigne un « bâtonnet pour tracer, écrire »⁵²⁰. Aujourd'hui, le mot crayon représente plutôt une mine de graphite ou de matière colorée contenue dans une gaine de bois et on appelle les autres matériaux par le nom qui caractérise leur nature : fusain, craie, sanguine, pastel, graphite, etc.⁵²¹

Dans le cas des pierres à dessiner, là encore, la terminologie est imprécise. En effet, les pierres noires ou rouges sont désignées comme telles par les auteurs renaissants à partir de Cennini : « J'ai aussi pour dessiner trouvé une certaine pierre noire (*pria nera*) [...] »⁵²², puis Vasari⁵²³, jusqu'à Baldinucci⁵²⁴. À la fin du 16^e siècle, les termes *matita* et *lapis*, désignant d'abord les pierres rouges naturelles, s'étendent aux pierres noires et aux craies de fabrication artificielle⁵²⁵. Pour la pierre noire, ce sera uniquement à la fin du 18^e siècle que l'on trouvera l'appellation *ampélite*, schiste produit par un mélange glaiseux de boue, qui conviendrait très bien au matériau⁵²⁶. Ce terme, pour une raison qui nous est inconnue, ne sera toutefois pas conservé. Enfin, dans un effort de clarification, Winslow Ames suggère de restreindre le terme « crayon » aux bâtons fabriqués avec un liant gras ou de cire, et de désigner les pierres naturelles par « craie noire, rouge ou

⁵¹⁹ En italien, avec *matita*, le même problème existe. PETRIOLI TOFANI écrit d'ailleurs (p. 220) : « [...] un significato molto vasto e per alcuni versi improprio. »

⁵²⁰ REY, 1992. Aussi, « l'ancien français avait déjà le diminutif *croion* (1309) "petite craie" et *crayon* est sans doute une spécialisation de sens de ce dernier avec une évolution technique quant à sa nature (de la craie au graphite), mais en gardant - comme *plume* - sa valeur fonctionnelle. » Avec cette définition généralisatrice du terme, on explique la dénomination de « dessin aux deux crayons » et « dessin aux trois crayons » qui emploient à la fois des pierres et des craies.

⁵²¹ BÉGUIN, 1995, p. 184.

⁵²² CENNINI, 1923, chap. XXXIV.

⁵²³ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 222. L'auteur du 16^e siècle parle de *pietra nera* et de *lapis rosso*, « che è una pietra ».

⁵²⁴ Il emploie le terme *matita* qu'il définit ainsi : « Sorta di pietra tenera per uso ai nostri Artefici di disegnare ».

⁵²⁵ BORGHINI (1584) serait le premier à utiliser *matita* (*nera* et *rossa*) dans un sens plus large que celui se rapportant à l'étymologie, c'est-à-dire du grec *Hoematites*, avec la particule *Hoema*, la couleur du sang, qui donnera « hématite » (PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 222). En français, on voit également bien le lien entre la particule « sang » et la sanguine. Le terme apparaît toutefois dans un texte scientifique italien de 1568 : « La pietra chiamata ematite, cioè sanguigna, la quale si chiama comunemente lapis, è notissima a tutti, ed hassene in Italia assai copia. »

⁵²⁶ WATROUS, 1957, p. 100. Il indique que le schiste noir ressemble effectivement à une pierre. Toutefois, la pierre noire utilisée par les artistes de la Renaissance est composée principalement de carbone et de glaise. La composition chimique est donc plus près de la craie que de la pierre. Même au terme anglais *black chalk*, qui peut paraître plus près de la réalité que notre « pierre noire », on donne comme définition : « Applied to other earths resembling chalk » et, à partir de 1601, « Applied to preparations used in the form of crayons for drawing ».

blanche »⁵²⁷. Dans le cadre de ce mémoire, nous emploierons les termes les plus fréquemment utilisés dans la littérature française, soit pierre noire, sanguine et craie blanche.

Les pierres sont des matériaux fort ductiles pour l'artiste qui peut, grâce à elles, dessiner des lignes plus ou moins fines selon qu'il utilise un bâtonnet taillé en pointe ou un côté plus large du matériau. Par une simple pression de la main, il a aussi la possibilité de varier l'intensité de la pigmentation. Il n'est donc plus limité à un dessin linéaire, comme c'est le cas avec la pointe de métal ou la plume, et peut jouer sur « une plénitude d'effets jusqu'alors jamais atteinte dans le champ graphique »⁵²⁸. Grâce à la pierre, l'artiste peut donc esquisser rapidement une figure en peu de traits, se servir d'une ligne nerveuse pour bien accuser l'inflexion des rythmes et créer une impression de vérité, ou encore rendre « l'abstraction cérébrale » d'une figure grâce à des dégradés subtils d'ombre et de lumière.

Le jeu du clair-obscur reçoit avec les pierres des résultats de loin plus satisfaisants qu'avec les hachures et le lavis. En effet, la variété de contrastes entre les tonalités permet une richesse de dégradé jusqu'alors inégalée pour rendre la transition de l'ombre à la lumière. Les ombres sont plus profondes que jamais, créant une impression de relief saisissant sur les figures rehaussées de blanc⁵²⁹. Les contours, inexistant dans la nature, disparaissent peu à peu de la feuille de papier et confèrent au dessin un caractère davantage « spatial »⁵³⁰. Dès lors, les artistes se lancent dans des expérimentations de plus en plus poussées du *chiaroscuro* accompagné d'effets de *morbidezza*.

Pierre noire

La pierre noire est aussi appelée pierre d'Italie car, selon les premières sources, elle proviendrait du Piémont⁵³¹. Plus tard, on la dira de France, puis d'Espagne⁵³². C'est

⁵²⁷ AMES in MEDER, 1978, p. 106. « [...] natural black, red and white chalk [...] ».

⁵²⁸ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 222.

⁵²⁹ JOANNIDES (*The Drawings of Raphael*, 1983, p. 12) : « The artist can go down more deeply in the shadows and, using the paper or white lead, or both, as highlights, can obtain very bright areas by contrast. »

⁵³⁰ Les artistes florentins ont toutefois beaucoup de mal à se défaire de cette tradition, et même les plus grands adeptes du clair-obscur conservent la ligne qui délimite leurs figures. (RUDEL, 1979, p. 21) C'est avec les Vénitiens que se concrétise la théorie, établie par Léonard de Vinci, il faut le dire.

⁵³¹ CENNINI (1923, chap. XXXIV) : « [...] une certaine pierre noire qui vient du Piémont. »

toutefois en Italie, vers la fin du 15^e siècle, que les peintres commencent à l'employer, d'abord dans les cartons qui remplacent la *sinopia* des fresques, puis dans le dessin préliminaire d'études de figures ou de compositions, au même titre que la pointe de métal et le fusain⁵³³.

Ce schiste argileux est constitué d'une alternance de couches dures et cassantes et de couches noires et tendres; les premières sont récupérées par les maçons, les tailleurs de pierre et les charpentiers, tandis que les artistes se réservent les couches de meilleure qualité qu'ils peuvent aiguïser à l'aide d'un couteau⁵³⁴. Comme il s'agit d'un matériau naturel, sa composition renferme des impuretés granuleuses qui peuvent parfois abîmer le support. Ainsi, la « pierre tendre à la pigmentation bien noire, que l'on peut rendre aussi parfaite que le charbon » de Cennini ne serait, selon Meder, qu'un ouï-dire, l'auteur du 14^e siècle n'étant pas bien informé des caractéristiques du nouvel instrument⁵³⁵. Pour sa part, Watrous croit que si la texture est effectivement moins tendre et moins noire que celle du fusain, Meder a tort de dire qu'elle est dure et rugueuse, et il donne à l'appui les études d'Andrea del Sarto pour ses fresques florentines dont le trait de la pierre noire naturelle exprime parfaitement la douceur et la texture sombre du matériau⁵³⁶. La pierre d'Italie surpasse le fusain par la densité chromatique de son pigment qui demeure à la surface du papier et lui confère un caractère couvrant plus difficilement effaçable⁵³⁷.

Il est difficile de dire si les utilisateurs de la pierre noire tracent un dessin préliminaire. Comme nous le savons, l'instrument que l'on dit parfois effaçable ne l'est, en réalité, pas tout à fait⁵³⁸. Ainsi, comme l'indique Meder, un tracé au fusain, qui ne laisse

⁵³² VASARI (1568) : « pietra nera, che viene da' monti di Francia ». BALDINUCCI (1681) : « Cavasi questa ne' monti di Francia, ed in diverse altre parti; ma la migliore viene di Spagna. » RUDEL (1979, p. 67) écrit : « Les gisements sont très nombreux dans le monde, de l'Europe...aux Nouvelles Hébrides, d'où l'Angleterre, au début du 19^e siècle extrayait une partie de sa *black chalk*. »

⁵³³ AMES-LEWIS, 1981, p. 53. VAN CLEAVE, *Florentine drawing at the time of Lorenzo* (éd. CROPPER), 1994, p. 231. KNAB (1975, p. 103) : « Black chalk and charcoal are traditional sketching media, and even before Raphael's time, provided the underdrawing for pen-and-wash drawings. »

⁵³⁴ WATROUS, 1957, p. 104.

⁵³⁵ MEDER (1978, p. 85) : « We recognize this natural chalk by its brownish or lusterless, blackish-grey stroke, in which there are often pits and scratches made by sandy impurities. »

⁵³⁶ WATROUS, 1957, p. 104. MEDER (1978, p. 85) donne toutefois des conseils (salive, taille en pointe) pour obtenir un meilleur rendu.

⁵³⁷ DE TOLNAY (1972, p. 72) dit qu'il est parfois difficile de différencier un dessin à la pierre noire d'un dessin au fusain, tandis que Meder (p. 88) n'y voit pas de difficulté particulière.

⁵³⁸ JOHANNIDES (1983, p. 12) « [...]black chalk cannot be erased without considerable difficulty [...] » BÉGUIN (1995, p. 209) présente l'effet obtenu.

aucune trace, conviendrait aux artistes moins habiles ou inexpérimentés⁵³⁹. Et parfois, même les plus grands préfèrent se fier à un tracé invisible de la pointe (ill. 3)⁵⁴⁰.

La pierre noire, dans les premiers temps de son utilisation, est employée principalement sur le papier blanc à gros grains auquel elle adhère le mieux⁵⁴¹. À partir du 16^e siècle, donnant suite à la tradition des supports colorés pour la pointe de métal, les artistes utilisent le matériau sur des papiers préparés ou teintés⁵⁴². La pierre noire permet, comme on le sait, une plus grande variété de reliefs et d'effets plastiques, surtout lorsque la craie blanche ou le blanc liquide se joignent à elle. Dans une *Étude pour un homme damné* (ill. 81), Fra Bartolommeo se sert d'une préparation jaune-brun, tandis que Jacopo da Empoli emploie le fameux *paonazzo* des florentins pour le fond d'une *Étude pour une figure de Christ* (Florence, Offices). Au cours des premières décennies du *Seicento*, la préparation des supports est souvent la même que pour la plume ou que dans les carnets de croquis, c'est-à-dire une fine poudre de sanguine ou de vermillon. La variété des teintes demeure toutefois limitée si l'on compare aux préparations pour la pointe d'argent du siècle précédent⁵⁴³. Évidemment, la popularité du papier bleu teint dans le grain ne laisse pas indifférents les utilisateurs de la pierre noire qui emploient, à même escient, un fond coloré. D'abord rencontré à Venise avec Carpaccio ce type de papier se répand dès la moitié du 16^e siècle vers Milan et Florence. Enfin, on trouve également des fonds brun pâle et gris chez différents artistes comme les Carrache, mais aussi dans une *Étude de vieillard chauve* de Léonard de Vinci datant de 1513-1516 (Windsor, Bibliothèque Royale).

Pendant longtemps, la pierre noire a eu comme rôle de tracer le dessin préliminaire destiné à être repassé à la pointe de métal ou à la plume. Taillée en pointe, la pierre permet de fines lignes qui disparaissent aisément sous un autre matériau. Grâce à la pierre noire, l'artiste peut se laisser aller à un dessin libre et rapide qui sera dissimulé derrière l'encre ou le tracé métallique auxquels elle concède un trait confiant et des détails minutieux. Selon Van Cleave, un des premiers à avoir utilisé la technique serait Pisanello dans ses *Études pour des pendus* (New York, Frick Collection); la pierre noire permet à

⁵³⁹ MEDER (1978, p. 85) : « Only skilled hands could afford to start out fresh with chalk. »

⁵⁴⁰ Voir le chapitre 2, pages 5 et 6.

⁵⁴¹ MEDER, 1978, p. 86.

⁵⁴² LAVALLÉE, 1949, p. 59.

⁵⁴³ MEDER, 1978, p. 87. Cela s'explique facilement par le degré de considération que la mentalité artistique de l'époque confère aux différents matériaux. Le dessin à la pierre noire étant souvent un croquis rapide sans trop de valeur, les artistes emploient les ressources de l'atelier (à portée de main) pour mettre la couleur sous leurs traits.

l'artiste de croquer ses figures sur le vif, c'est-à-dire face à la potence, et, à son retour au studio, de les travailler proprement à la plume⁵⁴⁴. Un autre avantage du dessin préliminaire est illustré dans le dessin d'*Adam* d'Antonio Pollaiuolo (ill. 82). Si l'on regarde le bas des jambes, là où elles se croisent, on remarque que les contours de la jambe droite du personnage, qui passe derrière sa jambe gauche, ne sont pas coupés, ce qui indique que cette partie du dessin a probablement été exécutée directement avec la plume, car un dessin préliminaire à la pierre aurait permis d'éviter cette erreur⁵⁴⁵.

Parfois, comme c'est le cas dans l'étude de Pisanello susmentionnée, le dessin préliminaire n'est plus visible à l'œil nu, tandis qu'à d'autres moments, les artistes le laissent dépasser de chaque côté du tracé principal ou le laissent à son état de croquis, sans se préoccuper de repasser certaines parties de la composition à la pointe ou à l'encre (ill. 7-39)⁵⁴⁶. À côté de ce manque de finition, d'autres artistes optent pour un dessin plus poussé, offrant davantage d'indications grâce à l'utilisation de techniques telles que le lavis.

Graduellement au cours du 15^e siècle, la pierre noire se libère de ce rôle de second plan pour finalement, vers la fin du siècle, être employée seule⁵⁴⁷. L'avènement des cartons pour les peintures murales a, comme on le sait, lancé la pierre noire comme instrument de dessin⁵⁴⁸. Malgré le sort réservé à plusieurs d'entre eux, certains fragments de ces cartons ont survécu et il est intéressant de les étudier afin de mieux comprendre l'évolution stylistique du matériau. Le croquis d'une *Tête de femme* d'Andrea del Verrocchio (ill. 80) est un des premiers exemples de la versatilité de la pierre noire, et ce, dans un même dessin : les lignes qui indiquent le contour de la figure, ainsi que le mouvement du drapé, des cheveux et du voile que porte la jeune femme sont à la fois larges, fluides et pâles; à l'inverse, c'est par estompage qu'est marqué le modelé subtil qui structure les traits du visage et du cou⁵⁴⁹. Ces ombres, qu'on ne retrouve ordinairement pas dans les cartons, indiquent qu'il s'agit ici d'un « carton auxiliaire », et dénotent les parties à peindre à l'aquarelle sur le mur ou sur le panneau de bois.

⁵⁴⁴ VAN CLEAVE, 1994, p. 236.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 237.

⁵⁴⁶ VAN CLEAVE (1994, p. 236-237) signale différents exemples.

⁵⁴⁷ VAN CLEAVE (1994, p. 239) prétend qu'en laissant de plus en plus dépasser le dessin préliminaire, les artistes ont libéré la pierre noire.

⁵⁴⁸ AMES-LEWIS (1981, p. 173) : « [...] the use of chalk seems to have been almost entirely restricted, by Florentine quattrocento workshop tradition, to the final stage of preparation for painting, and to have been considered an inappropriate medium for preliminary study. »

⁵⁴⁹ AMES-LEWIS, 1981, p. 54.

C'est d'abord à Florence que les artistes tentent de se servir autrement de la pierre noire, en particulier à des fins de rendus de volume et de modelé sur la figure humaine. Sous la forme de croquis rapides, des nus sans modelé intérieur ou presque, représentent les premières tentatives de ces expériences. Au tournant du siècle, la technique ressemble toujours à celle de la pointe de métal, avec un contour fin et bien marqué et de timides ombres hachurées⁵⁵⁰. Par exemple, si l'on compare le *Profil de gitan* (ill. 83) de Léonard avec son *Guerrier antique* à la pointe d'argent (ill. 14), on reconnaît la tentative du dessinateur d'utiliser la même technique qui ne convient cependant pas à la pierre noire. Les premiers dessins de Raphaël avec le matériau sont aussi caractéristiques de cette mentalité.

Avec la pierre noire, Michel-Ange conserve le style « toujours puissant et impétueux »⁵⁵¹ qu'on lui connaît avec la plume, mais dans un traitement moins minutieux. Il est intéressant de constater que c'est Michel-Ange qui, le premier, exploite le potentiel de la pierre dans l'étude du corps humain⁵⁵². Il l'emploie surtout pour ses études de nus où il utilise à la fois la pointe finement taillée du matériau et son côté plus large⁵⁵³. Malgré qu'il réussisse, avec la plume, à obtenir des effets très poussés de jeux de lumière, faisant ressortir la musculature de ses figures, avec la pierre noire il surpasse les limites atteintes, et il en résulte une douce transition des tons de ses modelés et un contraste marquant des ombres et des lumières qui mettent davantage en évidence la tension des muscles contractés (ill. 84)⁵⁵⁴. De plus, Michel-Ange n'hésite pas à appliquer des rehauts de blanc liquide en juxtaposition à la pierre⁵⁵⁵.

Bien qu'il ne soit pas un facteur majeur dans le changement de mentalité qui a lieu au tournant du 16^e siècle, Signorelli parvient toutefois à ouvrir des horizons dans son milieu artistique en ce qui a trait à la pierre noire⁵⁵⁶. De loin plus talentueux en dessin

⁵⁵⁰ AMES-LEWIS (1981, p. 53) : « Before the mid-fifteenth century the qualities and graphic advantages of natural black chalk were not only not realized but also not required by the traditional draughtsman. »

⁵⁵¹ LAVALLÉE, 1949, p. 59.

⁵⁵² AMES-LEWIS, 1981, p. 173. Il surpasse ainsi son maître Ghirlandaio par un dessin plus flexible, des contours plus marqués et une ligne fortement accentuée.

⁵⁵³ MEDER, 1978, p. 86.

⁵⁵⁴ AMES-LEWIS (1981, p. 171) illustre ces propos par deux études de nus vus de dos de Michel-Ange, le premier à la plume et le second à la pierre noire.

⁵⁵⁵ KNAB (1975, p. 52) : « Le caractère du relief est souligné par des traits de lumière, les parties les plus proches sont les mieux éclairées, les plus profondes étant en même temps les plus sombres. »

⁵⁵⁶ VAN CLEAVE (1994, p. 241-242) nie l'affirmation suivante de BERENSON : « Signorelli was not the first, but he was the first in Italy, at least, to fully realize its possibilities and to exploit them so completely. » En effet, d'autres avant lui ont compris les possibilités du matériau.

qu'en peinture, l'artiste florentin s'adonne avec spontanéité et liberté au matériau afin de donner du volume et du poids à ses personnages⁵⁵⁷. Particulièrement remarquable pour l'époque, son dessin de *Hercule et Antaeus* (ill. 85) se compare aisément à ceux que Michel-Ange fera, quelques décennies plus tard, pour la chapelle Sixtine⁵⁵⁸. Tout comme ce dernier, Signorelli concentre ses efforts sur le modelé des corps plutôt que sur les extrémités qu'il laisse à l'état de croquis rapide, mais empreints de beaucoup d'expressivité. Ses proportions entre l'ombre et la lumière sont justes, les plans picturaux sont structurés et les contours sont souples⁵⁵⁹.

Moins attachés aux conventions de la pointe de métal et plus enclins à un style pictural, les artistes vénitiens, à partir de Giovanni Bellini, adoptent la pierre noire sans contrainte. Cette période est marquée par une importante série d'études de têtes, bien souvent des portraits, qui nous permettent de présumer une continuation de la tradition des cartons⁵⁶⁰. Au départ, le trait de la pierre noire est fin et précis pour marquer les détails des visages, comme dans le *Portrait de Filippo Maria Visconti* de Pisanello (Paris, Louvre) ou dans *l'Étude pour un portrait d'homme* de Francesco Bonsignori (ill. 86) exécutée pour un tableau de 1487 et qui se rapproche du style de Mantegna que l'artiste rencontre environ à cette époque à la cour des Gonzague. Mais déjà dans ces études de têtes et ces portraits, la pierre noire est utilisée pour rendre le dégradé délicat des ombres et des lumières sur les formes des visages, ce qui les distingue du style linéaire et rigide des Florentins⁵⁶¹.

On ne peut toutefois parler de la pierre noire sans évoquer les noms du Titien et du Tintoret. Les Vénitiens sont passés maîtres dans l'utilisation des papiers bleus de format moyen sur lesquels ils dessinent des figures aux contours saccadées, dans une recherche d'effets toujours plus picturaux. Il en résulte une liberté d'expression et de mouvement sans frontière. Nous avons déjà eu l'occasion d'observer quelques œuvres du Tintoret pour lesquelles il est difficile de dire si elles sont au fusain ou à la pierre noire (ill. 76 et 78). Pour sa part, Titien, dans un amas de lignes, parvient à décrire la fougue d'un cheval et le geste de son cavalier en train de tomber (ill. 87), ou encore la passion des amants

⁵⁵⁷ BERENSON, *The Drawings of the Florentine Painters*, 1970, p. 30.

⁵⁵⁸ Cette fois, Van Cleave s'entend avec Berenson. Signorelli serait même le précurseur du *Nu* de Haarlem (ill. 3).

⁵⁵⁹ BERENSON (1970, p. 33) fait ainsi allusion de la pierre noire de Signorelli : « a natural instrument of notation and expression. »

⁵⁶⁰ VAN CLEAVE 1994, p. 235.

⁵⁶¹ AMES-LEWIS, 1981, p. 54.

embrassés (Cambridge, Fitzwilliam Museum). Les figures principales de ces deux dessins se devinent par les grands plans de lumière qui émergent d'une ombre profonde.

Enfin, Federico Barocci et Annibale Carracci en arrivent à une épuration des formes où, en quelques traits, la figure est délimitée et les détails sont clairement définis. Le travail du modelé, composé de pierre noire estompée et de craie blanche, donne vie au personnage et semble le faire surgir d'une lumière presque mystique. Les têtes du Baroque, tout comme la très belle figure d'Atlante du Carrache (ill. 88), démontrent parfaitement où en sont arrivés les artistes vénitiens. Rudel dit que, dès lors, « le dessin italien a gagné en rapidité de notation, en simplification des masses et des traits, en équivalences tactiles, en suggestion du « relief », [et] surtout en accords et transitions entre l'ombre et la lumière »⁵⁶², toutes des qualités que l'on peut aussi attribuer à la peinture à l'huile.

Sanguine

Depuis l'âge de pierre, les humains ont dessiné sur les murs à l'aide de pigments colorés. La sanguine, grâce à sa bonne prise sur les surfaces rugueuses, et surtout grâce à sa propriété de dilution, est, dès lors, employée comme couleur rouge⁵⁶³. On la retrouve sur les parois de tombeaux égyptiens, dans les fresques antiques de Pompéi et d'Herculanum et sur les murs des catacombes, tout comme dans la préparation des fresques de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance⁵⁶⁴. Au 14^e siècle, Cennini précise, « [c]ette couleur est bonne sur le mur; employée à fresque, elle donne un ton cardinalesque ou violet et laqueux. Elle n'est pas bonne à employer autrement ni à encoller »⁵⁶⁵. Léonard, dans son *Traité de la peinture*, la conseille pour marquer les ombres du premier dessin sur la toile⁵⁶⁶. Sur papier, la pierre rouge fait sa première

⁵⁶² RUDEL, 1979, p. 69.

⁵⁶³ En peinture murale, on connaît aussi la *sinopia* (ocre rouge) et le cinabre (sulfure de mercure) comme couleur rouge. Ces deux matières ne possèdent toutefois pas les qualités requises pour le dessin.

⁵⁶⁴ MEDER (1978, chap. 4, note 85) indique aussi que les Indiens d'Amérique utilisaient l'hématite mouillée pour marquer de rouge leurs visages ainsi que les peaux des animaux.

⁵⁶⁵ CENNINI, 1923, chap. XLII. Il indique la préparation suivante : « Écrase-la dans un mortier de bronze, parce qu'en la rompant sur la pierre de porphyre tu pourrais la répandre. Quand tu l'as écrasée, mets-en la quantité que tu veux broyer sur la pierre et mélange-la avec de l'eau claire. Plus tu la broies, meilleure elle devient, et le ton en est plus beau. »

⁵⁶⁶ DE VINCI (par. 304) : « Le ton de chair sera fait de céruse, laque et terre de Cologne; l'ombre de noir, de rouge et d'un peu de laque ou, si tu veux, de la sanguine dure. »

apparition en France dans les portraits colorés de Jean Fouquet⁵⁶⁷. Ce n'est finalement qu'au 16^e siècle que Vasari, le premier, fait la distinction entre la craie rouge naturelle pour dessiner, autrement dit la sanguine, et les autres pigments minéraux de couleur rouge servant en peinture⁵⁶⁸.

La sanguine est une pierre naturelle composée d'un oxyde ferreux qui lui donne sa force chromatique⁵⁶⁹. Comme il s'agit d'une matière « très forte et solide »⁵⁷⁰, pour pouvoir s'en servir comme d'une craie, elle doit contenir un certain degré d'argile. Bien que Vasari la dise d'origine allemande⁵⁷¹, l'Italie, l'Espagne, la France et les Flandres possèdent aussi leurs gisements. Dans son traité, Armenino indique que les artistes achètent la pierre mal dégrossie. puis enlèvent eux-mêmes la couche extérieure ainsi que toute masse dure pouvant nuire au dessin. Ils la coupent ensuite en petits blocs rectangulaires, au couteau ou à la scie, afin de l'introduire dans un porte-crayon et d'en effiler la pointe⁵⁷².

La teinte naturelle que procure la sanguine varie du rouge clair au rouge plus foncé pouvant tirer vers le brun ou le violet⁵⁷³. Les dessinateurs de la Renaissance la préfèrent en rouge tendre, couleur chaude et vivante, préférence en vigueur jusqu'au 17^e siècle⁵⁷⁴. Il est aussi intéressant de constater que la sanguine humectée d'eau ou de salive immédiatement avant son utilisation donne une couleur plus fraîche et une ligne plus solide⁵⁷⁵. L'hématite est utilisée en bâtonnet ou liquide, c'est-à-dire délayée dans l'eau pour le lavis (ill. 63). Enfin, comme il a déjà été mentionné, sa poussière ou son lavis

⁵⁶⁷ LAVALLÉE, 1949, p. 63. L'auteur est toutefois d'avis que la sanguine demeure une couleur et non pas le procédé à sec qu'on connaîtra en dessin.

⁵⁶⁸ WATROUS, 1957, p. 94. Il note toutefois que cette différenciation se fait sur le tard, puisque au temps de Vasari, la sanguine est déjà employée depuis plusieurs décennies par les plus grands maîtres.

⁵⁶⁹ RUDEL (1979, p. 70) parle d'une « argile ferrugineuse compacte » ou encore d'un « mélange de silice, d'oxyde de fer et de manganèse ». Il faut mentionner qu'aucune description minéralogique du matériau n'a été faite avant Baldinucci au 17^e siècle.

⁵⁷⁰ CENNINI, 1923, chap. XLII.

⁵⁷¹ VASARI (1568) mentionne comme instrument de dessin le *lapis rosso*, « che è una pietra, la qual viene da' monti di Alemagna. » (PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 222)

⁵⁷² MEDER, 1978, p. 91.

⁵⁷³ MEDER (1978, p. 91) : « The color of sanguine varies from very light red to dull, dark broken tones. » La teinte varie évidemment selon la composition naturelle du minerai, donc selon la situation géographique du gisement. WATROUS (1957, p. 96) ajoute : « Moreover, as we have learned by experience, earths with variations in their red hues can appear in the very same deposit. » Aussi, le degré d'oxygène présent dans la pierre a une incidence importante sur la couleur (MEDER, 1978, chap. 4, note 97).

⁵⁷⁴ À partir de ce siècle, et surtout au siècle suivant, les amateurs de sanguine exigent des tonalités plus soutenues, tirant sur le marron violacé, teinte que l'on appelle alors « sanguine brûlée ».

⁵⁷⁵ WATROUS, 1957, p. 96. MEDER (1978, p. 91) indique que le fait de tremper ainsi le crayon permet de réutiliser les vieux crayons secs tout en produisant les mêmes lignes douces. Cette technique élimine toutefois la possibilité d'obtenir des variations chromatiques à l'aide d'un même bâtonnet, ce que la pierre utilisée à sec permet.

remplacent souvent la longue préparation à la poudre d'os dans les carnets de dessins faits à la plume.

Un élément nouveau que la sanguine apporte au dessin est la ligne de couleur⁵⁷⁶. Avant elle, l'effet pictural que procure la couleur dépend soit de la préparation du support, soit du lavis juxtaposé aux traits. De plus, elle constitue un excellent moyen pour croquer les idées qui traversent l'esprit de l'artiste. Sa texture souple répond bien et rapidement à une simple variation de la pression exercée par la main, permettant ainsi d'ombrer largement, ou de noter avec exactitude certains détails plus délicats comme les plis d'un drapé, les traits d'un visage (ill. 91) ou le contour d'une figure humaine (ill. 94)⁵⁷⁷.

La sanguine consent moins de variations tonales que la pierre noire mais, en revanche, offre un trait large et souple qui convient particulièrement aux dessins de petit format et au modelé limité. Il en est ainsi de l'étude de Michel-Ange pour *La Sibylle libyenne* (ill. 89) qui, malgré qu'elle soit destinée à un ensemble monumental, demeure un dessin de dimension modeste traité à la façon d'un dessinateur qui comprend les limites de son matériau⁵⁷⁸.

Les artistes de la Renaissance sont d'abord réticents à ce nouveau moyen technique qu'ils ne savent pas utiliser⁵⁷⁹. Mais les possibilités qu'offre la sanguine, que ce soit que sur le plan des effets chromatiques, ont vite fait d'éliminer toute hésitation. Ainsi, à la fin du 15^e siècle, la sanguine fait son apparition à Florence comme matériau indépendant pour le dessin. Grâce à elle, les études de nus, féminins surtout, adhèrent à une nouvelle sensibilité par le rendu velouté de la chair et les effets de lumière qui lui sont caractéristiques⁵⁸⁰. Il est toutefois recommandé de faire un dessin préliminaire à la pointe d'argent, qui ne dépose aucune matière sur le papier non préparé; l'argent ne laissera

⁵⁷⁶ MEDER, 1978, p. 92. Il en fait un ancêtre du pastel.

⁵⁷⁷ BERENSON, p. 269. L'auteur conclut ainsi : « If this is a fair description of what can be achieved with red chalk, if in the hand of the artist it can become an almost living instrument, a kind of prolongation of his fingers, then a draughtsman's preference for this instrument cannot be without meaning. »

⁵⁷⁸ WATROUS, 1957, p. 94-95.

⁵⁷⁹ MEDED (1978, p. 91) en établit les raisons : tout d'abord, le gothique international, qui prédomine encore au début de la Renaissance, préfère le trait fin de la pointe de métal (la ligne large et puissante n'est pas encore en vogue); aussi, à la même époque, le matériau est surtout associé à l'artisanat; et enfin, techniquement, sa trace est impossible à effacer et, avant 1480, impossible à fixer.

⁵⁸⁰ RUDEL, 1979, p. 71.

qu'un mince sillon qui guidera l'artiste et sa pierre, évitant que les particules de cette dernière se brouillent avec le tracé préliminaire (ill. 2)⁵⁸¹.

Il est probable que les artistes commencent par employer la sanguine comme instrument de dessin préliminaire pour la plume, comme ils le font déjà avec la pierre noire ou le fusain, mais se rendent rapidement compte que sa force chromatique fait ombrage au matériau principal et que l'effet obtenu avec la pierre rouge seule répond parfaitement à leurs exigences. Ceux qui combinent tout de même la sanguine à une autre technique le font sciemment, comme Léonard de Vinci dans plusieurs de ses planches d'anatomie, ainsi que dans un *Dessin pour le monument Trivulzio* (ill. 90), où il reprend à la plume le mouvement exact du corps du cheval préalablement tracé à la sanguine, mais en modifie la position de la tête. En fait, l'encre foncée est le seul moyen technique qui puisse surpasser le caractère puissant de la sanguine; elle permet d'appuyer la figure choisie et de laisser à l'arrière plan les repentirs. Le Corrège, par exemple, retrace à la plume, dans un mouvement rapide, certaines de ses études d'anges où demeurent, dans un amas flou, les traits à la sanguine dont il se sert à son avantage; les traits rouges ne sont pas indépendants de la luminosité de ces études, malgré leur rôle subalterne, et deviennent indispensables à la qualité tonale et chromatique du dessin⁵⁸².

Au départ, il est possible de suivre l'évolution de la sanguine par les déplacements de Léonard de Vinci à travers l'Italie. Chastel écrit d'ailleurs que Léonard est peut-être l'inventeur du matériau; quoi qu'il en soit, il est sans contredit un de ses premiers adeptes, et son premier promoteur⁵⁸³. C'est à Milan, où il séjourne de 1482 à 1499, qu'il a l'occasion d'utiliser la sanguine pour exécuter deux importantes commandes du duc Ludovic Sforza. En premier lieu, le duc lui demande de créer un monument équestre à son père, le *condottiere* François Sforza, puis, vers 1495, il commissionne le peintre florentin pour peindre *La Cène* au couvent des frères dominicains de Sainte-Marie-des-Grâces. L'esquisse la plus élaborée de l'ensemble, à la sanguine, est « l'une des plus

⁵⁸¹ BORGHINI (1584) dit que la pointe de plomb n'est pas bonne à utiliser avant la sanguine car, lorsqu'ils se croisent, ces deux matériaux s'embrouillent et provoquent des taches sur le dessin. À l'inverse de à la pointe de plomb, les dégâts occasionnés par la pointe d'argent sont mineurs (par exemple, interruption du tracé lorsque la sanguine rencontre le sillon). Il a par ailleurs déjà été question de ces effets dans le chapitre dédié aux pointes de métal.

⁵⁸² PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 245. Elle donne, à titre d'exemple, l'étude de Carpaccio pour *Le Triomphe de saint Georges* (Florence, Offices).

⁵⁸³ MEDER (1978, p. 92) : « [...] we must count Leonardo as the first to use red crayon not merely for sketches, but for finished detail studies. » AMES-LEWIS (p. 56) : « Leonardo was the first to realise the value of red chalk to examine in detail the underlying disposition and movement of forms under stress and strain, and his pioneer studies signposted the way for the masters of High Renaissance draughtmanship. »

surprenantes de toutes les oeuvres qui nous restent de Léonard »⁵⁸⁴. Malgré son envergure, ce dessin révèle que l'artiste n'est pas encore tout à fait à l'aise avec le matériau. Clark précise que certaines parties du Christ sont le signe d'un manque de maturité et que l'ensemble des personnages a un aspect figé, presque sans vie⁵⁸⁵. Ses études de têtes isolées nous prouvent toutefois qu'il considère la sanguine comme un instrument riche de potentiel graphique et de luminosité. Sur le plan du modelé, elle lui permet de tracer des contours énergiques et d'accentuer les traits du visage en dégradant les tons là où la peau est tendue ou qu'elle se plisse. Ainsi, Judas qui vient d'être accusé de trahison par Jésus, exprime de façon convaincante, c'est-à-dire par la tension de certains muscles et de profonds sillons dans le front et près des yeux, toute la surprise que l'événement lui crée⁵⁸⁶.

Le retour à Florence de Léonard marque le début de l'effervescence du dessin à la sanguine. Dès 1503, il emploie la pierre seule dans des études de détails pour *La Bataille d'Anghiari*, comme dans une *Tête de guerrier* (ill. 91). Les avantages que l'on attribue au matériau, si on le compare à la pierre noire, ne font plus aucun doute : sa texture fine et velouté rend à merveille celle de la peau.

Raphaël est sans doute l'artiste qui utilise la sanguine avec la plus grande variété de styles. Au départ, sous l'influence de Léonard, le jeune peintre emploie l'instrument pour effectuer des dessins rapides, grâce à une manipulation semblable à celle de la pierre noire. C'est à cette époque qu'il exécute la série de Madones qui caractérisent sa période florentine⁵⁸⁷. La sanguine est alors employée pour les *primi pensieri* dans lesquels les figures sont empreintes d'un mouvement créé par la rapidité du geste de l'artiste qui ne se préoccupe guère des repentirs. On constate également que la pierre rouge offre une douceur du trait que ne permet pas la plume car, bien souvent, le même motif ou un motif semblable est répété à la plume sur le même feuillet (ill. 89, 92 et 93).

C'est toutefois à Rome que Raphaël découvre les multiples possibilités qu'offre le matériau⁵⁸⁸. Sous l'influence de Michel-Ange, qui travaille à cette époque à la chapelle

⁵⁸⁴ CLARK, 1967, p. 180.

⁵⁸⁵ *Ibid*, p. 181. L'auteur explique que ce qui permet d'attribuer le dessin à Léonard, et non pas à un imitateur, est le texte situé au-dessus de la Cène qui est, sans contredit, de la main du peintre et, de surcroît, écrit avec le même instrument que celui utilisé pour le dessin.

⁵⁸⁶ AMES-LEWIS, 1981, p. 56.

⁵⁸⁷ LAVALLÉE, 1949, p. 64. GOLDSCHIEDER (1952, p. 16) : « [...] la plupart des Madones de Raphaël sont, ou directement dérivées de dessins de Léonard, ou en présentent des variantes. »

⁵⁸⁸ KNAB (1975, p. 105) dit qu'à partir de ce moment, Raphaël semble préférer la sanguine à la pierre noire, si l'on en juge

Sixtine, il élabore à la sanguine les études de figures pour les différents projets qui lui sont assignés. Cette pierre, si l'on emploie une variété plus dure, permet de produire des dessins aux formes anguleuses et au caractère sculptural. Par exemple, dans le dessin de *La Sibylle de Cumès* pour l'église Santa Maria della Pace (Vienne, Albertina), Raphaël rend les contours du personnage et les traits principaux du drapé par des lignes fermes, de même que les hachures parallèles et croisées qui rappellent la linéarité et la concision de la plume. Plus tard, vers 1515, l'artiste retourne à un dessin graphique qui, cette fois, imite plutôt la finesse de la pointe d'argent. Les ombres du modelé et les effets de lumière sont apposés avec soin à l'aide d'une sanguine bien taillée en pointe, ce qui donne comme résultat un dessin encore plus précis qu'au début de la décennie (ill. 2)⁵⁸⁹. Les plans d'ombres et de lumière y sont clairement divisés. De plus, certaines études d'exécution rapide et spontanée, comme *Un ange aux bras levés* (Oxford, Asmolean Museum), démontrent l'agilité de l'artiste : il balaie de sa craie la surface du support pour ce qui est du bas du corps et des ailes qui sont esquissées en quelques traits et il laisse apparents les repentirs, notamment pour ce qui est de la main et du bras droit.

Le véritable successeur de Léonard de Vinci au titre de « maître de la sanguine » est Andrea del Sarto qui adopte le matériau à partir d'environ 1511⁵⁹⁰. Les influences du Sarto sont toutefois diverses. À ses débuts, il emprunte à Filippino Lippi une technique confuse et indisciplinée⁵⁹¹; puis, à la suite de son séjour dans l'atelier de Piero di Cosimo, il opte pour un style large et aisé auquel il ne reste qu'un mince rappel du souci du contour et du *sfumato* de Léonard. Le résultat obtenu par l'amalgame de ses caractéristiques est un dessin aéré où l'on sent que la main de l'artiste est libre de tout mouvement. C'est d'ailleurs dans l'atelier du Sarto, que Pontormo apprendra la technique en s'exerçant à

par les dessins qui ont pu être conservés.

⁵⁸⁹ KNAB (1975, p. 80) : « [...] le trait de sanguine perd ici sa liberté calligraphique au profit d'un rendu parfait de la réalité. » Entre 1514 et 1518, Raphaël travaille entre autres à l'élaboration de *l'Incendie de Bourg*, de la *Loggia de Psyché* et de la *Transfiguration*. Le modelé des dessins de cette époque est rendu avec délicatesse par un système de fines lignes parallèles parfois accompagnées de frottis minutieux. JOHANNIDES (1983, p. 24) : « The solidity, continuity and density of effect that could be obtained in red chalk were perfect for the essentially sculptural style of the Incendio and the Psyche Loggia, and in the mid- and late 1510s Raphael was concerned to give as much weight as possible to the individual figure. »

⁵⁹⁰ MEDER (1978, p. 93) s'accorde avec BERENSON (1970, p. 269) pour dire que la sanguine est le matériau préféré de del Sarto, bien qu'il emploie parfois la pierre noire. SHEARMAN (*Andrea del Sarto*, 1965, p. 160) n'est pas tout à fait d'accord car il croit qu'il utilise autant les deux selon le résultat désiré.

⁵⁹¹ SHEARMAN (1965, p. 159) : « [...] a mass of unco-ordinated strokes builds up a soft pattern of light and shade so that individual strokes become lost in a generalized *chiaroscuro*. »

copier des dessins de Michel-Ange. Elle lui permettra, plus tard, de modeler des formes agitées aux torsions étranges qui annoncent le premier maniérisme (ill. 94)⁵⁹².

À Parme, la sanguine trouve un adepte en Antonio Allegri dit Le Corrège qui en fait son moyen d'expression favori⁵⁹³. Considéré comme l'un des grands de la technique du clair-obscur, il parvient à rendre la douceur du modelé grâce à de longs traits fluides et un découpage exact des plans de lumière, qu'il raccorde par une transition subtile obtenue par le frottement de la pierre rouge⁵⁹⁴. Le Corrège aime la couleur chaude de la sanguine et même dans ses *primi pensieri* repris à la plume, le rouge prédomine.

Ainsi, grâce à Léonard et à ceux qui lui succèdent, la sanguine devient, avant la fin du 16^e siècle, un instrument de dessin haut en estime grâce à l'exactitude de sa ligne et le charme et l'harmonie des ombres qu'elle produit.

Dessin aux deux et aux trois crayons

Le dessin *aux deux crayons* combine la pierre noire et la sanguine⁵⁹⁵. Il faut toutefois faire une distinction avec les études dans lesquelles, par économie de papier ou pour corriger un premier dessin, l'artiste emploie les deux instruments, comme c'est souvent le cas chez Pontormo (ill. 95). Ce dernier ne cherche pas à exploiter le potentiel lumineux dérivé du mélange du noir et du rouge mais utilise chacun des matériaux de façon disjointe. Le véritable dessin *aux deux crayons* est celui qui découle de motivations esthétique et stylistique⁵⁹⁶. Le rehaussement des chairs à l'aide de touches de rouge (*tocchi di rosso*) sur les lèvres, les paupières et les joues dans les portraits à la pierre noire, par exemple, est de cette nature. C'est d'ailleurs sous cette forme que le dessin *aux deux crayons* fait son apparition en France au 15^e siècle⁵⁹⁷.

⁵⁹² LAVALLÉE, 1949, p. 65.

⁵⁹³ LAVALLÉE (1949, p.65) dit que la sanguine devient « [...] entre les mains du Corrège un intense moyen d'expression [...] ».

⁵⁹⁴ MEDER, 1978, p. 94. DE TOLNAY (1972, p. 72) : « One of the great master of this chiaroscuro in red chalk was Correggio. He achieved this *morbidezza* by adding white chalk to give reflected light in the shadows. »

⁵⁹⁵ BÉGUIN, 1995, p. 184. DE TOLNAY (1972, p. 73) est plutôt d'avis que le dessin *aux deux crayons* est celui qui présente la pierre noire ou la sanguine en compagnie de blanc de Chine. Il n'a pas tout à fait tort car la craie fait partie des techniques sèches au même titre que les deux autres matériaux. Toutefois, en acceptant cette idée, il faudrait aussi considérer les dessins à la pointe d'argent rehaussés de craie blanche comme d'éventuels dessins *aux deux crayons*.

⁵⁹⁶ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 225.

⁵⁹⁷ LAVALLÉE, 1949, p. 72. BÉGUIN (1995, p. 320) attribue les premières tentatives à Jean Fouquet, où, selon Lavallée, « la sanguine n'intervient qu'en demi-teinte ou en rehauts » et chez qui les portraits « se rattachent plutôt à la technique du pastel. » Elle également utilisée par les Holbein et Baldung Grien, dans des dessins à la pointe d'argent.

En Italie, l'intérêt pour cette technique mixte se fonde surtout sur le contraste des couleurs et des textures que produit leur juxtaposition. Par exemple, Luca Signorelli et Michel-Ange rehaussent de rouge certains dessins à la pierre noire, ce qui leur permet d'atteindre un degré extrême de finesse dans le modelé et, grâce au jeu de lumière produit par le contraste, de mettre en évidence la continuité des formes⁵⁹⁸. À ce stade-ci de l'histoire du dessin, l'emploi des deux crayons demeure de nature graphique et de bon goût. Il se détériore toutefois assez rapidement avec l'arrivée des maniéristes qui vulgarisent la technique devenue « plus picturale que graphique »⁵⁹⁹.

Le dessin *aux trois crayons* n'apparaît qu'au 16^e siècle et se caractérise par l'ajout de la craie blanche aux deux autres matériaux (ill. 96)⁶⁰⁰.

Craie blanche

Connue du monde antique, la craie blanche naturelle ne fait son apparition dans le dessin qu'au 16^e siècle, où elle se taille lentement une place auprès de la sanguine et de la pierre noire, au même titre que la gouache dans le dessin à la pointe de métal ou à la plume⁶⁰¹.

La craie que l'on utilise aujourd'hui est taillée dans du carbonate de calcium, qui se trouve à l'état naturel. Cependant, à la Renaissance, ce composé semble surtout être employé dans la fabrication du plâtre pour le dessin mural. La craie à dessiner dont parle Baldinucci est plutôt une combinaison de talc et de stéatite (ou un hydrosilicate de magnésium⁶⁰²) qu'il nomme *gesso da Sarti*⁶⁰³. Il s'agit, comme son nom l'indique, de la

⁵⁹⁸ KNAB, 1975, p. 56.

⁵⁹⁹ LAVALLÉE, 1949, p. 73. MEDER, 1978, p. 98. Ils donnent comme exemple la *Marie Madeleine* de Giovanni Biliverti qui combine habilement, mais sans goût, un corps de femme semi-nu frotté de rouge à la chevelure rouge flamboyante et drapé d'un vêtement gris noir sur un fond de la même couleur. Ou encore Joseph Heinz qui habille ses copies de sculptures antiques à la pierre rouge de perruques noires, ce que Meder qualifie d'« incompréhension tragi-comique d'un principe. »

⁶⁰⁰ BÉGUIN, 1995, p. 184. Il cite M. LACOMBE (*Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, 1759) : « C'est lorsque l'on emploie trois sortes de crayons différents; de la sanguine pour faire les carnations; du blanc pour les clairs; et de la pierre noire pour les ombres et le corps du dessein. »

⁶⁰¹ MEDER (1978, p. 90) : « Heightening with white chalk belongs to the development of the broad-stroke media, just as the fine-line heightening with the brush and white lead belongs to the earlier silverpoint and pen styles. » Ainsi, l'affirmation de LAVALLÉE (1949, p. 70) selon laquelle l'emploi de la craie blanche au 16^e siècle est rare – les artistes préférant toujours la gouache blanche pour les rehauts – est peut-être exagérée. Plusieurs dessinateurs de cette époque l'ont utilisée.

⁶⁰² WATROUS, 1957, p. 106.

⁶⁰³ BALDINUCCI (1681) : « Una sorta di gesso assai bianco, & in pezzi, non molto sodo, nè molto tenero [...] » L'auteur mentionne une seconde sorte de *gesso da Sarti*, « [...] in foggia di pietre di color sudicio, che sfregato, lascia segni assai bianchi; di cui si servono i detti Artefici per lo medesimo fine notato di sopra. » *Sarto*, en italien, désigne le tailleur.

craie dont se servent les tailleurs de tissus depuis le Moyen Âge pour esquisser leurs patrons et leurs broderies sur une étoffe sombre, qu'ils terminent à la céruse⁶⁰⁴.

La craie naturelle est une matière tendre; on la taille et on l'aiguise facilement au couteau. Elle demeure toutefois fragile et cassante, et, pour cette raison, elle est généralement courte et protégée par un étui (tuyau de plume d'oie, roseau, porte-crayon)⁶⁰⁵. Enfin, pour une meilleure adhérence au support, il est conseillé de la faire cuire⁶⁰⁶.

La principale fonction de la craie blanche est de rehausser de lumière le modelé des dessins, notamment ceux à la pierre, rouge ou noire⁶⁰⁷. Bien que la gouache lui soit préférée, et ce jusqu'au 17^e siècle, le matériau employé à sec accompagne parfois le dessin à la plume, la pierre noire (ill. 59 et 81) ou la sanguine. Évidemment, l'effet produit par la craie ressort davantage sur un papier préparé d'une couleur sombre ou un papier teinté foncé, qui permettent de faire jaillir la lumière grâce au contraste des traits blancs.

En prend habituellement la forme de bâtonnets secs, mais elle peut également être diluée dans une solution d'eau et de gomme arabique et être appliquée au pinceau⁶⁰⁸. Aussi, la craie blanche subit, au 16^e siècle, le même phénomène que la pierre noire, c'est-à-dire que dans la recherche de l'instrument parfait, les artistes essaient de fabriquer une craie artificielle, à la façon du pastel, avec de la craie naturelle en poudre mélangée à de la céruse⁶⁰⁹.

Craies de couleur et pastel

Le pastel, tel qu'on le connaît au 16^e siècle, désigne avant tout une craie fabriquée à partir d'un pigment et d'un liant, façonnée en bâtonnet et mise à sécher⁶¹⁰. La mention la

⁶⁰⁴ CENNINI (1923, chap. CLXV) : « Si tu dois travailler sur taffetas, dais ou autre genre de travail, [...], et selon le fond que tu as, tu prends du crayon (*carbone*) noir ou blanc. »

⁶⁰⁵ Le procédé existe déjà au temps de Cennini (1923, chap. CLXIII) : « Prends du plâtre de tailleur et fais-en gentiment des petits morceaux comme tu le fais avec le charbon et tu les mets dans un petit tube de plume d'oie de la grosseur dont tu as besoin. Mets une hampe dans le petit tube et dessine légèrement. »

⁶⁰⁶ MEDER, 1978, p. 90. IMPERATO (1599) : « [...] non s'indura al fuoco : ma piglia sapore acre a modo di calce. » (PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 227)

⁶⁰⁷ BALDINUCCI (1681) : « Serve anche a' nostri Artefici per fare i chiari ne' disegni che fanno di matita rossa o nera, su' fogli colorati. »

⁶⁰⁸ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 227.

⁶⁰⁹ IMPERATO (1599) nomme ces bâtonnets « pastel fait de craie ».

⁶¹⁰ Aujourd'hui on a recours au vocable pour désigner une technique picturale qui a fait son apparition à la fin du 19^e siècle et qui utilise une matière tendre et poudreuse, aux teintes légères, permettant un dessin polychrome aux traits larges.

plus ancienne de la technique est attribuée à Lomazzo (1585)⁶¹¹. L'origine de ces instruments serait toutefois française, si l'on se fit au *Codex Atlanticus* où Léonard dit qu'il apprend la technique de Jean Perréal, en séjour à Milan à l'aube du 16^e siècle⁶¹². De Tolnay ajoute que ses premières traces se trouvent dans les portraits français⁶¹³. Cela n'est pas étonnant, car on peut faire le lien avec le dessin aux trois crayons qui ouvre la voie à une technique de plus en plus picturale. Selon Lavallée, la plus ancienne utilisation du pastel, dans un dessin en « demi-couleur » où les contours sont tracés à la pierre noire et les chairs sont rehaussées d'un peu de rouge et d'ocre, remonte à Jean Fouquet. Il faut attendre la deuxième décennie du 16^e siècle pour voir apparaître la technique en Allemagne (ill. 97)

En 1574, Petrus Gregorius donne, dans son traité, différentes recettes de craies fabriquées⁶¹⁴. La couleur du pastel dépend du pigment mis en poudre⁶¹⁵, reconstitué à l'aide d'un liant qui peut être de la gomme arabique, du sucre candi, de la colle de poisson, du jus de figue, du petit-lait, etc.⁶¹⁶ Étant donné la nouveauté du produit, les artistes de la Renaissance, qui fabriquent eux-mêmes leurs instruments, sont encore au stade de l'expérimentation en ce qui concerne les réactions entre les différents pigments et liants et les proportions de chacun. C'est la raison pour laquelle les écrits anciens sur les craies fabriquées ne contiennent pas ce type d'information; les variantes sont trop nombreuses⁶¹⁷. Et les résultats sont aussi diversifiés, car les mélanges produisent des craies allant de très dures et cassantes à très tendres et poudreuses.

La période de séchage est aussi très importante pour la qualité du matériau. La méthode habituelle consiste à laisser sécher lentement les bâtonnets ou encore à les

⁶¹¹ « Non tacerò anco d'un altro certo modo di colorare; che si dice a pastello, il quale si fà in carta, e fu molto usato da Leonardo Vinci [...] »

⁶¹² MEDER, 1978, p. 101.

⁶¹³ DE TOLNAY (1972, p. 73) : « It seems to be a French invention since it was used as early as the fifteenth century for portraits. »

⁶¹⁴ MEDER (1978) et LAVALLÉE (1949, p. 77) citent tous les deux le texte du 16^e siècle.

⁶¹⁵ PETRIOLI TOFANI (1991, p. 226) dit que les couleurs de nature minérale prennent rapidement le dessus sur les pigments végétaux qui offrent moins de résistance. BALDINUCCI (1681) : « Pastelli : Diversi colori di terre e altro, macinati e mescolati insieme, e con gomma e zucchero candito condensati e assodati in forma di tenere pietruzze appuntate; de' quali servonsi i Pittori a disegnare e colorire figure sopra carta, senza adoprare materia liquida; lavoro che molto s'assomiglia al colorito a tempera e a fresco. »

⁶¹⁶ PETRIOLI TOFANI (1991, p. 226). WATROUS (1957, p. 112) ajoute d'autres produits à cette liste tels que la bière, le miel, le plâtre de Paris...

⁶¹⁷ WATROUS (1957, p. 113) mentionne divers facteurs dont doivent se préoccuper les artistes, soit la force de cohésion du pigment même, son degré d'absorption, la force du liant, etc. Et il ajoute : « [...] it is not surprising that combinations of binding media were sometimes recommended in an effort to take advantage of the virtues and minimize the particular deficiencies of each. »

placer près d'un foyer où ne brûle aucun feu mais où les braises sont encore chaudes pour un séchage rapide⁶¹⁸.

Il semble que jusqu'au 18^e siècle, les pastels de nature plus rigide sont les préférés des artistes. Ils assurent un dessin aux lignes nettes et précises, au goût de l'époque. Ces pastels sont fabriqués à partir des liants les plus forts, comme la colle, la gomme arabique et le plâtre de Paris⁶¹⁹. Ce penchant n'exclut toutefois pas l'utilisation de craies plus tendres.

Les supports utilisés pour le pastel sont les mêmes que ceux, sans préparation, utilisés pour les pierres ou la plume⁶²⁰. Évidemment, la dureté du matériau employé joue sur les dimensions du papier. Lorsque les pastels deviennent, de façon généralisée, plus tendres, c'est-à-dire au 18^e siècle, les formats s'agrandissent et l'on tend alors vers une technique plus picturale.

Au 16^e siècle, les craies de couleur sont souvent utilisées en complément ou en juxtaposition à d'autres techniques graphiques. Lavallée dit que le « pastel » enrichit le dessin d'une « polychromie linéaire »⁶²¹. Le Barroche, par exemple, s'en sert pour mettre en évidence certains détails qui lui servent par la suite de guide pictural⁶²². Piero di Cosimo est l'un des premiers à utiliser un crayon bleu (ill. 66). Léonard de Vinci se sert d'un pastel jaune dans le vêtement d'Isabella d'Este (ill. 98). De plus, exceptionnellement, certains artistes comme Fra Bartolommeo et Dürer utilisent une craie de couleur brune⁶²³. Enfin, la méthode employée par Jacopo Bassano est celle qui se rapproche le plus de la technique actuelle du pastel (ill. 99).

Europe du Nord

La pierre d'Italie connaît aussi beaucoup d'adeptes dans les pays nord-européens où elle occupe une place importante dès le 16^e siècle⁶²⁴. De l'école allemande, nous connaissons déjà les études de têtes et les portraits de Dürer. Les artistes nordistes ne

⁶¹⁸ WATROUS, 1957, p. 116.

⁶¹⁹ WATROUS, 1957, p. 113.

⁶²⁰ WATROUS (1957, p. 116) note toutefois ceci : «Although these papers had some grain, it was modest in texture.»

⁶²¹ À la suite de la sanguine qui « avait doté le dessin d'un élément nouveau, la couleur incorporée au trait [...] » (LAVALLÉE, 1949, p. 77)

⁶²² PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 226

⁶²³ MEDER, 1978, p. 94

⁶²⁴ LAVALLÉE, 1949, p. 60.

tardent pas à ajouter de la couleur pour les chairs à leurs portraits à la pierre noire, comme il est déjà coutume avec la pointe de métal ou avec la plume. Holbein le Jeune, par exemple, produit une remarquable série de portraits au cours de ses deux voyages en Angleterre : à l'occasion du premier, il ajoute à la pierre noire des touches de craies de couleur et du lavis, et lors du second, il ajoute à ces mêmes craies quelques traits d'encre, le tout sur un fond préparé en rose⁶²⁵.

À la fin du Moyen Âge, les artisans du verre utilisent l'ocre rouge pour marquer les contours des morceaux de verre sur les patrons⁶²⁶. Cependant, l'utilisation d'un pigment rouge sec pour le dessin proprement dit, d'ailleurs sans lien apparent avec la technique moyenâgeuse, ne semble pas avoir connu une très grande popularité auprès des artistes du 15^e siècle. Les artistes allemands l'emploient pour « peindre » en rouge les lèvres et les joues de leurs portraits. Dürer ne s'en sert en aucun temps, si ce n'est pour les feuillets de ses carnets de croquis, bien qu'aucun exemple ne nous soit parvenu⁶²⁷.

Le Primatice introduit le dessin à la sanguine en France. D'influence purement florentine, son dessin est rapide et juste comme chez le Sarto et son modelé est délicat comme chez Léonard. De plus, il utilise souvent un papier teinté de bistre ou de sanguine liquide et ajoute à ses figures des rehauts de gouache blanche. Ses élèves et imitateurs sont toutefois peu enclins à la technique qui, quelques années après la mort du Primatice, est oubliée⁶²⁸.

Pour leur part, les artistes Flamands nous ont laissé des petits patrons grandeur nature très détaillés et minutieusement modelés à l'estompe ou à l'aide de hachures.

Enfin, contrairement à la tournure qu'a pris la technique des deux et des trois crayons en Italie, l'Europe du Nord a su conserver tout le charme et la sobriété du caractère graphique des œuvres sur papier. Jean et François Clouet, père et fils d'origine flamande, dessinent d'ailleurs leurs célèbres portraits aux trois crayons à la cour de

⁶²⁵ Catalogue de la *Collection Woodner*, 1987, p. 156.

⁶²⁶ MEDER, 1978, p. 94.

⁶²⁷ MEDER, 1978, chap. 4, note 124.

⁶²⁸ LAVALLÉE, 1949, p. 65. L'auteur indique, à titre d'argument, que lorsque Bernard Palissy en 1580, dans ses *Discours admirables de la nature* (*Œuvres de Bernard Palissy*, pub. par An. France, p. 427), parle du « bol d'Arménie » qu'il définit comme la « pierre sanguine... composée d'un grain fort subtil, et duquel on fait des crayons rouges... fort propres pour contrefaire les visages après le naturel », il s'agit de la manière des Clouet et non de celle des Florentins. Malgré cette disparition des ateliers au 16^e siècle, la sanguine revit au 17^e siècle avec les Jean Boucher, Martin Fréminet et Jacques Bellange qui apprennent à s'en servir en Italie. D'ailleurs, les dessin de Boucher, inspirés de l'antique sur papiers teintés et rehaussés de blanc, rappellent ceux du Primatice. (LAVALLÉE, 1949, p. 66)

François 1^{er}. Cette technique fut occasionnellement reprise par Rubens pour certains portraits.

Conclusion

Les pierres regroupent l'ensemble des caractéristiques recherchées tant en dessin qu'en peinture. Tandis que la pointe et la plume ont rapidement acquis leur « autonomie » en étant utilisées directement sur le papier, les pierres doivent se tailler une place dans l'univers du dessinateur, passant du mur au format plus pratique qu'est le papier, où elles jouent d'abord un rôle secondaire. Toutefois, un tel parcours ne sera pas vain. Les pierres connaîtront également leur heure de gloire grâce à un rendu des clairs-obscurs au dégradé plus riche que jamais et à l'élaboration d'un style monumental sur grand format. La sanguine, de son côté, vient ajouter couleur et sensualité au rendu des chairs. Avec les pierres, le dessin devient l'élément fondamental de la création.

CONCLUSION

Synthèse

De ce parcours à travers l'histoire du dessin à la Renaissance, il ressort que les artistes renaissants s'enrichissent de possibilités techniques, étant donné l'évolution des moyens matériels mis à leur disposition. Toutefois, il faut être prudent avant d'avancer que certains matériaux ou instruments acquièrent la primauté sur d'autres. Petrioli Tofani, s'interrogeant sur la persistance des artistes à utiliser un instrument « difficile » comme la pointe d'argent, alors que d'autres procédés moins complexes s'offrent à eux, conclut à des « motivations de nature esthétique et stylistique »⁶²⁹. Elle considère, en effet, la technique de la pointe comme un « genre » artistique en soi, dont les préoccupations, d'un autre ordre, s'expriment à travers le dessin; les artistes y prennent satisfaction dans l'accomplissement d'un travail intellectuel ardu qui demande une technique ne consentant à aucune erreur ou reprise, et où les efforts se jouent sur la monochromie. Pour ces artistes, la ligne est écriture de la forme à la manière des mots pour le poète. Le choix

⁶²⁹ PETRIOLI TOFANI, 1991, p. 206-207.

d'une technique plutôt qu'une autre est donc fonction des effets recherchés, et c'est justement la pointe de métal – d'argent surtout – qui traduit le mieux les préoccupations scientifiques de l'idéal florentin, à savoir le canon parfait des proportions et la perspective géométrique au service du beau néo-platonicien. Plus tard, lorsque dominera une autre esthétique, la plume permettra aux artistes de laisser libre cours à leur imagination, à croquer des scènes sur le vif, à capter le mouvement. Par contre, si cette dernière est le moyen privilégié pour les croquis de petit format, les pierres ouvrent la voie aux grandes études de nus et de drapés et aux études de composition de style monumental. Quant au pinceau, il fait, de pair avec l'aquarelle, la conquête de l'espace et de la lumière. Ainsi, la technique évolue tant sur le plan quantitatif, par la découverte de nouveaux instruments et matériaux permettant de nouveaux contenus, que sur le plan qualitatif, par le perfectionnement des possibilités intrinsèques des matériaux⁶³⁰.

Cette diversification des contenus, ainsi que les nombreuses expériences menées par les artistes, a pour effet de compliquer le classement des dessins par catégories. En effet, plusieurs artistes ont recours à un tracé préliminaire effectué à l'aide d'un instrument ou matériau autre que le moyen principal, laissé plus ou moins apparent. Ils utilisent des papiers préparés, même lorsque le matériau ne l'exige pas. Ils combinent l'encre et la sanguine, la pointe de métal et l'aquarelle, la pierre noire et le lavis, nous obligeant à créer des frontières abstraites qui finissent inévitablement par être transgressées.

Les artistes renaissants sont à la recherche constante de la plasticité des formes, influencée par leur perception de la sculpture antique. Ainsi, il est possible d'étudier le développement des techniques du dessin en suivant l'évolution du rendu des ombres et des lumières. Au départ, c'est-à-dire au Moyen Âge et à l'orée de la Renaissance, il n'y a que la ligne (art purement graphique), à laquelle viennent se juxtaposer quelques lavis pour indiquer les ombres. Ces dessins sont souvent effectués sur un fond de couleur sombre, ce qui permet à l'artiste d'apposer des rehauts blancs à la céruse, et plus tard à la craie, indicateurs de la lumière. Puis, avec les Raphaël et Léonard de Vinci, apparaissent les hachures parallèles, croisées et curvilignes, courtes ou longues, rendues au moyen de la pointe et de la plume. Le fond est peu coloré, jusqu'à l'apparition des papiers teintés dans le grain. Les rehauts se font de plus en plus rares. Par la suite, l'avènement des

⁶³⁰ *Ibid*, p. 5.

pierres permet les frottis, c'est-à-dire l'estompage de la ligne qui devient floue, et l'épaississement du trait. Toutefois, si les artistes du Nord de l'Italie parviennent, au 16^e siècle, grâce aux pierres, à d'impressionnants effets de *chiaroscuro*, les artistes florentins demeurent très attachés à la ligne et à la délimitation de la figure.

Un problème constaté au cours de cette recherche est le piètre dépouillement des sources anciennes. Par contraste, si l'on considère le nombre de références à la peinture à l'huile relevées dans les ouvrages, depuis l'Antiquité jusqu'aux Van Eyck⁶³¹, et compte tenu du fait qu'il s'agit d'une utilisation pourtant moins commune que les pointes de métal, de plomb surtout, on peut penser que le dépouillement des traités et des ouvrages antiques et médiévaux, pour ce qui est de l'histoire de la technique, n'est pas achevé. Watrous fait d'ailleurs erreur en laissant croire que seul le moine Théophilus a abordé ce sujet, puisque Lavallée mentionne aussi Alcherius. On peut penser que si Théophile écrivit sur les pointes, c'est parce que leur usage était assez répandu, tout comme ce fut le cas pour Cennini au début de la Renaissance.

Il y a aussi, par ailleurs, un aspect embarrassant dans le scepticisme qui pousse certains auteurs contemporains à douter quasi systématiquement de la véracité de ce que leurs devanciers anciens ont écrit. Pourquoi douter de Pétrarque et Boccace quand tant de miniatures confirment chez eux l'emploi de la pointe de métal pour dessiner? Watrous minimise trop le rôle du dessin chez les peintres médiévaux. Même si beaucoup d'enluminures répètent les *exempla* des clercs, il n'en demeure pas moins que leur tracé relève du dessin. En outre, il est hors de tout doute qu'avant d'être admis à la maîtrise, les miniaturistes et les fresquistes ont dû apprendre à dessiner selon les normes de leur temps. Le fait que les dessins, tant des apprentis que des maîtres, aient été grattés des tablettes pour être remplacés par d'autres dès qu'ils devenaient inutiles, nous empêche de savoir quelle fut exactement l'ampleur de leurs exercices graphiques, mais cela ne devrait pas, faute de documents, mener à des conclusions trop exclusives. De Tolnay dit d'ailleurs que les dessins des élèves de Giotto, au début du 14^e siècle, étaient déjà, en dépit de leur caractère calligraphique, des exercices pour se faire la main⁶³². Il n'est donc pas insensé de croire qu'il en était ainsi pour Giotto lui-même.

⁶³¹ Voir l'ouvrage de Sir Charles Lock Eastlake, *Methods & Materials of Painting of the Great Schools & Masters* (New York, Dover Publications, 1960).

⁶³² DE TOLNAY, 1972, p. 17.

Enfin, avant de pouvoir affirmer que le dessin acquière son autonomie au cours de la Renaissance, il convient de définir ce que nous entendons par « dessin autonome ». Il s'agit en fait d'une création de l'esprit destinée non plus à indiquer les repères de l'œuvre peinte, mais organisée selon des règles qui lui sont propres. Ce dessin possède une valeur artistique et n'a pas besoin de la peinture pour exister. La surface est un élément essentiel du dessin. Tandis qu'en peinture, elle est destinée à disparaître sous les couches de matière, la surface du dessin fait partie intégrante de la composition. Lorsque les artistes préparent leurs papiers en fonction de l'instrument à recevoir, ils confèrent déjà à leur dessin une valeur d'œuvre autonome. Ils savent que le fond jouera un rôle de premier plan, au côté de la ligne, du trait, du lavis, du rehaut, etc. Le travail de l'artiste consiste donc à trouver un équilibre entre cette surface et la matière qu'il y dépose.

Un autre élément important est bien sûr la ligne, le dessin en tant que chose de la nature représentée par une main habile et un esprit créatif. Si la peinture se veut un travail réfléchi et méticuleux, le dessin dévoile l'idée momentanée de l'artiste, de courte durée et plus intime. Une fois les traits nécessaires à l'expression de cette idée apposés, nul besoin de parfaire la figure, en autant que la composition réponde à une certaine esthétique. Encore une fois, l'artiste doit trouver un équilibre entre son idée et la matière qu'il jette sur la feuille. Et plusieurs y sont parvenus, comme nous pouvons le constater par les nombreuses illustrations présentées dans le cadre de ce mémoire. Le concept même de la peinture n'aurait jamais permis à Léonard de Vinci d'élaborer ses caricatures ou à Michel-Ange d'étudier de manière aussi approfondie la musculature du corps humain. La diversité de plus en plus grande des styles, des matériaux, des supports, des formats, etc., atteste l'autonomie d'un art, avant même l'intervention des grands théoriciens, qui eux, le consacreront.

Nouvelles pistes de recherche

Un des facteurs importants dans le développement des techniques graphiques à la Renaissance est l'exceptionnelle tradition pédagogique de l'époque. Auparavant méconnu, cet aspect de la création artistique fait, depuis quelques années, l'objet de nombreuses études. Entre autres, Carmen Bambach (*Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop*, 1999) dédie tout un ouvrage au dur labeur qui se cache derrière le génie artistique qui a su concevoir et réaliser des œuvres peintes monumentales.

L'auteure s'intéresse plus précisément aux cartons et au fait que si peu d'entre eux ont été conservés, malgré leur rôle primordial dans le cheminement artistique des 15^e et 16^e siècles⁶³³. Dans sa thèse de doctorat (2000), Lizzie Boubli, conservatrice au Louvre, traite de la « variante », qu'elle définit comme le procédé consistant à reprendre le détail d'un dessin d'ensemble pour le discuter, l'améliorer, le modifier, et qui permet, par la mise en page même de la feuille de dessin, de lire l'évolution dans la conception et la composition de l'œuvre finale. Selon elle, la variante est au cœur de la genèse de l'œuvre picturale à la Renaissance. Le travail en atelier est un travail collectif qui naît de la collaboration étroite entre le maître et ses apprentis. Il se crée tout un système hiérarchique dans l'atelier qui a, à la fois, une fonction pédagogique et une fonction de emploi une fois que le jeune artiste a acquis son autonomie. Elle permet la transmission d'un savoir-faire précieux et favorise, en même temps, l'invention créatrice.

Un autre aspect qui a été abordé dans cette étude et qui pourrait faire l'objet d'une recherche approfondie est l'effet du temps sur les dessins. En effet, lorsque l'on étudie des dessins anciens, il faut être conscient de plusieurs facteurs qui ont pu, au cours des années, en modifier l'apparence et fausser l'interprétation que pourrait en faire un œil peu exercé. On sait que les papiers fabriqués de chiffes sont extrêmement durables, et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle autant de dessins ont réussi à traverser les siècles. Toutefois, les enduits, les produits ajoutés à la pâte et les conditions atmosphériques peuvent avoir pour effet de détériorer l'état du papier. Ainsi, on voit apparaître des « tavelures » dues à une humidité trop élevée et des taches jaunâtres dues à l'addition de colles ; ou encore, il arrive que le papier devient boursoufflé, foule, se désagrège, ondule, etc.

Les matériaux peuvent également se dégrader en raison de plusieurs facteurs, comme l'air, la lumière, la chaleur, les réactions chimiques entre les différents matériaux, supports et apprêts, le développement de micro-organismes ou autres; les pigments peuvent pâlir ou s'accroître, abîmer le support en raison de leur caractère abrasif, s'effriter, etc. De plus, d'autres facteurs externes viennent s'ajouter à la liste des causes de détérioration des dessins, soit les insectes, l'entoilage et les cadres de mauvaise qualité, les tentatives de restauration par des amateurs.

⁶³³ Il a brièvement été question des cartons au premier chapitre de ce mémoire; toutefois, il ne s'agit que d'un infime aperçu à côté de cet ouvrage complet et fort bien élaboré. Malheureusement, comme nous n'en avons pris connaissance qu'une fois le travail de recherche terminé, nous n'avons pu en tenir compte dans notre propos.

Les différentes techniques utilisées par les spécialistes de la restauration permettent aujourd'hui de reconnaître avec précision le type de matériau employé, sa composition et les différents changements qu'il a subits au cours des années. L'analyse en laboratoire devient donc très utile pour déterminer avec certitude s'il s'agit d'une étude au fusain ou à la pierre noire, à la pointe d'argent ou d'or, à l'encre bistre ou à l'encre de noix de galle, et ainsi mettre fin à la confusion entourant plusieurs œuvres.

Enfin, il serait évidemment intéressant d'explorer la suite de l'évolution qu'a connue le dessin, en particulier ces matériaux et instruments, à partir du 17^e siècle. Les premiers papiers fabriqués en industrie avec de la pulpe de bois et auxquels sont ajoutés des produits chimiques font leur apparition au 19^e siècle. Ils sont toutefois de qualité beaucoup moindre que les papiers de chiffes de la Renaissance, sans additifs chimiques. Étant donné l'utilisation de plus en plus répandue de l'écriture, il devient difficile, dès le 18^e siècle de s'approvisionner en plumes d'oiseau; naissent alors les plumes métalliques. La tradition de la couleur dans les portraits, que l'on rencontre dès le 16^e siècle avec les Clouet et Holbein, se poursuit aux 17^e et 18^e siècles avec les Zuccaro, Rubens, van Dyck et Watteau, puis aux 19^e et 20^e siècles avec les Toulouse-Lautrec et Klimt. Pour sa part, le pastel, qui rend à merveille la texture de la peau, fait de nombreux adeptes parmi les artistes français du 18^e siècle qui s'adonnent à l'art du portrait, et ceux du 19^e siècle qui utilisent d'audacieuses palettes de couleur (par exemple, les Degas, Gauguin et Redon). De nouveaux instruments voient également le jour, comme la mine de plomb crayon, dont la pointe de plomb est souvent considérée comme l'ancêtre, et le crayon Conté. Dans le premier cas, il s'agit d'un bâtonnet de graphite, qui apparaît au 19^e siècle. Tous les grands dessinateurs du 19^e siècle (Ingres, Delacroix, Corot, Degas, etc.) et du 20^e siècle (Picasso, Modigliani, etc.) s'en servent. Pour ce qui est du crayon Conté, il a été inventé à la fin du 18^e siècle par le scientifique français Nicolas-Jacques Conté qui lui donna son nom. Il s'agit d'un crayon gras d'un noir profond, dont les effets obtenus par les artistes rappellent ceux du fusain. Enfin, il ne faut pas oublier les crayons feutres, les stylos bille et autres types de matériaux, qui, tout comme au temps de la Renaissance, n'ont aujourd'hui de limite que l'imagination du dessinateur et le goût de l'époque.

Les artistes et leurs apprentis vouent donc énormément de temps et d'énergie à la préparation des papiers, à la confection des pointes de métal, des plumes et des pinceaux, au mélange des encres, à la préparation des supports, à la taille des pierres, ainsi qu'à la recherche continue de nouvelles méthodes avantageuses et de matériaux de

très grande qualité. D'ailleurs, à la Haute Renaissance, les artistes consacrent plus de temps au dessin qu'à la peinture ou à la sculpture. Néanmoins, comme il a été mentionné à maintes reprises dans ce mémoire, ce champ d'étude a grandement souffert du désintéressement des théoriciens et des auteurs à son égard. Pourtant, la plupart d'entre eux s'entendent pour dire que c'est dans le dessin que l'âme de l'artiste se révèle le plus complètement et que leur esprit créatif se libère de toute contrainte.

BIBLIOGRAPHIE

- ADDICKS, Lawrence, éd., *Silver in Industry*, New York, Reinhold Publishing Corp., 1940, 636 p.
- ALBERTI, Leon Battista. *Traité de la sculpture et de la peinture*, Paris, A. Lévy, éditeur, 1868, 190 p.
- AMES-LEWIS, Francis. *Drawing in Early Renaissance Italy*, New Haven, Yale University Press, 1981, 196 p.
- AMES, Winslow. *Les plus beaux dessins italiens*, Paris, Éditions du Chêne, 1964, 140 p.
- ANZELEWSKY, Fedja. *Dürer : Vie et œuvre*, Fribourg (Suisse), Office du Livre, 1980, 276 p.
- BAER, Curtis O. *Landscape Drawings*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1973, 380 p.
- BALDINI, Umberto. « Dalla Sinopia al cartone », *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honour of Millard Meiss*, New York University Press, Irving Lavin and John Plummer, 1977, pp. 43-47.
- BALDINUCCI, Filippo. *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (facsimilé de la première édition, Florence, 1681), New York, Broude International Editions, 188 p.
- BÄTSCHMANN, Oskar, et Pascal GRIENER. *Hans Holbein*, Paris, Gallimard, 1997, 255 p.
- BÉGUIN, André. *Dictionnaire technique et critique du dessin*, Bruxelles, Oyez, 1995, 589 p.
- BERENSON, Bernard. *The Drawings of the Florentine Painters*, 3 volumes, Chicago, The University of Chicago Press, 1970.
- BLANCHET, Augustin, trad., *Le papier ou l'art de fabriquer le papier*, Paris, Ch. Béranger, libraire-éditeur, 1899, 54 p.
- BLUM, André. « The first paper factories of the West », *The Burlington Magazine* (juin 1932), p. 314.
- BOISCLAIR, Marie-Nicole. Notes de cours personnelles du séminaire intitulé « Le dessin de la Renaissance ».

- BORSOOK, Eve, et coll. *Tecnica e stile : esempi di pittura murale del Rinascimento italiano*, 2 volumes, Florence, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies at Villa I Tatti, 1986.
- BORSOOK, Eve. *The mural painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto*, 2^e édition, révisée, Oxford, Clarendon Press, 1980, 158 p.
- BRAUDEL, Fernand. *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, 15^e-18^e siècle*, 3 volumes, Paris, A. Colin, 1979.
- BRIQUET, Charles M. *Les filigranes : dictionnaire historique des marques du papier*, 4 volumes, New York, G. Olms, 1991.
- BROWN, Christopher. *La peinture de genre en Hollande au XVII^e siècle : Images d'un monde révolu*, Paris, De Bussy-Vilo, 1984.
- BRÜCKLE, Irene. « Historical Manufacture and Use of Blue Paper » (document électronique : <http://aic.stanford.edu/sg/bpg/annual/v12/bp12-02.html>), *The Book and Paper Group Annual*, vol. 12, 1993.
- CARVALHO, David N. *Forty Centuries of Ink*, New York, Burt Franklin, 1971, 284 p.
Disponible en document électronique : <http://www.worldwideschool.org/library/books/tech/printing/fortycenturiesofink/toc.html>
- CENNINI, Cennino. *Le livre de l'art ou traité de la peinture*, trad. Victor Mottez, Paris, L. Rouart et J. Watelin Éditeurs, 1923.
- CHASTEL, André. *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, 3^e édition, Paris, Presses universitaires de France, 1982, 580 p.
- CHASTEL, André. *L'Art italien*, Paris, Flammarion, 1995, 639 p.
- CHIARELLI, Renzo. *Tout l'œuvre peint de Pisanello*, Paris, Flammarion, 1987, Coll. Les petits classiques de l'art, 112 p.
- CLARK, Kenneth. *Léonard de Vinci*, Paris, Librairie générale française, 1967, Coll. Le livre de poche.
- CONTAMINE, Philippe, et coll. *L'économie médiévale*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1993, Coll. U (Histoire médiévale), 447 p.
- CONSTABLE, W.G. *The Painter's Workshop*, New York, Dover Publications Inc., 1979.
- CROPPER, Elizabeth, éd., *Florentine drawing at the time of Lorenzo the Magnificent* (articles d'un colloque tenu à la Villa Spelman, Florence, 1992), Bologne, Nuova Alfa Editoriale, 1994, 276 p.

- DAMISCH, Hubert. *Traité du trait : tractatus tactus*, Paris, Réunion des musées nationaux, Seuil, 1995, 214 p.
- DE KEGHEL, Maurice. *Les encres, les cirages, les colles et leur préparation*, Paris, Librairie J. B. Baillière et fils, 1927.
- DE TOLNAY, Charles. *History and Technique of Old-Master Drawings; a handbook*, New York, Hacker Art Books, 1972, 155 p.
- DE TOLNAY, Charles. *Michelangelo*, 5 volumes, Princeton, Princeton University Press, 1969-.
- DE VECCHI, Pierluigi, *Tout l'œuvre peint de Piero della Francesca*, Paris, Flammarion, 1968, 112 p.
- DE VINCI, Léonard, *Traité de la peinture*, traduit et présenté par André Chastel, Paris, Éditions Berger-Levrault, 1987, 365 p.
- DESMAREST, L. *Manuel pratique de la fabrication des encres : encres à écrire, à copier, de couleurs, métalliques, à dessiner, d'imprimerie*, Paris, Gauthier-Villars, 1923, 373 p.
- DUBY, Georges, et A. WALLON, dir., *Histoire de la France rurale : volume 2. De 1340 à 1789*, Paris, Éditions du Seuil, 1975-1976.
- DUCATEL, Nathalie. Notes de cours personnelles. Paris, La Sorbonne.
- EASTLAKE, sir Charles Lock. *Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters*, vol. I, New York, Dover Publications, 1960.
- EGBERT, Virginia Wylie. *The Medieval Artist at work*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1967, 93 p.
- EICHLER, Anja-Franziska. *Albrecht Dürer, 1471-1528*, Cologne, Könemann, 1999, 140 p.
- EISLER, Colin T. *Dessins de maîtres du 14^e au 20^e siècle*, Paris, Vilo, 1975, 263 p.
- EISLER, Colin T. *Les plus beaux dessins allemands*, Paris, Éditions du Chêne, 1964, 139 p.
- L'encyclopédie Diderot et D'Alembert*, planches et commentaires présentés par Jacques Proust, Paris, Hachette, 1985, 874 p.
- FAGGIN, Giorgio T. *Tout l'oeuvre peint des frères Van Eyck*, Paris, Flammarion, 1969, 103 p.

- FORLANI TEMPESTI, Anna. Dessins et Aquarelles des grands Maîtres. La Renaissance italienne, Paris, Éditions Princesse, 1976.
- GARLOCK, Trisha, dir., *Glossary of Papermaking terms*, San Francisco, World Print Council, 1983, 30 p.
- GERSZI, Teresa. Dessins et Aquarelles des grands Maîtres. La Renaissance allemande, Paris, Éditions Princesse, 1976.
- GOLDSCHIEDER, Ludwig. *Léonard de Vinci*, Londres, Phaidon Press, 1952, 41 p.
- GRASSI, Luigi, et Mario PEPE. *Dizionario di Arte*, Turin, UTET, c1995, 986 p.
- HUNTER, Dard. *Papermaking : The history and technique of an ancient craft*, New York, Dovers Publications, Inc, 1978, 611 p.
- HUNTER, Dard. *The Literature of Papermaking, 1390-1800*, New York, Burt Franklin, 1971, 48 p.
- JOACHIM, Harold, et Suzanne F. McCULLAGH, *Italian drawings at the Art Institute of Chicago*, Chicago, The University of Chicago Press, 1979, 202 p.
- JOANNIDES, Paul, *The Drawings of Raphael : with a complete catalogue*, Berkeley, University of California Press, 1983, 271 p.
- KENT, Norman. « A Brief History of Papermaking », *American Artist* (octobre 1967), pp. 36-41, 82.
- KOUSNETSOV, Iouri. *Dessins et Aquarelle des grands Maîtres : Les Écoles flamandes et hollandaises*, Paris, Éditions Princesse, 1976.
- KWO, Da-Wei. *Chinese Brushwork in Calligraphy and Painting : its History, Aesthetics, and Techniques*. New York, Dover Publications, Inc., 1990, 204 p.
- LACROIX, Paul. *Les Arts au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris, Librairie de Firmin-Didot, Frères, Fils et cie, 1874, 548 p.
- LAMBERT, Susan. *Reading drawings, an introduction to looking at drawings*, New York, Pantheon Books, 1984, 141 p.
- LANGLAIS, Xavier de. *La technique de la peinture à l'huile : histoire du procédé à l'huile, de Van Eyck à nos jours : éléments, recettes et manipulation, pratique du métier*, Paris, Flammarion, 1959, 493 p.
- LAVALLÉE, Pierre. *Les techniques du dessin, leur évolution dans les différentes parties de l'Europe*, Paris, Van Oest, Éditions d'art et d'histoire, 1949, 109 p.

- LAVALLÉE, Pierre. *Le dessin français du 13^e au 16^e siècle*. Paris, Van Oest, Éditions d'art et d'histoire, 1930.
- LEYMARIE, Jean, et Geneviève MONNIER. *Le Dessin, histoire d'un art*, Genève, Éditions Skira, 1979, 279 p.
- LONG, Paulette, et Robert LEVERING. *Glossary of Papermaking Terms*, World Print Council, 1978.
- MARANI, Pietro. *Leonardo da Vinci : the complete paintings*, New York, Abrams, 2000, 384 p.
- MARTIN, Gérard. *Le papier*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, Coll. Que sais-je?, n° 84, 126 p.
- MAYER, Ralph. *The artist's handbook of materials and techniques*, New York, Viking Press, 1982, 733 p.
- MEDER, Joseph. *The Mastery of Drawing*, 2 volumes, traduit et révisé par Winslow Ames, New York, Abaris Books, inc., 1978.
- MEIR-HUSBY, Barbara, et coll. « Quality Materials : Handmade Paper » (document électronique : <http://aic.stanford.edu/consp/bpg/annual/v12/bp12-14.html>), *The Book and Paper Group Annual*, vol. 12, 1993.
- MEISS, Millard. *Grandes époques de la fresque*. Texte français de Jacques Chavy, Paris, Hachette, 1970, 250 p.
- MORA, Paolo, et coll. *La conservation des peintures murales*, Bologne, Editrice Compositori, 1977, 539 p.
- MOSKOWITZ, Ira. *Great Drawings of all times*, volumes I et II, New York, Shorewood Publishers, 1962.
- NIGRO, Salvatore S., éditeur, *Pontormo: Drawings*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1992, 158 p.
- PANOFSKY, Erwin. *Early Netherlandish Painting: its origins and character*, 2 volumes, New York, Harper and Row, 1971.
- PANOFSKY, Erwin. *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, Flammarion, 1976, 250 p.
- PANOFSKY, Erwin. *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Paris, Hazan, 1987, 412 p.

- PETRIOLI TOFANI, Annamaria, et coll. *Il disegno. Forme, tecniche e significati*, volume 1, Cinisello Balsamo (Italie), Silvana editoriale, 1991, 251 p.
- PHILIPPOT, Paul, et Catherine PERIER-D'IETEREN, « Apports des examens technologiques à l'histoire de la peinture », *Revue de l'Art*, n° 60 (1983), pp. 15-34.
- PIGNATTI, Terisio, et Filippo PEDROCCO. *Le dessin italien*, Paris, Flammarion, 1992, 200 p.
- PIGNATTI, Terisio. *Master Drawings from cave art to Picasso*, New York, Abrams, 1982, 397 p.
- PREISS, Pavel. *Michel-Ange : dessins*, Paris, Cercle d'art, 1976, 48 p.
- PROCACCI, Ugo. *Sinopie e affreschi*, Milan, Electra Editrice, 1961, 271 p.
- OTTINO DELLA CHIESA, Angela. *Tout l'œuvre peint de Léonard de Vinci*, introduction d'André Chastel, Paris, Flammarion, 1968, 119 p.
- REY, Alain, et coll. *Dictionnaire historique de la langue française*, 2 volumes, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.
- ROBERT, Karl. *Précis d'aquarelle*, Paris, Henri Laurens, Éditeur, 1950, 95 p.
- RUBIN, Bo. *Making Paper, A look into the history of an ancient craft*, Sweden, Rudins, 1990.
- RUDEL, Jean. *Technique du dessin*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, Coll. Que sais-je?, 127 p.
- SHEARMAN, John. *Andrea del Sarto*, 2 volumes, Oxford, Clarendon Press, 1965.
- SIBLIK, Jiri. *Raphael, dessins*, Paris, Éditions Cercle d'art, 1975, 27 p.
- SINDONA, Enio. *Pisanello*, New York, Abrams, 1961, 148 p.
- STUDLEY, Vance. *The Art and Craft of Handmade Paper*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1977, 112 p.
- TAUBES, Frederic. *The Mastery of Oil Painting*, New York, The Studio Publications/Thomas Y. Crowell Company, 1953, 256 p.
- TIETZE, Hans, et E. TIETZE-CONRAT. *The Drawings of the Venetian painters in the 15th and 16th centuries*, New York, Hacker Art Books, 1979, 398 p.

- TOALE, Bernard. *The Art of Papermaking*, Worcester (Mass.), Davis Publications, 1983, 119 p.
- TOMAN, Rolf, dir., *Renaissance italienne : Architecture, sculpture, peinture, dessin*, Paris, Éditions de la Martinière, 1995, 463 p.
- TURNER, Nicholas. *Florentine Drawings of the Sixteenth Century*, New York, Cambridge University Press, 1986, 272 p.
- VAN BRIESEN, Fritz. *The way of the brush : painting techniques of China and Japan*. Rutland (Vermont), Charles E. Tuttle, 1962, 329 p.
- VASARI, Giorgio. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition critique sous la direction d'André Chastel, 12 volumes, Paris, Bibliothèque Berger-Levrault, 1981-1989.
- WATROUS, James. *The craft of Old-Master drawings*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1957, 184 p.
- YVEL, Claude. *Le métier retrouvé des maîtres. La peinture à l'huile*, Paris, Flammarion, 1991, 159 p.
- ZILOTY, Alexandre. *La découverte de Jean Van Eyck et l'évolution du procédé de la peinture à l'huile du Moyen Âge à nos jours*. Paris, Floury, 1947, 276 p.

Catalogues d'exposition

- Dessins de Dürer et de la Renaissance germanique dans les collections publiques parisiennes*, exposition du Cabinet des dessins du Louvre, 22 octobre 1991 au 20 janvier 1992, 180 p.
- Dessins germaniques de l'Albertina de Vienne*, exposition du Musée du Petit Palais, 5 juin au 21 juillet 1991, Diffusion Paris-Musées, 1990.
- Dessins italiens de la Renaissance*, catalogue par Roseline Bacou et Françoise Viatte, exposition du Cabinet des dessins du Louvre, 31 mai au 29 septembre 1975, Paris, Éditions des musées nationaux, c1975, 165 p.
- Dessins italiens de l'Albertina de Vienne*, catalogue par Eckhart Knab, Konrad Oberhuber et Walter Koschatzky, 57^e exposition du Cabinet des dessins du Louvre, 5 mars au 2 juin 1975, Paris, Édition des musées nationaux, 1975.
- Italian drawings in the Department of Prints and Drawings of the British Museum. Raphael and his circle*, 2 volumes, texte de Philip Pouncey et J. A. Gere, Londres, Trustees of the British Museum, 1962.

Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, texte de Arthur Ewart Popham, Londres, Trustees of the British Museum, 1950-.

Master Drawings : the Woodner Collection, catalogue par Ian Woodner et coll., Londres, Royal Academy of Arts, 1987.

Old Master Drawings from Chatsworth, catalogue par James Byam Shaw, exposition de la National Gallery, Washington D.C.; Philadelphia Museum of Art; New York, The Pierpont Morgan Library; Toronto, The Art Gallery; Chicago, The Art Institute; Los Angeles County Museum of Art; San Francisco, M.H. de Young Memorial Museum; Kansas City, W.R. Nelson Gallery of Art et Houston, Museum of Fine Arts, 1969.

Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine, exposition du Palais Pitti, Florence, 11 janvier au 29 avril 1984, Florence, Electa, 1984.

Sublime Indigo, Marseille, Centre de la Vieille Charité, 22 mars au 31 mai 1987, Musées de Marseille et Office du Livre SA, Fribourg (Suisse), 1987.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. Jan VAN EYCK, *Portrait du cardinal Albergati*, vers 1435. Pointe d'argent, préparation à la craie blanche, papier teinté gris, 21,2 cm x 18,0 cm. Dresde, Kupferstichkabinett. (document électronique)
2. RAPHAËL, *Études de nus*. Sanguine et pointe d'argent, 41 cm x 28,1 cm. Vienne, Albertina, inv. 17575. (Toman, p. 434)
3. MICHEL-ANGE, *Étude de nu masculin*. Pierre noire et style, 40,3 cm x 26 cm. Haarlem, Teylers Museum, inv. 2. (Petrioli Tofani, ill. 23)
4. Paolo UCCELLO, *Décomposition architecturale d'un calice*. Plume sur un réseau très précis de lignes au style, papier blanc, 23,9 cm x 26,6 cm. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. (Petrioli Tofani, ill. 243)
5. Paolo UCCELLO, *Étude pour le monument de John Hawkwood*. Pointe d'argent, céruse, papier préparé *paonazzo* (fond) et vert cuivré (monument). Mise au carreau à la pointe d'argent. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. (Petrioli Tofani, ill. 219)
6. PÉRUGIN, *L'Ange musicien*. Pointe d'argent, papier préparé, figure à la pierre noire sous l'apprêt, 29 cm x 20 cm. Cambridge (Mass.), Harvard Univ., Fogg Art Museum, inv. 1936.120. (Moskowitz, I, pl. 243)
7. Filippo LIPPI, *Une sainte debout de profil à droite*. Pointe de métal, lavis sur pierre noire, rehauts blancs, papier préparé saumon-rosé, 30,8 cm x 16,6 cm. Londres, British Museum, inv. 1895-9-15-442. (Moskowitz, I, pl. 115)
8. Domenico GHIRLANDAIO, *Portrait féminin*. Plume, céruse, pointe d'argent sur papier préparé en gris. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. (Petrioli Tofani, ill. 11)
9. PÉRUGIN, *Étude pour un saint Sébastien*. Pointe d'argent sur papier préparé, 25,6 cm x 14,6 cm. Cleveland (Ohio), The Cleveland Museum of Art, inv. 58.411. (Moskowitz, I, pl. 241)
10. Paolo UCCELLO, *Un cavalier armé d'une lance*. Plume et encre, quelques lavis et rehauts blancs sur dessin à la pointe d'argent, papier préparé vert sombre, mis au carreau, 30,4 cm x 34,1 cm. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 14502F. (Petrioli Tofani, ill. 4)
11. Andrea del VERROCCHIO, *Tête de femme*. Pointe (ou pinceau) et encre noire, rehauts blancs, papier préparé rouge, 26,7 cm x 22,4 cm. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 18965.
12. Léonard de VINCI, *Étude de draperie pour une figure agenouillée*. Pointe d'argent, rehauts blancs et lavis de blanc, papier préparé en rouge. Rome, Farnesina, Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. 125770. (Pignatti, p. 109)
13. Léonard de VINCI, *Études de mains*. Pointe d'argent sur papier rose, céruse oxydée, 21,5 cm x 15,0 cm. Windsor Castle, Bibliothèque Royale. (Moskowitz, I, pl. 170)
14. Léonard de VINCI, *Guerrier antique*. Pointe d'argent, papier préparé crème. Londres, British Museum, inv. 1895-9-15-474. (document électronique)
15. Filippino LIPPI, *Jeune homme assis les mains jointes*. Pointe d'argent, rehauts blancs, papier préparé en gris, 18,8 cm x 13,2 cm. New York, The Pierpont Morgan Library. (Moskowitz, I, pl. 121)

16. RAPHAËL, *Étude de Diogène dans l'École d'Athènes*. Pointe d'argent, papier préparé rose, 24,4 cm x 28,4 cm. Francfort, Städelches Kunstinstitut. (document électronique)
17. PISANELLO, *Étude de tête de jeune homme*. Style de plomb sur papier. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 2330. (Sindona, fig. 5)
18. PISANELLO, *Étude de chien*. Pointe de plomb, papier blanc, 18,5 cm x 22 cm. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 2429v. (Sindona, fig. 127)
19. Filippino LIPPI, *Jeune homme marchant*. Pointe de plomb et céruse sur papier teinté en rouge. Florence, Gabinetto Stampe e Disegni degli Uffizi. (Petrioli Tofani, ill. 236)
20. RAPHAËL, *Quatre soldats*. Pointe d'argent papier préparé bleu, 21,3 cm x 22,1 cm. Oxford, Ashmolean Museum. (Joannides, pl. 9)
21. Léonard de VINCI, *Étude d'un apôtre*. Pointe d'argent, plume et encre brune, papier préparé bleu. Vienne, Albertina. (Petrioli Tofani, ill. 238)
22. Hans HOLBEIN, *Portrait de Jacob Meyer de Hasen*. Pointe d'argent, sanguine, papier préparé en blanc, 28,1 cm x 19 cm. Bâle, Öffensammlung Kunst (Kupfertlichkabinett). (Bätschmann, fig. 34)
23. Léonard de VINCI, *Étude pour l'ange de la Vierge aux rochers*. Pointe de métal (or?), céruse, papier préparé ocre clair. Turin, Bibliothèque Royale. (Petrioli Tofani, ill. 16)
24. HOLBEIN Le Jeune, *Portrait d'Érasme de Rotterdam*. Détrempe sur papier monté sur un panneau de pin, 37 cm x 30 cm, Öffentliche Kunstsammlung. (<http://www.mystudios.com/art/northern/holbein/holbein-erasmus.html>)
25. PISANELLO, *Un étalon scellé*. Plume et encre sur papier blanc. 22,3 cm x 16,6 cm. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 2378. (Moskowitz, I, pl. 27)
26. Antonio POLLAIUOLO, *Hercule et l'Hydre*. Plume (roseau) et encre, 23,5 cm x 16,5 cm. Londres, British Museum, inv. 5210.8. (Moskowitz, I, pl. 111)
27. Anonyme florentin du 15^e s., *La Visitation*. Plume et bistre sur parchemin, 20, 5 cm x 32,7 cm. Florence, Gabinetto Stampe e Disegni degli Uffizi, inv. 9E. (Moskowitz, I, pl. 2)
28. Artiste lombard (début 15^e), *Une scène de chasse*. Plume, pinceau, encre de Chine, rehauts de blanc sur papier préparé vert, 14,8 cm x 18,2 cm. Budapest, Svépnművészeti Múzeum, inv. 1778. (Pignatti, p. 69)
29. Filippino LIPPI, *Pietà avec saints et anges*. Plume et encre sur papier blanc et craie, 25,1 cm x 18,2 cm. Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum, inv. 1932.129. (Moskowitz, I, pl. 116)
30. Domenico GHIRLANDAIO, *Apparition de saint François à Arles*. Plume et encre, 19,5 cm x 21,6 cm. Rome, Galerie Corsini. (Moskowitz, I, pl. 136)
31. MICHEL-ANGE, *Trois hommes debout*. Plume et encre brune, 29 cm x 19,7 cm. Vienne, Albertina. (Petrioli Tofani, ill. 185)
32. MICHEL-ANGE, *Deux croquis d'un crucifié*. Plume sur dessin au style, 24,9 cm x 16 cm. Londres, British Museum, inv. 1859.6.25.555. (Moskowitz, I, pl. 193)
33. RAPHAËL, *Vierge lisant avec l'enfant*. Plume et encre brune foncée sur fusain, 18,8 cm x 14,6 cm. Vienne, Albertina, inv. 205. (Moskowitz, I, pl. 260)
34. Léonard de VINCI, *Cinq têtes grotesques*, v. 1490. Plume. Windsor Castle, Bibliothèque Royale. (Marani, p. 197)
35. Léonard de VINCI, *Études de Lédä*, v. 1506. Plume et encre sur pierre noire. Windsor Castle, Royal Library. (Marani, p. 271)
36. Léonard de VINCI, *Étude pour l'Adoration des Mages*, v. 1481. Plume et encre. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins. (Marani, p. 107)

37. PALMA GIOVANE, *Études variées pour le Martyre de saint Sébastien*. Plume et bistre sur papier ivoire, 12,1 cm x 22,2 cm. Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum, inv. 541-1929. (Moskowitz, I, pl. 223)
38. TITIEN, *Saint Sébastien*. Plume et encre sur papier bleu, 18,3 cm x 11,8 cm. Francfort-sur-Main, Staedel Art Institute, inv. 5518. (Moskowitz, I, pl. 211)
39. Sandro BOTTICELLI, *L'Abondance ou L'Automne*. Plume et encre, lavis pâle sur pierre noire, rehauts de blanc sur papier préparé en rose, 31, 7 cm x 25,3 cm. Londres, British Museum, inv. 1895.9.15.447. (Moskowitz, I, pl. 144)
40. PALMA GIOVANE, *Étude de crucifixion*. Plume et bistre sur pierre noire et sanguine, 29,6 cm x 19,5 cm. Cambridge, Fogg Art Museum, inv. 544.1927. (Moskowitz, I, pl. 218)
41. RAPHAËL, *Cinq études de nus masculins*. Encre et traces de plomb, 26,9 cm x 19,7 cm. Londres, British Museum, inv. 1895.9.15.624. (cat. du British Museum *Raphael and his circle*, pl. 25)
42. Léonard de VINCI, *Paysage au bord de l'Arno*, 1473. Plume et encre brune (sur tracé à la pointe de métal, reprises à l'encre plus foncée) sur papier blanc, 19,5 cm x 28,1 cm. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. (Leymarie, p. 43)
43. FRA BARTOLOMEO, *Monastère dans un paysage*. Plume et lavis brun sur papier blanc, 26 cm x 20,9 cm. Vienne, Albertina. (Koschatzky, pl. 21)
44. BRUEGHEL le Vieux, *Paysage alpin*. Plume et bistre de diverses tonalités, 23,6 cm x 34,3 cm. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins.
45. DÜRER, *Le Port d'Anvers*, 1520. Plume, 21,3 cm x 28,3 cm. Vienne, Albertina. (Eisler, 1975)
46. PARMIGIANINO, *Le Mariage mystique de sainte Catherine*. Plume et encre brune, lavis, rehauts de céruse sur papier teinté rose, 21,9 cm x 17,8 cm. Madrid, Real Accademia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 158. (Pignatti, p. 120)
47. Albrecht ALTDORFER, *La complainte sur le Christ mort*. Plume et encre noire, céruse sur papier préparé en marron foncé. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. (Petrioli Tofani, ill. 228)
48. Luca CAMBIASO, *Vénus détenant Adonis*. Plume (roseau?) et encre brune sur papier blanc, 30 cm x 25 cm. Florence, Museo Horne, inv. 5580. (Eisler, 1975)
49. MICHEL-ANGE, *Étude d'un cheval*. Plume et encre de noix de galle, 42,7 cm x 28,3 cm. Oxford, Ashmolean Museum. (Moskowitz, I, pl. 181)
50. LÉONARD, *La Vierge et l'Enfant sur les genoux de sainte Anne*. Plume sur pierre noire, 12,1 cm x 10 cm. Venise, Accademia, n° 230. (Moskowitz, I, pl. 156)
51. MABUSE (Jan Gossaert), *Portrait de Christian II de Danemark*. Plume et bistre (deux tons), 26,7 cm x 21,5 cm. Institut néerlandais, Paris, Coll. F. Lugt. (Eisler, 1975)
52. PALMA GIOVANE, *La Déposition de croix*. Plume et lavis, rehauts dorés, sur papier gris-vert, 22,3 cm x 14,0 cm. Chicago, Art Institut inv. 1962.376. (Eisler, 1975)
53. DÜRER, *Étude de mains jointes*. Pinceau, encre et gouache sur papier préparé bleu. Vienne, Albertina.
54. Francesco Raibolini FRANZIA, *Composition avec trois figures*. Pinceau et encre, rehauts de blanc sur papier « tan », 22,4 cm x 36,7 cm. Oxford, Ashmolean Museum. (Moskowitz, I, pl. 80)
55. Hans BALDUNG GRIEN, *Tête de vieillard*. Plume et encre, rehauts de blanc au pinceau sur papier préparé en bleu-vert, 17,7 cm x 12,3 cm. Copenhague, Statens Museum for Kunst. (Leymarie, p. 47)

56. Maître du Parement de Narbonne (14^e s.), *Archer*. Pinceau et encre noire sur parchemin, 26,7 cm x 16 cm. Oxford, Christ Church, inv. 0002. (Petrioli Tofani, fig. 275)
57. Léonard de VINCI, *Étude de draperie pour figure agenouillée*. Pinceau et encre noire, rehauts de blanc sur papier bleu, 21,3 cm x 15,9 cm. Windsor Castle, Royal Library. (Moskowitz, I, pl. 54)
58. CARPACCIO, *Deux jeunes hommes*. Pinceau et bistre sur pierre noire, rehauts de blanc sur papier bleu, 27,6 cm x 18,7 cm. Londres, British Museum, inv. 5210-8. (Moskowitz, I, pl. 101)
59. TINTORET, *Vénus et Vulcain*. Pierre noire, encre brune à la plume et au pinceau, rehauts à la craie blanche sur papier bleu, 20,2 cm x 27,2 cm. Berlin, Kupferstichkabinett. (Pignatti, 1992, fig. 102)
60. TINTORET, *Portrait de femme âgée*. Pinceau et peinture à l'huile brune, grise, rouge et blanche sur papier brunâtre, 35,3 cm x 24,9 cm. Vienne, Albertina, inv. 17656. (Petrioli Tofani, fig. 32)
61. VÉRONÈSE, *Bataille de Lépante, 1571-1581*. Esquisse à l'huile en clair-obscur sur papier préparé en rouge, 29,7 cm x 47 cm. Londres, British Museum. (Leymarie, p. 102)
62. DÜRER, *Tête de Jésus enfant*. Pointe du pinceau, encre noire, rehauts de blanc, papier bleu vénitien, 27,5 cm x 21,1 cm. Vienne, Albertina, inv. 3106. (Eichler, ill. 74)
63. PONTORMO, *Christ déposé*. Sanguine, lavis rouge sur papier blanc. Florence, Gabinetto Stampe e Disegni degli Uffizi. (Petrioli Tofani, fig. 281)
64. MICHEL-ANGE, *Études pour San Giovanni dei Fiorentini*. Pierre noire, plume, lavis d'encre brune sur papier blanc. Florence, Casa Buonarroti. (Petrioli Tofani, fig. 88)
65. PISANELLO, *Deux buffles attelés*. Plume et lavis sur pointe de métal, 11,3 cm x 19,3 cm. New York, Coll. Janòs Scholz. (Moskowitz, I, pl. 29)
66. Piero DI COSIMO, *Tête d'homme regardant au ciel*. Crayon bleu, rehauts de blanc liquide, fond lavé à l'encre bistre, 23 cm x 20 cm. Rome, Gabinetto nazionale delle stampe, n° 130522. (Moskowitz, I, pl. 50)
67. Bartolommeo MONTAGNA, *Vierge à l'Enfant*. Pierre noire, rehauts de lavis d'indigo, de gouache blanche et de cêruse sur papier gris-vert, 33,2 cm x 20,3 cm. Lille, Musée des Beaux-Arts, inv. 58. (*Sublime indigo*, ill. 55)
68. BREUGHEL le Vieux, *Paysage hivernal avec voyageurs*. Pinceau et plume, encre brune, bleue et gris-bleu, rehauts de blanc sur papier préparé en bleu. Budapest, Musée des Beaux-Arts. (Petrioli Tofani, ill. 45)
69. FRA ANGELICO, *Le prophète David jouant du psaltérion*. Plume et encre brune sur parchemin, lavis pourpre, 19,7 cm x 17,9 cm. Londres, British Museum, inv. 1895-9-15-437. (Moskowitz, I, pl. 32)
70. Jacopo LIGOZZI, *Études d'iris*. Plume et lavis polychrome. Florence, Gabinetto Stampe e Disegni degli Uffizi. (Petrioli Tofani, ill. 149)
71. PISANELLO, *Étude d'une tête de chien*. Style et plomb et aquarelle sur papier, 18,2 cm x 21,5 cm. Paris, Louvre, no 2429. (Sindona, fig. 130)
72. DÜRER, *Paysage alpestre*. Aquarelle et gouache, 21 cm x 31,2 cm. Oxford, Ashmolean Museum. (Leymarie, p. 49)
73. Lucas CRANACH l'Ancien, *Deux oiseaux pendus à un clou*, v. 1530. Aquarelle et gouache, 34,6 cm x 20,3 cm. Dresde, Kunstsammlungen. (Leymarie, p. 48)
74. Simone MARTINI, *Le Christ bénissant avec les anges*. *Sinopia* sur mur. Avignon, Notre-Dame-des-Doms. (Ames-Lewis, p. 27)

75. Piero POLLAIUOLO, *Étude de tête féminine pour La Foi*. Fusain, estompe, crayon rouge, traces de craie blanche sur papier blanc. Lignes principales perforées avec une aiguille. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. (Petrioli Tofani, ill. 246)
76. Jacopo TINTORETTO, *Étude pour une figure masculine*. Fusain sur papier gris-bleu, 31,4 cm x 22,3 cm. Cambridge, Mass., Fogg Art Museum, inv. 1932.288. (Moskowitz, I, pl. 228)
77. VIVARINI, *Portrait d'un homme portant une calotte*. Fusain sur papier gris-brun, 35,4 cm x 25,5 cm. Frankfort-on-Main, Staedel Art Institute, inv. 453. (Moskowitz, I, pl. 94)
78. Jacopo TINTORETTO, *Études d'une figure en train de tomber*. Fusain huilé (?) sur papier bleu, 27,6 cm x 27,2 cm. Budapest, Musée des Beaux-Arts, inv. 1969. (Moskowitz, I, pl. 229)
79. Léonard de Vinci, *La Vierge, sainte Anne, l'Enfant et saint Jean-Baptiste*, 1507-1508. Fusain(?), rehauts à la craie blanche sur papier, 141,5 cm x 106 cm, National Gallery, Londres. (Marani, p. 263)
80. Andrea del VERROCCHIO, *Tête de femme*. Pierre noire et touches de lavis et de blanc sur papier, percé pour transfert, 40,8 cm x 32,7 cm. Oxford, Christ Church, JBS 15. (Pignatti, 1992, fig. 16)
81. FRA BARTOLOMMEO, *Étude pour un homme damné*. Pierre noire et craie blanche sur une préparation, 29 x 17,5 cm. Milan, Bibliothèque ambrosienne. (Moskowitz, I, pl. 47)
82. Antonio POLLAIUOLO, *Adam*. Plume sur pierre noire, lavis bistre, 28,2 cm x 18 cm. Florence, Gabinetto Stampe e Disegni degli Uffizi, inv. 95F. (Moskowitz, I, pl. 112)
83. Léonard de VINCI, *Profil de gitan*. Pierre noire, 38 cm x 26,5 cm. Oxford, Christ Church, A28. (Marani, p. 198)
84. MICHEL-ANGE, *Homme nu de dos*. Pierre noire, rehauts de blanc, 18,8 cm x 26 cm. Vienne, Albertina, inv. 123. (Knab, n° 18)
85. Luca SIGNORELLI, *Hercule et Antaeus*. Pierre noire, 28,3 x 16,3 cm. Windsor Castle, Royal Library, inv. 12805. (Leymarie, p. 50)
86. Francesco BONSIGNORI, *Portrait d'homme*. Pierre noire et rehauts de blanc sur papier beige, 36 x 26,2 cm. Vienne, Albertina. (Pignatti, 1992, fig. 37)
87. TITIEN, *Cavalier blessé*. Pierre noire, mise au carreau à la sanguine. (Pignatti, 1992, fig. 74)
88. CARRACCI, *Étude pour une figure d'Atlante*. Pierre noire, craie blanche sur papier bleu. Turin, Bibliothèque Royale. (Petrioli Tofani, fig. 30)
89. MICHELANGE, *Étude pour la Sibylle libyenne*. Sanguine, 28,9 cm x 21,4 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. (Leymarie, p. 96)
90. Léonard de VINCI, *Dessin pour le Monument Trivulzio*, v. 1508-1511. Plume et encre sur dessin préliminaire à la sanguine sur papier blanc, 21,7 cm x 16,9 cm. Windsor Castle, Royal Library, H.M. Queen Elizabeth II. (Meder, II, fig. 49)
91. Léonard de VINCI, *Tête de guerrier pour la Bataille d'Anghiari*, 1503-05. Sanguine. Budapest, Musée des Beaux-Arts. (Marani, p. 267)
92. RAPHAËL, *Études pour les madones Alba et della Sedia*. Plume et sanguine, 42,1 cm x 27,2 cm. Lille, Palais des Beaux-Arts, Musée Wicar, n° 456. (Moskowitz, I, pl. 252)
93. Andrea DEL SARTO, *Quatre études pour un enfant*. Sanguine et lavis de sanguine, 25,5 cm x 37,2 cm. Londres, British Museum, inv. 1896-8-10-1. (Turner, p. 80)
94. Jacopo PONTORMO, *Homme nu étendu*. Sanguine sur papier blanc, 29,2 cm x 19,4 cm. Cambridge, Fogg Art Museum, n° 1932.144. (Moskowitz, I, pl. 205)

95. Jacopo PONTORMO. *Feuille d'étude*. Sanguine et pierre noire sur papier blanc. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. (Petrioli Tofani, fig. 258)
96. BARROCCI, *Tête de profil*. Trois crayons sur papier bleu, 36,5 cm x 25,4 cm. Kongl. Museum Stockholm, Nationalmuseum, inv. 462/1863.
97. Anonyme, *Tête de jeune homme au bonnet rouge*, vers 1510-1520. Pierre noire, craie brune, rouge et jaune sur papier préparé gris-jaune, rehauts de blanc, traces d'encre de Chine, 22,2 cm x 15, 7 cm. Vienne, Albertina. (cat. *Dessins germaniques*)
98. Léonard de VINCI, *Portrait d'Isabella d'Este*. Pierre noire, sanguine et pastel jaune sur papier, 63 cm x 46 cm. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 753. (Marani, p. 174)
99. Jacopo BASSANO, *Tête d'apôtre*. Fusain ou pierre noire, sanguine, pastels polychromes sur papier bleu ciel, 13,2 cm x 13,2 cm. Vienne, Albertina. (Pignatti, 1992, fig. 100)



1

3



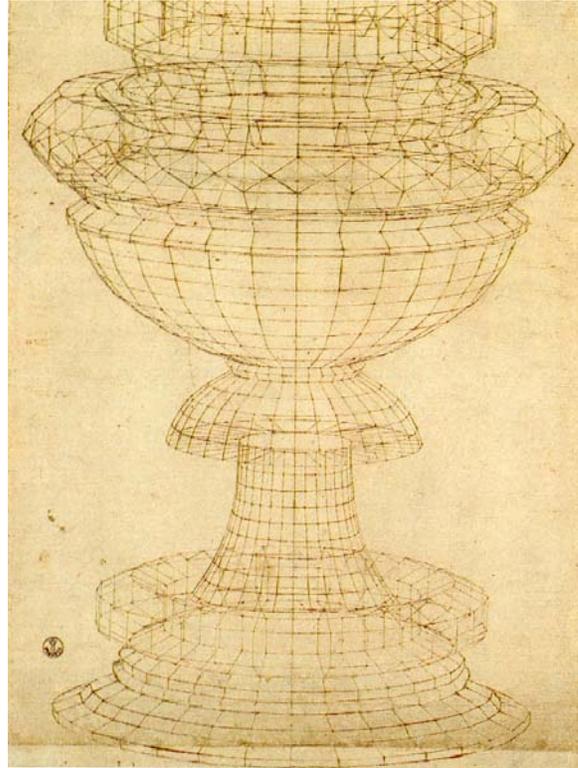
1. Jan VAN EYCK, *Portrait du cardinal Albergati*. Pointe d'argent, préparation à la craie blanche, papier teinté gris, 21,2 cm x 18,0 cm. Dresde, Kupferstichkabinett.

2. RAPHAËL, *Études de nus*. Sanguine et pointe d'argent, 41 cm x 28,1 cm. Vienne, Albertina.



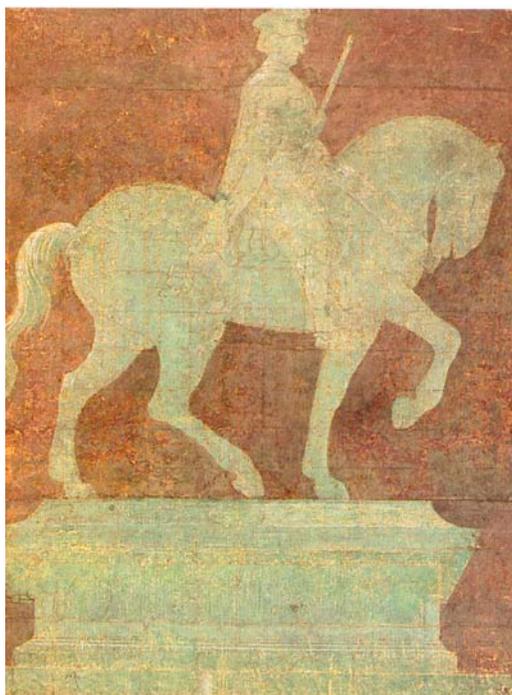
2

4



3. MICHELANGE, *Étude de nu masculin*. Pierre noire et style, 40,3 cm x 26 cm. Haarlem, Teylers Museum.

4. Paolo UCCELLO, *Décomposition architecturale d'un calice*. Plume sur un réseau très précis de lignes au style, papier blanc. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



5



6



7



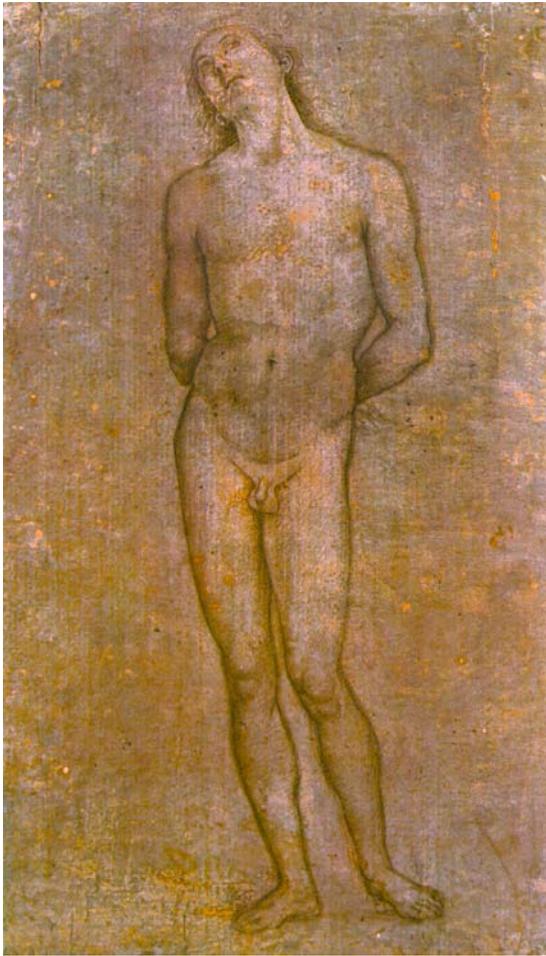
8

5. Paolo UCCELLO, *Étude pour le monument de John Hawkwood*. Pointe d'argent, céruse, papier préparé paonazzo (fond) et vert cuivré (monument). Mise au carreau à la pointe d'argent. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

6. PÉRUGIN, *L'Ange musicien*. Pointe d'argent, papier préparé, figure à la pierre noire sous l'apprêt, 29 cm x 20 cm. Cambridge (Mass.), Harvard Univ., Fogg Art Museum.

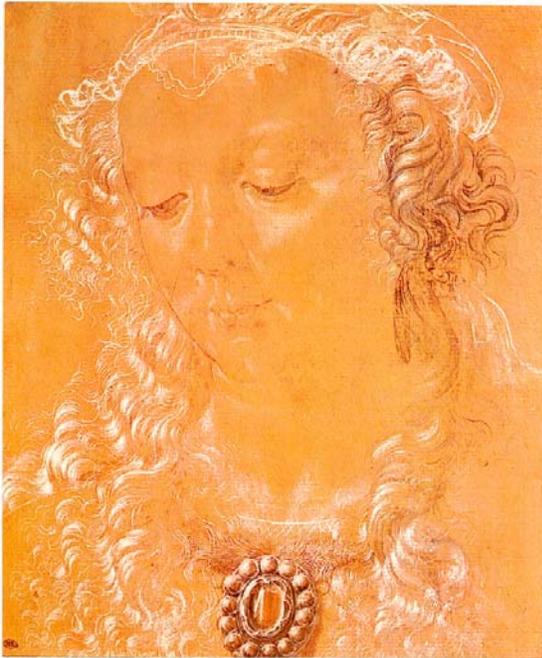
7. Filippo LIPPI, *Une Sainte debout de profil à droite*. Pointe de métal, lavis sur pierre noire, rehauts blancs, papier préparé saumon-rosé, 30,8 x 16,6 cm. Londres, British Museum.

8. Domenico GHIRLANDAIO, *Portrait féminin*. Plume, céruse, pointe d'argent sur papier préparé en gris. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



9

11

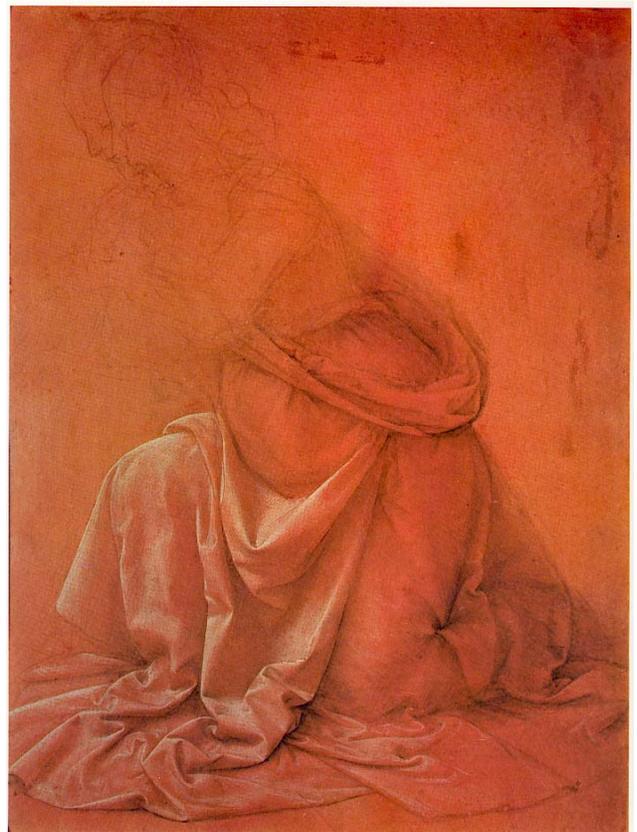


9. PÉRUGIN, *Étude pour un saint Sébastien*. Pointe d'argent sur papier préparé, 25,6 cm x 14,6 cm. Cleveland (Ohio), The Cleveland Museum of Art.



10

12



10. Paolo UCCELLO, *Un cavalier armé d'une lance*. Plume et encre, quelques lavis et rehauts blancs sur dessin à la pointe d'argent, papier préparé vert sombre, mis au carreau, 30,4 cm x 34,1 cm. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

11 Andrea del VERROCCHIO, *Tête de femme*. Pinceau et encre noire, rehauts blancs, papier préparé rouge, 26,7 cm x 22,4 cm. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins.

12. Léonard de VINCI, *Étude de draperie pour une figure agenouillée*. Pointe d'argent, rehauts blancs et lavis de blanc, papier préparé en rouge. Rome, Farnesina, Gabinetto Nazionale delle Stampe.



13



14

15



16

13. Léonard de VINCI, *Études de mains*. Pointe d'argent sur papier rose, céruse oxydée, 21,5 cm x 15,0 cm. Windsor Castle, Bibliothèque Royale.

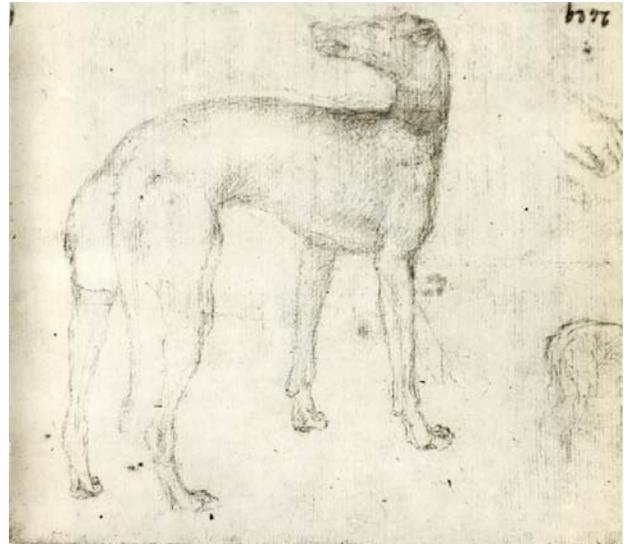
14. Léonard de VINCI, *Guerrier antique*. Pointe d'argent, papier préparé crème. Londres, British Museum.

15. Filippino LIPPI, *Jeune homme assis les mains jointes*. Pointe d'argent, rehauts blancs, papier préparé en gris, 18,8 cm x 13,2 cm. New York, The Pierpont Morgan Library.

16. RAPHAËL, *Étude de Diogène dans l'École d'Athènes*. Pointe d'argent, papier préparé rose, 24,4 cm x 28,4 cm. Francfort, Städtisches Kunstinstitut.

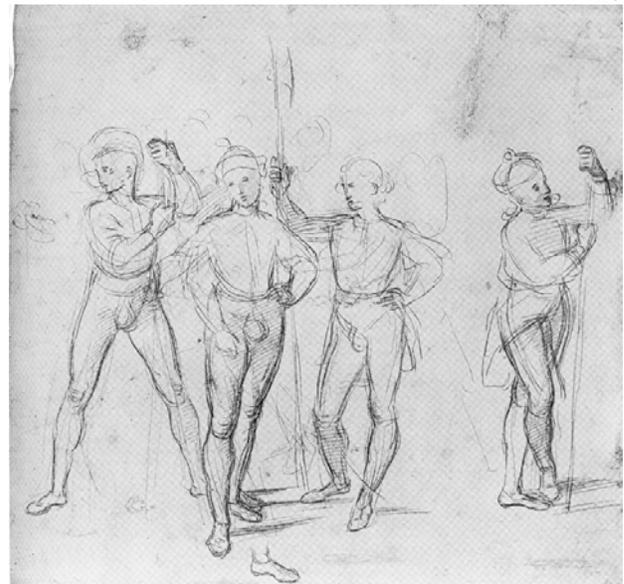


17
19



18

20



17. PISANELLO, *Étude de tête de jeune homme*. Style de plomb sur papier. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins.

18. PISANELLO, *Étude de chien*. Pointe de plomb, papier blanc, 18,5 x 22 cm. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins.

19. Filippino Lippi, *Jeune homme marchant*. Pointe de plomb et céruse sur papier teinté en rouge. Florence, Gabinetto Stampe e Disegni degli Uffizi.

20. RAPHAËL, *Quatre soldats*. Pointe d'argent, papier préparé en bleu, 21,3 cm x 22,1 cm. Oxford, Ashmolean Museum.



21

23



21. Léonard de VINCI, *Étude d'un apôtre*. Pointe d'argent, plume et encre brune, papier préparé bleu. Vienne, Albertina.

22. Hans HOLBEIN, *Portrait de Jacob Meyer zum Hasen*. Pointe d'argent et sanguine, papier préparé blanc, 28,1 cm x 19 cm. Bâle, Öffensammlung Kunst (Kupfertlichkabinett).

23. Léonard de VINCI, *Étude pour l'ange de la Vierge aux rochers*. Pointe de métal (or?), céruse, papier préparé ocre clair. Turin, Bibliothèque Royale.

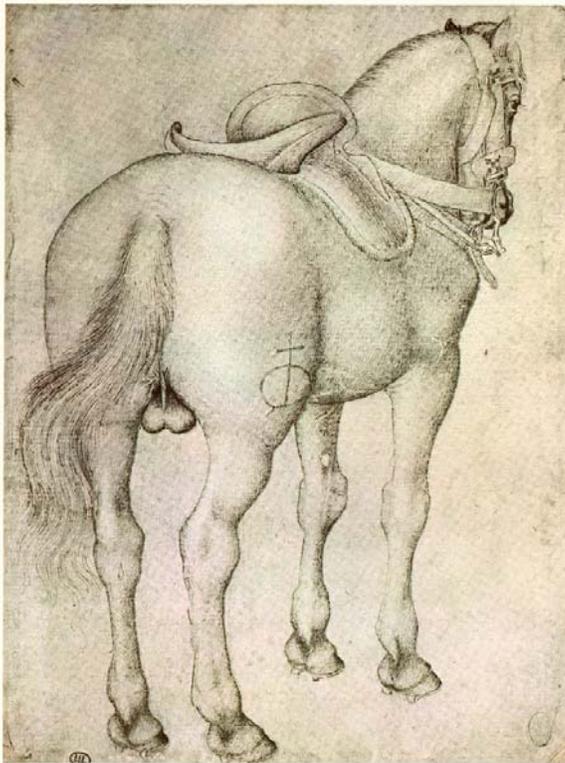


22

24



24. HOLBEIN le jeune, *Portrait d'Érasme de Rotterdam*. Huile sur bois. 42 cm x 32 cm. Paris, Musée du Louvre.

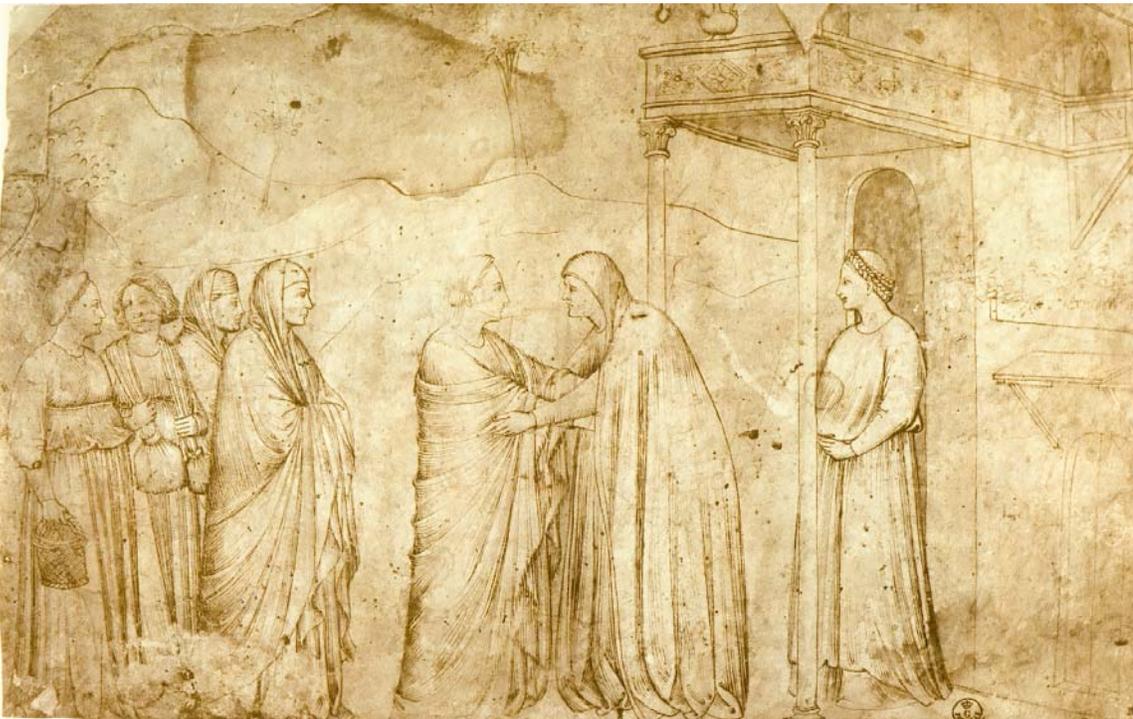


25



26

27



25. PISANELLO, *Un étalon scellé*. Plume et encre sur papier blanc. 22,3 cm x 16,6 cm. Paris, Louvre, Cabinet de Dessins.

26. Antonio POLLAIUOLO, *Hercule et l'Hydre*. Plume (roseau) et encre, 23,5 cm x 16,5 cm. Londres, British Museum.

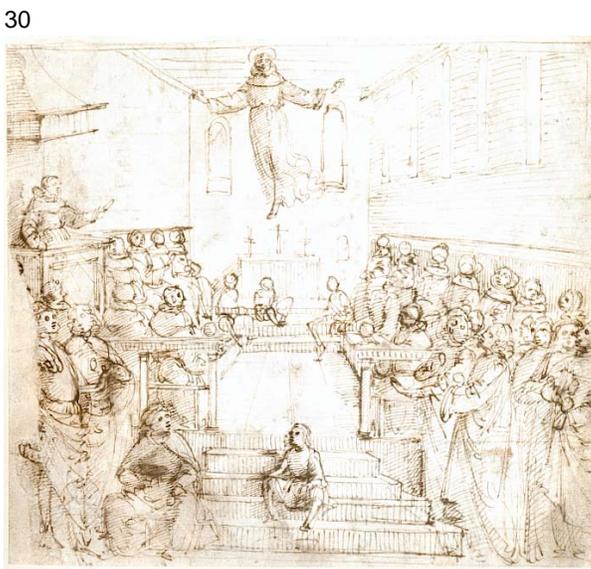
27. Anonyme florentin du 15^e s., *La Visitation*. Plume et bistre sur parchemin, 20,5 cm x 32,7 cm. Florence, Gabinetto Stampe e Disegni degli Uffizi.



28



29



30

31



28. Artiste lombard (début 15^e), *Une scène de chasse*. Plume, pinceau, encre de Chine, rehauts de blanc sur papier préparé vert, 14,8 cm x 18,2 cm. Budapest, Svép-művészeti Múzeum.

29. Filippino LIPPI, *Pietà avec saints et anges*. Plume et encre sur papier blanc et craie, 25,1 cm x 18,2 cm. Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum.

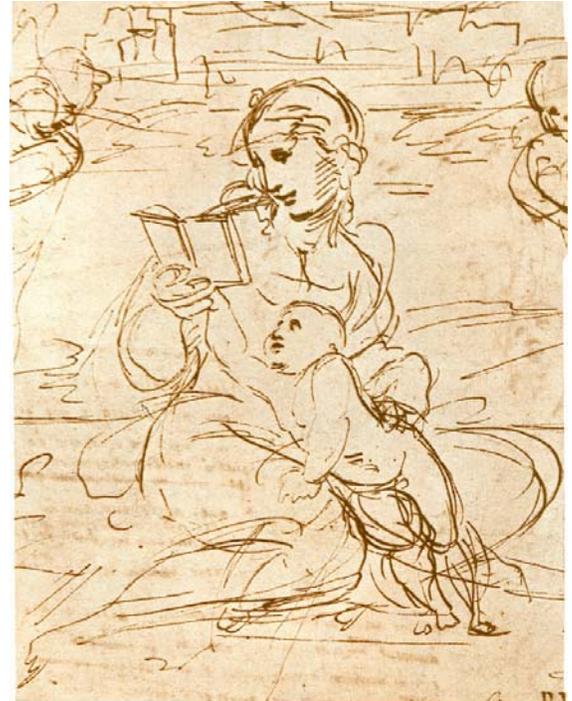
30. Domenico GHIRLANDAIO, *Apparition de saint François à Arles*. Plume et encre, 19,5 cm x 21,6 cm. Rome, Galerie Corsini.

31. MICHELANGE, *Trois hommes debout*. Plume et encre brune, 29 cm x 19,7 cm. Vienne, Albertina.



32

34



33

35



32. MICHELANGE, *Deux croquis d'un crucifié*. Plume sur dessin au style, 24,9 cm x 16 cm. Londres, British Museum.

33. RAPHAËL, *Vierge lisant avec l'Enfant*. Plume et encre brune foncée sur fusain, 18,8 cm x 14,6 cm. Vienne, Albertina.

34. Léonard de VINCI, *Cinq têtes grotesques*. Plume. Windsor Castle, Bibliothèque Royale.

35. Léonard de VINCI, *Études de Leda*. Plume et encre sur pierre noire. Windsor Castle, Royal Library.



36

38



37

39



36. Léonard de VINCI, *Étude pour l'Adoration des mages*. Plume et encre. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins.

37. PALMA GIOVANE, *Études variées pour le Martyre de saint Sébastien*. Plume et bistre sur papier ivoire, 12,1 cm x 22,2 cm. Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum.

38. TITIEN, *Saint Sébastien*. Plume et encre sur papier bleu, 18,3 cm x 11,8 cm. Francfort-sur-Main, Staedel Art Institute.

39. Sandro BOTTICELLI, *L'Abondance ou L'Automne*. Plume et encre, lavis pâle sur pierre noire, rehauts de blanc sur papier préparé en rose, 31,7 cm x 25,3 cm. Londres, British Museum.



40



41

42



40. PALMA GIOVANE, *Étude de crucifixion*. Plume et bistre sur pierre noire et sanguine, 29,6 cm x 19,5 cm. Cambridge, Fogg Art Museum.

41. RAPHAËL, *Cinq études de nus masculins*. Encre et traces de plomb, 26,9 cm x 19,7 cm. Londres, British Museum.

42. Léonard de VINCI, *Paysage au bord de l'Arno*. Plume et encre brune (sur tracé à la pointe de métal, reprises à l'encre plus foncée) sur papier blanc, 19,5 cm x 28,1 cm. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



43

43. FRA BARTOLOMEO, *Monastère dans un paysage*. Plume et lavis brun sur papier blanc, 26 cm x 20,9 cm. Vienne, Albertina.



44



45



46



47

44. BRUEGHEL le Vieux, *Paysage alpin*. Plume et bistre de diverses tonalités, 23,6 x 34,3 cm. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins.

45. DÜRER, *Le Port d'Anvers*, 1520. Plume, 21,3 x 28,3 cm. Vienne, Albertina.

46. PARMIGIANINO, *Le Mariage mystique de sainte Catherine*. Plume et encre brune, lavis, rehauts de céruse sur papier teinté rose, 21,9 cm x 17,8 cm. Madrid, Real Accademia de Bellas Artes de San Fernando.

47. Albrecht ALTDORFER, *La complainte sur le Christ mort*. Plume et encre noire, céruse sur papier préparé en marron foncé. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



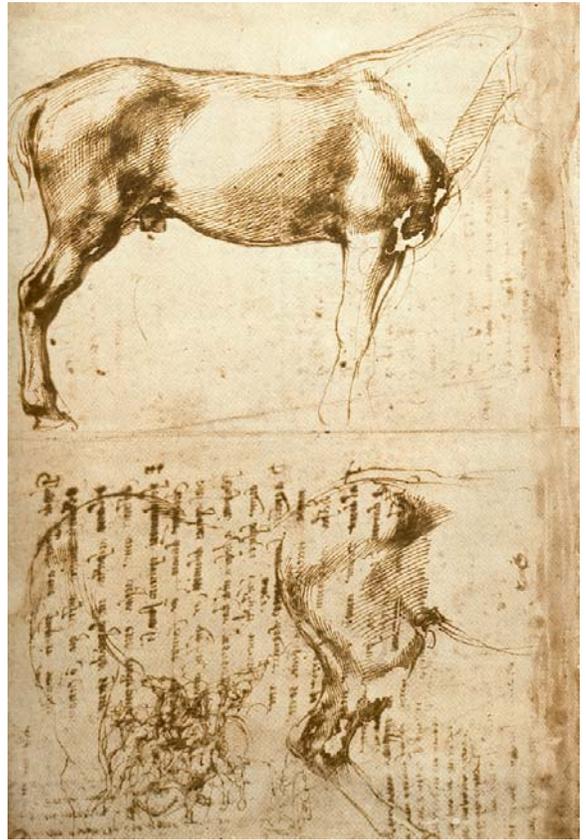
48

50



48. Luca CAMBIASO, *Vénus détenant Adonis*. Plume (roseau ?) et encre brune sur papier blanc, 30 cm x 25 cm. Florence, Museo Horne.

49. MICHELANGE, *Étude d'un cheval*. Plume et encre de noix de galle, 42,7 cm x 28,3 cm. Oxford, Ashmolean Museum.



49

51



50. LÉONARD, *La Vierge et l'Enfant sur les genoux de sainte Anne*. Plume sur pierre noire, 12,1 cm x 10 cm. Venise, Accademia.

51. MABUSE (Jan Gossaert), *Portrait de Christian II de Danemark*. Plume et bistre (deux tons), 26,7 cm x 21,5 cm. Paris, Institut néerlandais, Coll. F. Lugt.



52

54



52. PALMA LE JEUNE, *La Déposition de la croix*. Plume et lavis, rehauts dorés sur papier gris-vert, 22,3 cm x 14,0 cm. Chicago, Art Institute of Chicago.

53. DÜRER, *Étude de mains jointes*. Pinceau, encre et gouache sur papier préparé bleu. Vienne, Albertina.

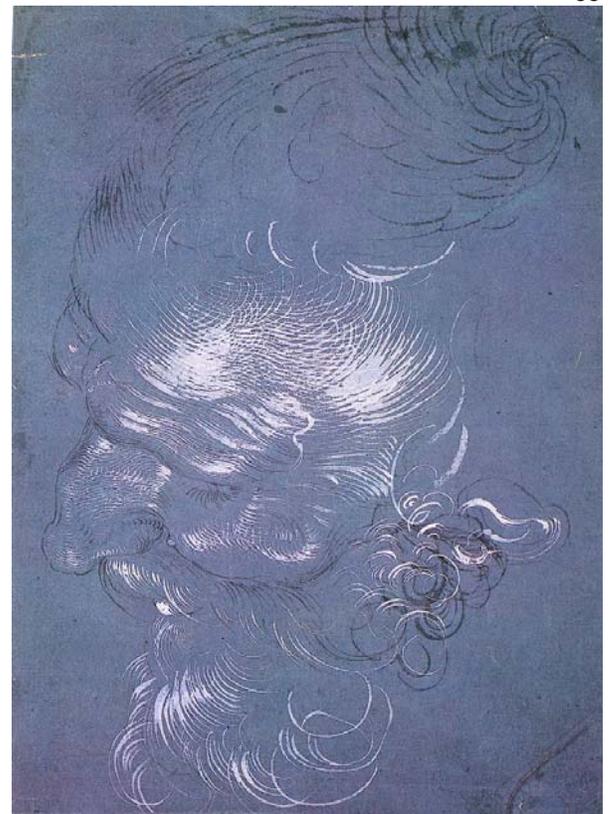
54. Francesco Raibolini FRANCIA, *Composition avec trois figures*. Pinceau et encre, rehauts de blanc sur papier « tan », 22,4 cm x 36,7 cm. Oxford, Ashmolean Museum.

55. Hans BALDUNG GRIEN, *Tête de vieillard*. Plume et encre, rehauts de blanc au pinceau sur papier préparé en bleu-vert, 17,7 cm x 12,3 cm. Copenhague, Statens Museum for Kunst.



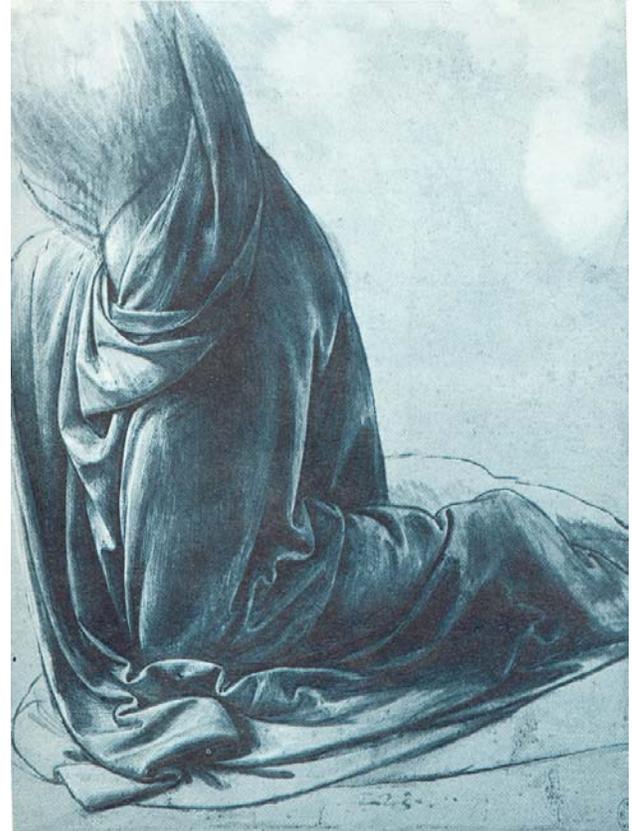
53

55





56



57

58



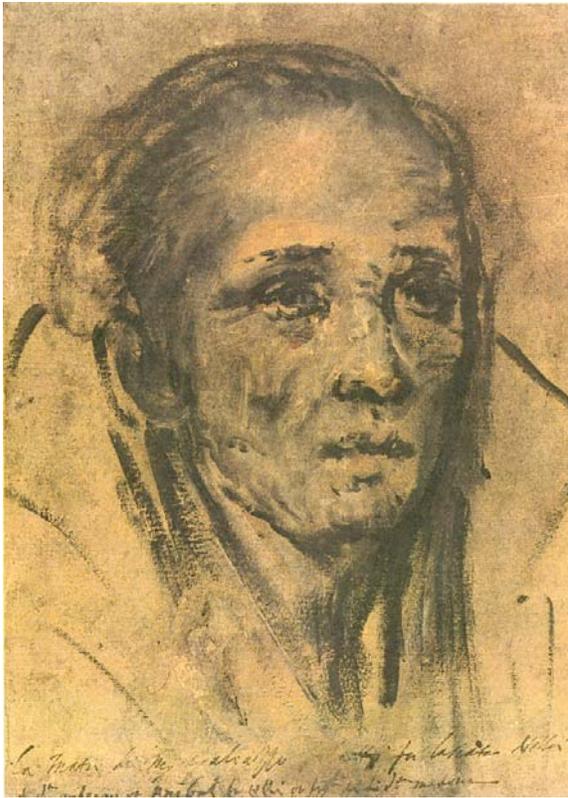
59

56. Maître du Parement de Narbonne (14^e s.), *Archer*. Pinceau et encre noire sur parchemin, 26,7 cm x 16 cm. Oxford, Christ Church.

57. Leonardo da VINCI, *Étude de draperie pour figure agenouillée*. Pinceau et encre noire, rehauts de blanc sur papier bleu, 21,3 cm x 15,9 cm. Windsor Castle, Royal Library.

58. CARPACCIO, *Deux jeunes hommes*. Pinceau et bistre sur pierre noire, rehauts de blanc sur papier bleu, 27,6 cm x 18,7 cm. Londres, British Museum.

59. TINTORET, *Vénus et Vulcain*. Pierre noire, encre brune à la plume et au pinceau, rehaut à la craie blanche sur papier bleu. 20,2 cm x 27,2 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.



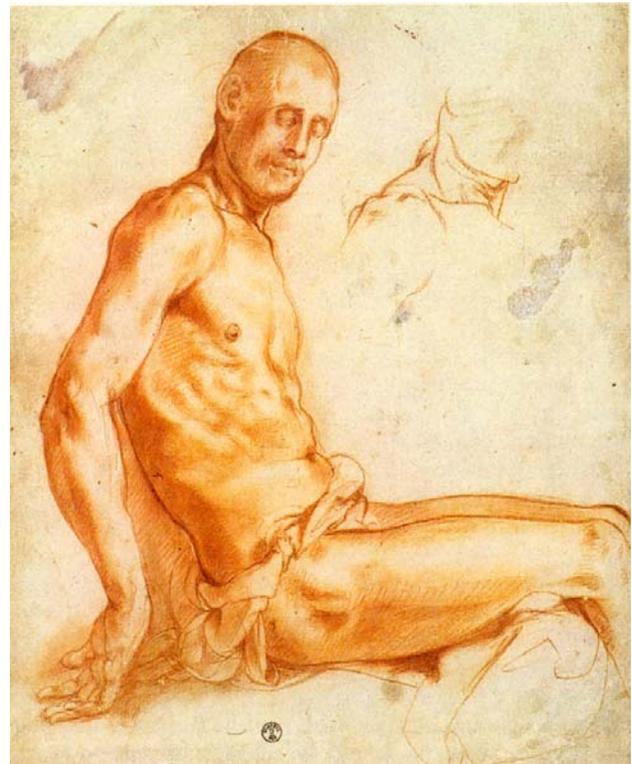
60

62



61

63

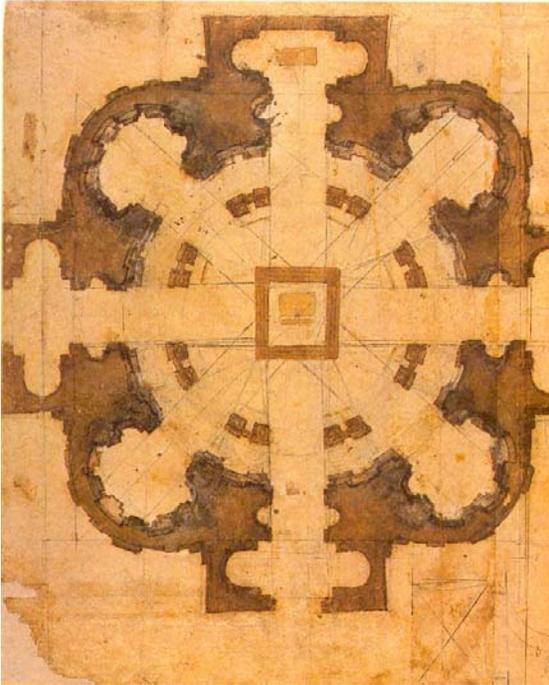


60. Jacopo TINTORETTO, *Portrait de femme âgée*. Pinceau et peinture à l'huile brune, grise, rouge et blanche sur papier brunâtre, 35,3 cm x 24,9 cm. Vienne, Albertina.

61. VÉRONÈSE, *Bataille de Lépante*. Esquisse à l'huile en clair-obscur sur papier préparé en rouge, 29,7 cm x 47 cm. Londres, British Museum.

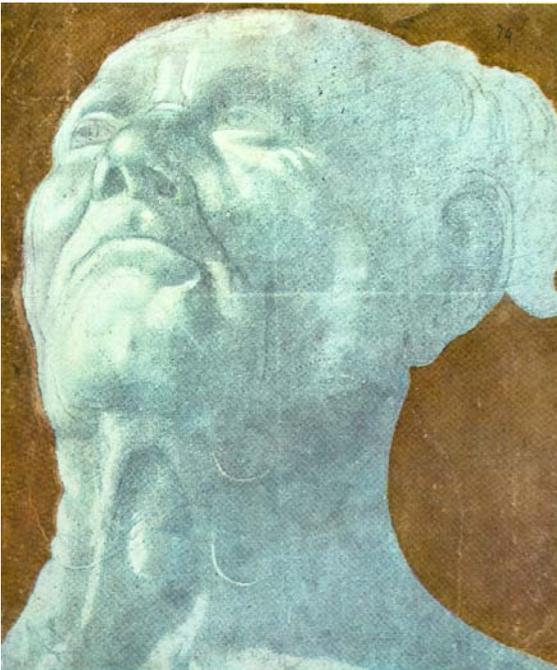
62. Albrecht DÜRER, *Tête de Jésus enfant*. Pointe du pinceau, encre noire, rehauts de blanc, papier bleu vénitien, 27,5 cm x 21,1 cm. Vienne, Albertina.

63. PONTORMO, *Christ déposé*. Sanguine, lavis rouge sur papier blanc. Florence, Gabinetto Stampe e Disegni degli Uffizi.



64

66



64. MICHELANGE, *Études pour San Giovanni dei Fiorentini*. Pierre noire, plume, lavis d'encre brune sur papier blanc. Florence, Casa Buonarroti.

65. PISANELLO, Deux buffles attelés. Plume et lavis sur pointe de métal, 11,3 cm x 19,3 cm. New York, Coll. Janos Scholz.



65

67



66. Piero DI COSIMO, *Tête d'homme regardant au ciel*. Crayon bleu, rehauts de blanc liquide, fond à l'encre bistre, 23 cm x 20 cm. Rome, Gabinetto nazionale delle stampe.

67. Bartolommeo MONTAGNA, *Vierge à l'Enfant*. Pierre noire, rehauts de lavis d'indigo, de gouache blanche et de céruse sur papier gris-vert, 33,2 cm x 20,3 cm. Lille, Musée des Beaux-Arts.



68

70



68. BREUGHEL le Vieux, *Paysage hivernal avec voyageurs*. Pinceau et plume, encre brune, bleue et gris-bleu, rehauts de blanc sur papier préparé en bleu. Budapest, Musée des Beaux-Arts.



69

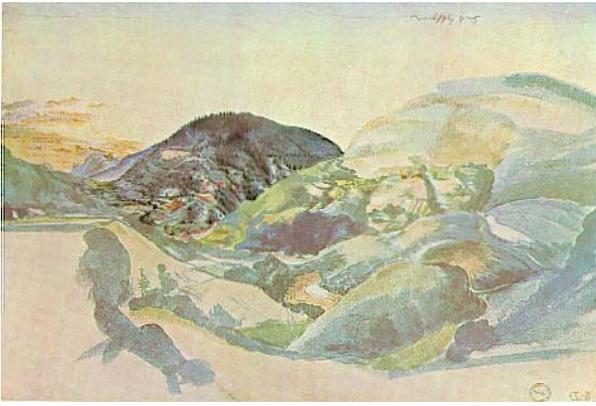
71



69. FRA ANGELICO, *Le prophète David jouant du psaltérion*. Plume et encre brune sur parchemin, lavis pourpre, 19,7 cm x 17,9 cm. Londres, British Museum.

70. Jacopo LIGOZZI, *Études d'iris*. Plume et lavis polychrome. Florence, Gabinetto Stampe e Disegni degli Uffizi.

71. PISANELLO, *Étude d'une tête de chien*. Style et plomb et aquarelle sur papier, 18,2 cm x 21,5 cm. Paris, Louvre. Cabinet des Dessins.



72

74



73

75



72. Albrecht DÜRER, *Paysage alpestre*. Aquarelle et gouache, 21 cm x 31,2 cm. Oxford, Ashmolean Museum.

73. Lucas CRANACH l'Ancien, *Deux oiseaux pendus à un clou*, v. 1530. Aquarelle et gouache, 34,6 cm x 20,3 cm. Dresde, Staatliche Kunstsammlungen.

74. Simone MARTINI, *Le Christ bénissant avec les anges*. Sinopia sur mur. Avignon, Notre-Dame-des-Doms.

75. Piero POLLAIUOLO, *Étude de tête féminine pour La Foi*. Fusain, estompe, crayon rouge, traces de craie blanche sur papier blanc. Lignes principales perforées avec une aiguille. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



76



77

78



76. Jacopo TINTORETTO, *Étude pour une figure masculine*. Fusain sur papier gris-bleu, 31,4 cm x 22,3 cm. Cambridge, Mass., Fogg Art Museum.

77. VIVARINI, *Portrait d'un homme portant une calotte*. Fusain sur papier gris-brun, 35,4 cm x 25,5 cm. Francfort-sur-Main, Staedel Art Institute.

78. Jacopo TINTORETTO, *Études d'une figure en train de tomber*. Fusain huilé (?) sur papier bleu, 27,6 cm x 27,2 cm. Budapest, Musée des Beaux-Arts.



79

79. Léonard de VINCI, *La Vierge, Sainte-Anne, l'Enfant et saint Jean-Baptiste*. Fusain (?), rehauts à la craie blanche sur papier, 141,5 cm x 106 cm, National Gallery, Londres.



80

82



80. Andrea del VERROCCHIO, *Tête de femme*. Pierre noire et touches de lavis et de blanc sur papier, percé pour transfert, 40,8 cm x 32,7 cm. Oxford, Christ Church.

81. FRA BARTOLOMMEO, *Étude pour un homme damné*. Pierre noire et craie blanche sur une préparation, 29 cm x 17,5 cm. Milan, Bibliothèque ambrosienne.



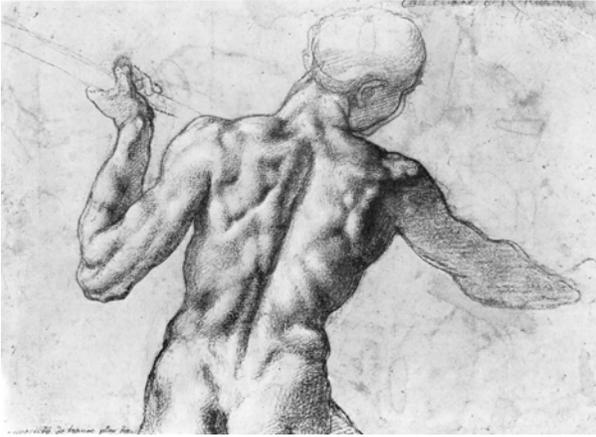
81

83



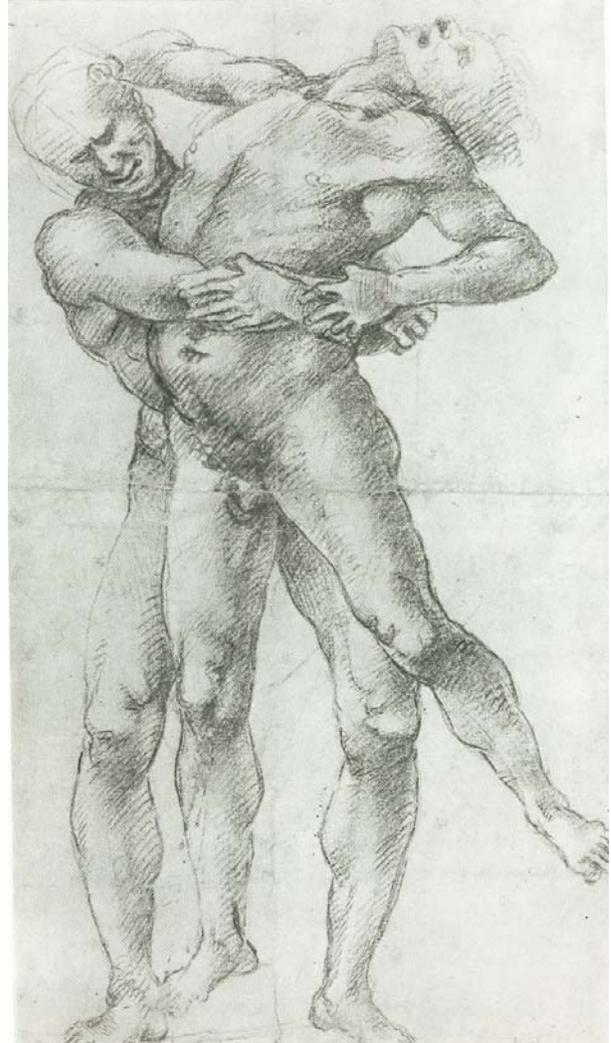
82. Antonio POLLAIUOLO, *Adam*. Plume sur pierre noire, lavis bistre, 28,2 cm x 18 cm. Florence, Gabinetto Stampe e Disegni degli Uffizi.

83. Léonard de VINCI, *Profil de Scaramouche*. Pierre noire, 38 cm x 26,5 cm. Oxford, Christ Church.



84

86



85

87

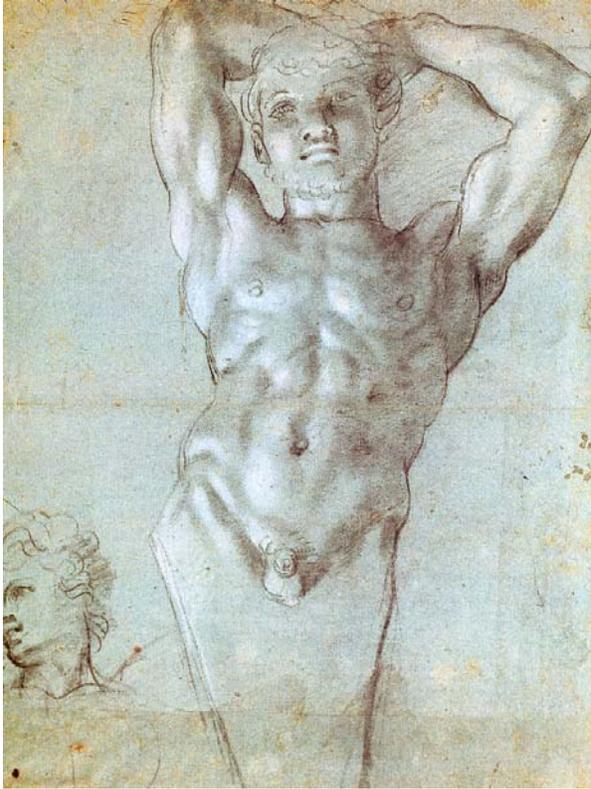


84. MICHELANGE, *Homme nu de dos*. Pierre noire, rehauts de blanc, 18,8 cm x 26 cm. Vienne, Albertina.

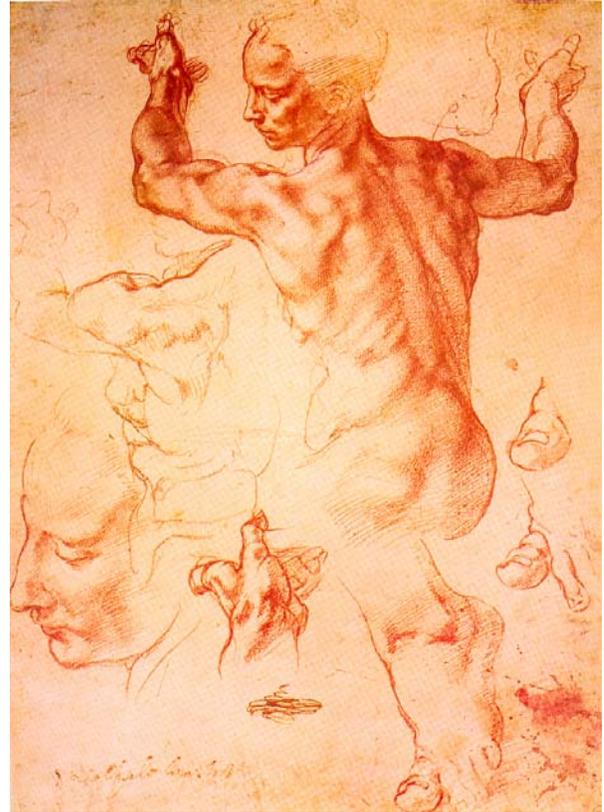
85. Luca SIGNORELLI, *Hercule et Antaeus*. Pierre noire, 28,3 cm x 16,3 cm. Windsor Castle, Royal Library.

86. Francesco BONSIGNORI, *Portrait d'homme*. Pierre noire et rehauts de blanc sur papier beige, 36 cm x 26,2 cm. Vienne, Albertina.

87. TITIEN, *Cavalier blessé*. Pierre noire, mise au carreau à la sanguine sur papier gris, 27,4 cm x 26,2 cm. Oxford, Ashmolean Museum.



88



89

90



91



88. CARRACCI, *Étude pour une figure d'Atlante*. Pierre noire, craie blanche sur papier bleu. Turin, Bibliothèque Royale.

89. MICHELANGE, *Étude pour la Sibylle libyenne*. Sanguine, 28,9 x 21,4 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

90. Léonard de VINCI, *Dessin pour le Monument Trivulzio*. Plume et encre sur dessin préliminaire à la sanguine sur papier blanc, 21,7 cm x 16,9 cm. Windsor Castle, Royal Library, H.M. Queen Elizabeth II.

91. Léonard de VINCI, *Tête de guerrier pour la Bataille d'Anghiari*. Sanguine. Budapest, Musée des Beaux-Arts.



92
94



93
95



92. RAPHAËL, *Études pour les madones Alba et della Sedia*. Plume et sanguine, 42,1 cm x 27,2 cm. Lille, Palais des Beaux-Arts, Musée Wicar.

93. Andrea DEL SARTO, *Quatre études pour un enfant*. Sanguine et lavis de sanguine. 25,5 cm x 37,2 cm. Londres, British Museum.

94. Jacopo PONTORMO. *Homme nu étendu*. Sanguine sur papier blanc, 29,2 cm x 14,4 cm. Cambridge, Fogg Art Museum.

95. Jacopo PONTORMO. *Feuille d'étude*. Sanguine et pierre noire sur papier blanc. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

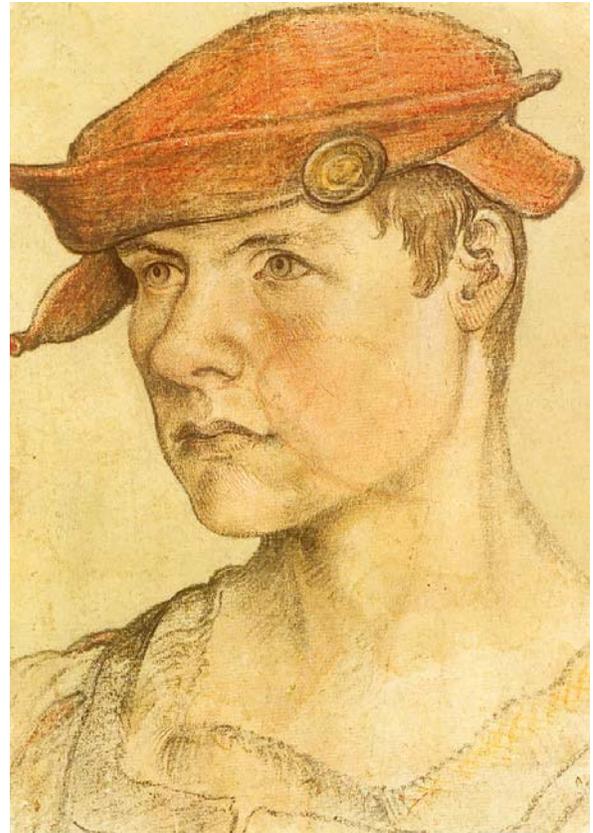


96

98



96. BARROCCI, *Tête de profil*. Trois crayons sur papier bleu, 36,5 cm x 25,4 cm. Kongl. Museum Stockholm, Nationalmuseum.



97

99



97. Anonyme, *Tête de jeune homme au bonnet rouge*, v. 1510-1520. Pierre noire, craie brune, rouge et jaune sur papier préparé en gris-jaune, rehaut de blanc, traces d'encre de Chine. 22,2 cm x 15,7 cm. Vienne, Albertina.

98. Léonard de VINCI, *Portrait d'Isabelle d'Este*. Pierre noire, sanguine et pastel jaune sur papier. 63 cm x 46 cm. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins.

99. Jacopo BASSANO, *Tête d'apôtre*. Fusain ou pierre noire, sanguine, pastels polychromes sur papier bleu ciel, 13,2 cm x 13,2 cm. Vienne, Albertina.