

XI q.
Bambrovi.

1870 - 1871 - 1872



Digitized by the Internet Archive
in 2014

TRAITÉ DE LA PEINTURE

TRAITÉ

DE

LA PEINTURE

DE CENNINO CENNINI

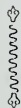
MIS EN LUMIÈRE POUR LA PREMIÈRE FOIS AVEC DES NOTES
PAR LE CHEVALIER G. TAMBRONI.

TRADUIT PAR VICTOR MOTTEZ



PARIS

Ve JULES RENOARD, LIBRAIRE,
rue de Tournon, 6.



LILLE

L. LEFORT, IMPRIMEUR-LIBRAIRE,
rue Esquermoise, 57.

M DCCC LVIII

Droit de reproduction réservé.

PRÉFACE

DU CHEVALIER G. TAMBRONI.

Georges Vasari fut le premier qui parla de Cennino, fils d'Andrea Cennini, né à Colle di Valdelsa, peintre et disciple d'Agnolo, fils de Taddeo, élève de Giotto. Vasari rapporte dans la vie d'Agnolo Gaddi le passage suivant :

« Cennino, fils de Drea Cennini, né à Colle di Valdelsa, apprit la peinture du même Agnolo. Par amour pour son art, il écrivit de sa main un livre sur la manière de travailler à fresque, à *tempera*¹, à la colle et à la gomme : en outre, il nous laissa des détails sur l'art du miniaturiste et tous les procédés pour fixer l'or. Ce livre est entre les mains de Giuliano, orfèvre siennois, excellent maître et ami des arts. Au commencement de son livre, Cennino nous donne un traité sur la nature des couleurs minérales et des terres, selon ce que lui apprit Agnolo son maître; voulant sans doute (parce qu'il ne put parvenir parfaitement à peindre) bien savoir au moins la nature des couleurs, des *tempere*, des colles, des enduits, et de ces teintes dont nous devons nous garder comme donnant des mélanges dangereux, et en somme beaucoup d'autres avertissements qu'il n'est pas nécessaire de mentionner, toutes ces choses nous étant connues aujourd'hui qu'elles ne sont plus, comme au temps de l'auteur, grands et rares secrets.

» Je n'oublierai pas de faire remarquer qu'il ne fait aucune

¹ Ce mot a été conservé en italien, comme désignant particulièrement dans la langue technique l'encollage à l'œuf.

mention, sans doute parce qu'elles n'étaient pas en usage, de quelques couleurs provenant des terres, telles que la terre rouge obscur, le *cinabrese*, et certains verts pour la peinture sur verre.

» C'est aussi plus tard qu'on a découvert la terre d'ombre, le jaune dit *giallo-santo*, les smalts pour la fresque et pour l'huile, et quelques autres jaunes et verts pour l'émail, couleurs dont manquaient les peintres de cette époque. Il traita aussi de la mosaïque, apprit à broyer les couleurs à l'huile pour faire des champs verts, rouges, azurés et autres, des mordants pour l'or. Mais il ne parle pas de l'huile pour la représentation des figures. Outre les ouvrages qu'il fit à Florence avec son maître, il y a de sa main, sous la loge de l'hôpital de Bonifazio Lapi, une Vierge accompagnée de saints si parfaitement colorée, qu'elle s'est jusqu'à nos jours très-bien conservée.

» Cennino, au premier chapitre de son livre, commence par ces paroles : *Cennino di Drea Cennini*. Suit ce que le manuscrit contient jusqu'au mot *nessuno*. Puis Vasari ajoute : Telles sont les propres paroles de Cennino, qui pensa que de même que ceux qui traduisent du grec en latin rendent un immense service à ceux qui ne comprennent pas le grec, ainsi fit Giotto, qui, trouvant l'art de la peinture rendu d'une manière mystérieuse, intelligible (peut-être même ridicule), y substitua une manière belle, facile, agréable, comprise et connue pour bonne par qui a sens et jugement. »

Voilà tout ce qui nous reste de ce peintre écrivain. On désespère ensuite de trouver d'autres traces de sa vie et de ses ouvrages, puisque tous ceux qui voulurent écrire sur lui recopièrent Vasari. Baldinucci le confesse dans cette note si courte qu'il a intitulée *Vie de Cennino*.

Pour moi j'ai la ferme opinion, et je le prouverai plus tard, que Vasari n'a jamais lu l'ouvrage de cet artiste. Et bien qu'il ait transcrit quelques lignes du premier chapitre, ou il s'occupait peu du reste, ou il le parcourut si rapidement qu'il ne le comprit pas. Je crois qu'il s'en tint en grande partie au dire de l'or-

fèvre Giuliano. De là suivirent tant d'erreurs, et principalement celles répandues sur la peinture à l'huile. Je traiterai ce sujet plus tard.

Je crois que si l'écrit de Cennino n'a pas jusqu'ici vu la lumière, il faut l'attribuer au peu de cas qu'en fait Vasari, quand il dit : *Ed in somma molti altri avvertimenti, de' quali non fa bisogno ragionare essendo oggi notissime tutte quelle cose, che costui ebbe per gran segreti e rarissime in que' tempi.* Ce raisonnement, admis comme celui d'un auteur grave et sérieux, ôta le courage à tous ceux qui écrivirent ensuite sur la peinture.

Il faut excepter de cette façon d'agir deux littérateurs distingués, Bandini et Bottari. Le premier, dans son catalogue des manuscrits italiens de la bibliothèque *Mediceo-Laurenziana*, manifeste un vif désir de voir le manuscrit de Cennino examiné sérieusement, et il dit : *Quum male compactus sit codex ac multa secreta contineat non contemnenda, dignus est qui ab aliquo bonarum artium cultore diligenti examine perpendatur.* Le second dit, dans ses notes sur les Vies des Peintres de Vasari, là où cet auteur, à propos d'Agnolo, parle de Cennino : « Ce serait une chose très-utile que ce livre sur l'art fût remis en lumière, pour nous qui avons sur l'art si peu d'écrivains en langue toscane, comparativement aux Grecs. »

Cette note de Bottari avait depuis longtemps éveillé en moi le désir de connaître cet ouvrage. J'espérais y trouver beaucoup d'éclaircissements sur la manière d'opérer de ces temps-là et sur la nature de leurs couleurs que nous voyons encore aujourd'hui si vives; sujet de regrets pour nos peintres actuels qui ont laissé perdre la tradition des mélanges et la manière de les mettre en œuvre.

C'était pour moi un continuel sujet d'étonnement de voir, que parmi tant d'écrivains qui avaient défendu ou combattu le sentiment de Vasari, qui attribue à Jean de Bruges l'invention de la peinture à l'huile, après avoir dit que Cennino avait, dans son livre, donné les moyens de broyer les couleurs avec de l'huile,

que pas un de ces écrivains n'ait eu l'idée ou le désir de lire attentivement un manuscrit origine de tant de disputes.

Je ne serais pas loin de croire que Borghini ait connu l'œuvre de Cennino, bien qu'il ne fasse aucunement mention ni de l'œuvre ni de l'auteur, et passe même sous silence la mémoire d'Agnolo Gaddi; ce silence me paraît équivoque. En lisant son second volume *del Riposo*, j'ai trouvé copié mot à mot en bien des endroits l'écrit de Cennino, principalement lorsque celui-ci parle de la manière de dessiner avec un stylet d'argent sur tablettes, de l'os pour les blanchir, de la manière de faire les fusains, de teindre les papiers, de les faire transparents, des colles, de la peinture à fresque ou à *tempera*, et enfin des couleurs. Parmi les raisons qui me conduisirent à soupçonner chez lui quelque artifice, l'une fut de l'entendre parler du papier de coton qui n'était plus en usage de son temps, l'autre est son opinion sur le *cinabrese* : il dit qu'il se fait avec la *sinopia*, mais n'indique pas la nature de cette couleur et ne la range pas parmi les rouges obscurs. Il se trompe aussi sur le pourpre, qu'il qualifie d'excellente couleur rouge, tandis qu'elle signifie l'*oro musiro*. (Voir ma note au chap. CLIX du livre de Cennino.) Celui qui voudra confronter les deux ouvrages verra si je me suis trompé.

Baldinucci semble, il est vrai, avoir été sous l'impulsion d'Ant. Maria Salvini, comme il le déclare dans la vie citée de Cennino, un investigateur plus curieux dudit manuscrit. Car, outre la partie qu'en avait transcrit Vasari, il y joignit le titre et les dernières lignes de l'ouvrage. Il touche aussi légèrement la question de la peinture à l'huile, et transcrit une partie du chap. LXXXIX pour démontrer que cet art était venu en Italie des Allemands. « J'entends, dit-il, par Allemands, aussi les Flamands. » Et de-là il examine deux autres passages du manuscrit : l'un sur le mot *lapis amatito*, et l'autre sur le mot *aquarelle*, auxquels il donne la préférence sur les mots *amatito* et *aquarelli* usités de son temps et depuis. Mais ou il n'eut pas connaissance entière et dissimula ce qu'il avait lu, pour ne pas contredire le Vasari, ou il cita le peu

de passages qu'il avait remarqués pour faire croire qu'il avait lu et examiné le tout.

Le seul Bandini, comme il est patent d'après son catalogue, prouve qu'il a minutieusement étudié cet ouvrage : car outre qu'il en transcrit avec soin le commencement et la fin, il dit, comme nous l'avons déjà cité : *Ac multa secreta contineat non contemnenda*. Ces mots sont une preuve manifeste que plus que personne il l'a lu et pesé.

Enfin, le célèbre abbé Lanzi fit consulter le manuscrit de Cennino par l'abbé Moreni. Mais il paraît que celui-ci le fit légèrement ; car loin d'avoir transcrit la fin du chap. LXXXIX, laissé à moitié par Balducci, il rapporta à Lanzi seulement ceci : « Dans les chapitres suivants, il dit que cela doit se faire en cuisant l'huile de la graine de lin. » Et Lanzi trompé en déduisit que la méthode de Cennino ne pouvait être celle de Jean de Bruges et n'était applicable qu'aux travaux grossiers. Donc cet auteur si clair n'eut pas non plus connaissance du livre de l'art.

Par la suite, tous les écrivains qui eurent occasion de citer le livre de Cennino le firent sur la foi de ces auteurs, sans aucunement éprouver la légitime et louable curiosité de s'en enquérir par eux-mêmes.

Un jour, causant sur ce sujet avec cette lumière croissante de la littérature italienne, monseigneur Angelo Maï, préfet de la bibliothèque du Vatican, confiant dans la grandeur de son esprit, où je ne sais lequel l'emporte du savoir, de la courtoisie, ou de l'amour ardent pour la gloire de notre nom, je le priai très-respectueusement de vouloir s'informer si le précieux traité de Cennino ne se trouvait pas par hasard caché dans le trésor immense des manuscrits du Vatican. Peu après, il m'annonça l'avoir trouvé dans les codicilles de l'Ottobiana, sous le n° 2974.

Ce fut ainsi que je pus aller lire le plus ancien de nos monuments écrits sur les beaux-arts depuis leur renaissance. Trouvant qu'il contenait des choses très-utiles et toutes perdues aujourd'hui, je réclamai de Monseigneur qu'il m'en permit la publication pour

L'avantage de tous. Lui, qui est toute gracieuseté, m'accorda de bon cœur ce que je lui demandai. D'où vient qu'ici je lui en rends grâces publiquement, et pour l'Italie, et pour les artistes, et pour moi qui n'épargnerai ni le soin ni l'étude pour illustrer le nom et l'écrit de Cennino, cherchant à réparer en partie l'ingrat oubli dans lequel fut laissé pendant près de quatre siècles ce savant italien.

Avant toutes choses, je prendrai état de la condition de ce manuscrit, afin que si quelqu'un voulait de nouveau le consulter et comparer, il le puisse faire.

Il est enregistré, comme je l'ai dit, parmi les codicilles de l'Otobiana, sous le n° 2974; et d'après le cachet qui est placé intérieurement, on voit qu'il a appartenu au baron de Stosh. Il est sur papier, et il n'y a pas un siècle qu'il fut recopié sur quelque ancien exemplaire, car il porte la date 1757. D'après les initiales du copiste P. A. W., il semble qu'il n'était pas d'origine italienne. Sur les deux premières pages et en partie sur la troisième sont transcrites les notices que le P. Orlandi et G. Vasari laissèrent sur Cennino. L'écriture est celle du siècle passé, grande et claire. Mais soit que le copiste ne fût pas homme de lettres, et peut-être peu versé dans les secrets de la peinture, soit que le codicille d'après lequel celui-ci fut fait fût écrit en caractères difficiles à déchiffrer, comme le sont communément ceux du quinzième siècle, il est certain qu'il fallut un grand travail pour en rendre la leçon intelligible. Pour cette raison, j'ai voulu le recopier entièrement de ma main pour le méditer, le confronter avec soin, et chercher à suppléer du mieux possible à l'ignorance ou à l'absolue négligence du copiste étranger. Sans cette entreprise, toute fatigue eut été vaine, car, comme on peut le voir, l'ordre, le titre des chapitres, tout y est confus et sans orthographe. J'ai dû beaucoup, pour en fixer la leçon, aux conseils et ouvrages de l'abbé Girolamo Amati et Salvatore Betti, noms chers à la république des lettres et mes amis. Je dirai aussi que pour les notes ou en marge ou placées après le texte, on voit que cet exemplaire fut copié sur un autre, qui peut-être avait été confronté et corrigé sur le texte ori-

ginal, mais non de manière à ce que les difficultés les plus grandes fussent vaincues. Car partout apparaît ou le difficile de l'écriture primitive, ou l'incapacité du copiste. Pendant que je rends hommage aux observations d'autrui, je dois mentionner l'opinion du prélat Salvatore Betti, qui considère comme additions aux textes faites par les copistes ces mots doubles sous forme de synonymes que l'on rencontre à chaque pas, comme *miolo over becchiere*, *sinopia over porfido*, *colla over tempera*, etc., etc. Je ne suis pas entièrement de son avis. Je pense plutôt qu'en écrivant, Cennino voulut joindre aux dénominations vulgaires de son pays celles usitées dans la langue élégante et polie des Florentins. Et je suis poussé à le croire par le grand nombre de fois qu'il fait ces répétitions et par sa minutie dans toutes les particularités de son écrit.

Quoi qu'il en soit, le soin et l'étude, nous l'espérons, ont rendu le manuscrit intelligible. Je dirai enfin qu'il est de CXLII pages in-folio; que tout l'ouvrage est divisé en CLXXI chapitres, et ces chapitres en livres jusqu'à la fin du cinquième, après lequel on ne trouve plus aucune division. Je soupçonne fortement que les divisions par livres et chapitres et que les différentes rubriques du manuscrit ne sont pas originairement de Cennino, mais bien des copistes. La raison que j'en donne est que quelques-unes des rubriques commencent en parlant à la troisième personne. Ainsi le chap. xxxvi : *Come ti dimostra i colori naturali*, etc. Et quand on arrive au chap. cxli, ces rubriques ne se trouvent plus. J'ai dû y suppléer pour l'usage des étudiants et leur intelligence plus aisée de l'ouvrage. Il est vrai que l'on rencontre de telles lacunes dans bien des manuscrits anciens, à cause de la coutume où ils étaient de peindre et orner les lettres majuscules et les titres. Les copistes les laissaient en arrière, pour pouvoir les faire plus à leur convenance ou les donner à faire à qui était plus habile qu'eux. Il arrivait que souvent, pour une raison ou pour l'autre, les livres restaient inachevés.

Quoi qu'il en soit de toutes les choses que nous venons de dire, elles ont peu ou point d'importance pour l'art, et elles ne nuisent

pas à l'ouvrage qui nous découvre entièrement ce qu'était, jusqu'au temps de Cennino, la condition de la peinture, la nature des couleurs et la manière d'opérer de ces vieux maîtres dont les ouvrages furent si respectueusement admirés à l'époque où ils furent faits. Il indique ce qu'on désirait si vivement savoir : comment on dorait sur panneau et dans les livres ; quelles étaient les colles, les *tempere*, les mordants ; pourquoi ces ouvrages ont résisté au choc de plusieurs siècles et conservent encore aujourd'hui une si grande vivacité de couleur et une dorure si brillante sur bois et sur mur.

Je n'ai jusqu'à présent connaissance que de trois exemplaires de ce codicille. Le premier, dans la bibliothèque Laurentienne de Florence, avec des notes de Baldinucci, de Bandini et de Bottari, sur le rayon LXXVIII, n° 24. Le second dans la maison Beltrami di Colle, comme on le voit dans une note à l'index des ouvrages de Baldinucci (édition de Florence), au mot Cennino ; à moins que ce ne soit celui qui passa ensuite à la Laurentienne de Florence ; ce dont Baldinucci, dans son catalogue, ne nous informe pas. De plus, d'après la note citée, il paraîtrait que cet exemplaire est le même que Vasari dit être entre les mains de l'orfèvre siennois Giuliano. Le troisième est celui de l'Ottobiana.

Le livre de Cennino n'est pas seulement utile à l'art, c'est encore une trouvaille sous le rapport du langage. Car bien que le style n'en soit ni cultivé ni fleuri, mais celui d'un écrivain peu versé dans les belles-lettres, cependant cette langue, pleine de mots et d'idiotismes plébéiens qui seraient hors de propos dans un langage universel, contient une foule de mots nouveaux et excellents, surtout pour ce qui concerne l'art, comme l'avait avec sagacité fait remarquer Monsignor Bottari. A la fin de ce livre, je donnerai un index explicatif de ces expressions. Il y aura à se réjouir pour les compilateurs de vocabulaires, et les philologues s'en serviront à éclaircir des questions qui touchent le fond et l'origine de la langue.

Personne à mon avis n'osera disputer à Cennino, sous le rap-

port du langage, l'autorité d'un écrivain *trecentiste*. Car bien qu'il écrivit son livre dans l'année 1437, il est certain qu'il naquit peu après 1330. Vasari n'indique pas l'année de sa naissance, mais il me semble qu'il n'est pas difficile de l'établir à peu près de la façon suivante :

Cennino finit d'écrire son livre de l'art le 31 juillet de l'année 1437. Il y mentionne qu'il avait été douze ans élève d'Agnolo Gaddi, qui mourut en 1387. Supposant encore qu'il ait été avec son maître au moment de sa mort, il avait donc dû se mettre à son service en 1375. Or, en plaçant l'époque où il dut commencer son apprentissage sous Agnolo entre sa douzième et sa dix-septième année, sa naissance remonterait à 1360 environ. Pour peu alors que l'on veuille laisser passer quelques années entre la fin du noviciat de Cennino et la mort d'Agnolo son maître, on se trouve remonter facilement vers 1350. Par conséquent, il vécut au moins quarante ans dans cet âge d'or de notre langage. Ce n'est qu'après un long espace de temps que les hommes changent la manière de parler contractée pendant l'enfance et confirmée pendant l'adolescence et la virilité. Nous savons par expérience combien souvent il nous arrive d'entendre chez les vieillards des mots usités du temps de leur jeunesse qu'ils conservent encore, bien que ces mots soient tout à fait disparus du vocabulaire.

Sous ce rapport encore, je considère comme une chose d'utilité générale la publication du livre de Cennino.

Si le flot des âges va toujours découvrant des choses nouvelles, il en recouvre aussi bien d'anciennes dont peu à peu la mémoire se perd parmi les hommes. Aussi sont mal-avisés ceux qui ne cherchent pas à perpétuer avec la plume au moins les choses utiles, car alors c'est en vain que la postérité en recherche l'origine, le perfectionnement et l'usage. Ceci serait arrivé pour la peinture du XIV^e siècle, qui vécut immédiatement après la renaissance des arts, si Cennino, dans son livre, n'en avait conservé un entier et précieux souvenir.

Ce fut donc un grand bonheur qu'il vint à l'esprit de notre au-

teur d'écrire tout ce qu'on lui avait appris sur cet art qui descendait en ligne directe de Giotto par Taddeo Gaddi et Agnolo Gaddi son fils, et qu'il le fit avec tant d'amour, tant d'ordre, tant de clarté dans les plus minutieux détails, qu'il en est étonnant. Il suffit de le lire, comme on peut le voir, pour que l'homme le plus ignorant des choses de la peinture puisse de lui-même, avec le seul secours de ce livre, devenir expert et versé dans toutes les manières de peindre usitées chez les maîtres de ces temps reculés. L'écrit de Cennino est pour ces temps-là, et pour les temps qui suivirent, le traité pratique le plus complet que l'on ait jamais fait. Non content d'enseigner minutieusement tout ce qu'il faut suivre, il ajoute ce qu'il faut éviter; et son examen attentif après avoir discouru des causes en suit les effets. Il ne lui suffit pas d'avoir démontré comment se font les choses, il faut qu'il descende jusqu'à noter comment se préparent les moyens de les faire. Il prescrit la qualité de la matière, la dimension des instruments, et il avise à chaque pas ce que, selon sa doctrine, il faut préférer. Encore n'est-il pas exclusif dans ses préceptes : il remarque les méthodes employées par les autres maîtres, bien qu'il ne les croie pas bonnes à suivre.

Parmi tous ceux qui écrivirent des traités sur l'art de la peinture, Gio-Battista Armenini di Faenza, peintre florissant dans le milieu du xvi^e siècle, fut le seul qui s'approcha de Cennino et donna des préceptes sur les pratiques. Vasari passe assez légèrement sur cette partie. Tous les autres, désireux de subtiliser et métaphysiquer, entrèrent dans des discussions sur les idées et perdirent de vue l'objet principal. Car, on peut le dire, plus on a voulu s'étendre sur le sublime et le fantastique, plus l'art s'est affaibli : sa puissance lui vient plus de la pratique que de la théorie. Nous voyons que Raphaël et tant d'autres maîtres principaux ne puisèrent à d'autres sources qu'à celles de la nature et de la pratique, et que ceux qui ont tant parlé du beau et de l'idéal n'ont ensuite rien produit qui vaille les œuvres de ces grands hommes.

Reparlons d'Armenini. Il ne connut certainement pas le livre de Cennino, car dans la préface de son œuvre il dit : « La peinture n'a encore eu personne qui recueillit et réunit en un seul volume, pour l'utilité du monde, les avertissements et préceptes, etc. » Et plus loin : « Je le fais d'autant plus volontiers que personne à ce que je sache ne l'a démontré distinctement et ne l'a mis en écrit avant moi. » A vrai dire, on doit lui savoir gré de sa peine, bien que son livre ne soit ni aussi clair ni aussi plein de préceptes que celui de notre auteur. De deux choses cependant je ne puis l'absoudre : l'une, d'avoir ingratement et de vilaine manière parlé de ces vieux et vénérables artistes qui vécurent depuis Giotto jusqu'à Péruçin ; l'autre, d'avoir voulu lui aussi s'embrouiller dans la métaphysique de l'art, et noyer peu d'idées dans un déluge de mots.

Je ne m'arrêterai pas à parler du traité de Francesco Bisagni, qui ne fit que donner, pour la plus grande partie de son œuvre, comme sien l'ouvrage d'Armenini. Et ici je me trouve bien de n'avoir à parler que des auteurs italiens.

En lisant le livre de Cennino, on voit que Vasari a raison de dire que ce qu'il renferme était tenu dans ces temps antiques pour de très-rare secrets. A chaque pas l'on a les preuves de la jalousie avec laquelle les maîtres préservaient leur science. Ils ne la communiquaient à leurs élèves que peu à peu et par degrés. Dans cet enseignement, il fallait que les jeunes gens qui voulaient apprendre se missent d'abord en servitude, comme on le voit dans le chap. II : « Et ainsi ils se préparent avec amour et obéissance, se soumettant à la servitude pour arriver à la perfection. » Là est l'origine du mot *creature* (*creato*), que Vasari et d'autres écrivains donnent aux élèves des vieux maîtres, qui de l'espagnol passa dans la langue italienne comme synonyme de serviteur. En deux endroits, Cennino répète que Taddeo Gaddi fut disciple de Giotto pendant vingt-quatre ans, et que lui le fut d'Agnolo pendant douze ans. Dans le chap. CIV, il parle du temps qu'il croit nécessaire pour apprendre l'art et le détermine à treize ans : une

année entière pour dessiner, six ans pour apprendre les travaux les plus matériels et grossiers, et six ans encore pour colorer, orner de mordants, faire des draperies d'or et s'habituer au travail sur mur. Je crois que l'ancienne tradition des maîtres se conservait parmi les élèves, à cause du soin minutieux que l'on mettait à leur apprendre peu à peu la pratique des moyens matériels. De là, une boutique de peintre devait être d'un accès difficile à tous ceux qui n'étaient pas initiés dans l'école, et là non-seulement se conduisaient les ouvrages sous le rapport du dessin et de la couleur, mais on y préparait aussi toutes ces choses qui à présent sont abandonnées aux arts qui viennent au secours de la peinture.

Pour cette raison, nous ne devons pas nous étonner de voir notre auteur employer les deux chapitres XII et XIV à enseigner comment s'effacent avec la mie de pain les traits faits au crayon de mine de plomb et comment on doit tailler les plumes; il fait rétrograder la pensée vers l'enfance de la peinture, et nous rappelle qu'alors les artistes jaloux s'enveloppaient de mystère. Pour confirmer cette opinion, je citerai quelques passages de ce livre. Au chap. X, par exemple, Cennino dit : « Le cinabre est une couleur qui se fait par alchimie, travaillée dans l'alambic. Si tu veux t'en donner la peine, tu en trouveras bien des recettes différentes, surtout chez les frères... » Au chap. XLIV, en parlant de la laque, il dit que c'est une couleur artificielle. Il y a plusieurs recettes pour la faire. Et au chap. LXII, où il parle de la façon de faire le bleu d'outremer, il recommande d'en garder le secret : « Tiens-le pour toi, il y a un singulier mérite à le savoir bien faire. »

Je crois aussi que Cennino lui-même ignorait bien des choses relatives à l'origine et la nature des couleurs, et que pour cela souvent il évite d'en parler et envoie plus vite le lecteur en acheter de toute faite. Au chap. XLVI, en parlant de la couleur dite *giallorino*, il démontre évidemment qu'il n'en connaissait pas la fabrication et n'en jugeait que par le poids. « Et je crois, dit-il, que cette couleur est une vraie pierre trouvée dans des parties arides de

montagnes. Cependant je te dis que c'est une couleur artificielle, mais non traitée chimiquement. » Son ignorance sur beaucoup de couleurs ne doit pas étonner. Les Vénitiens, qui seuls naviguaient en Orient, faisaient pour toute l'Europe le commerce de l'Asie, et les couleurs entraient pour une bonne part dans ce commerce. On les préparait dans les boutiques de Venise, où il s'en fait encore, et de là on les répandait dans toutes les pharmacies de l'Italie, où les peintres les achetaient. En effet, dans son chap. x, Cennino fait mention de ces petites tablettes qui servaient et servent encore aux miniaturistes, que nous nommons *pezzette di Levanti*, tablettes du Levant : elles sont d'un rouge approchant le carmin et servent aux femmes pour embellir leur visage.

Pour prouver que Vasari, comme je l'ai dit plus haut, ne lut jamais tout le livre de Cennino, je placerai ici quelques raisons auxquelles je ne pense pas que l'on puisse répondre. Il dit premièrement : « Il ne fait pas mention (Cennino) de certaines couleurs terreuses, qui peut-être n'étaient pas en usage, comme la terre rouge-obscur, le *cinabrese*, etc. » Cependant les chap. xxxviii et xxxix sont consacrés par l'auteur à la *sinopia*, ou terre rouge-obscur, et au *cinabrese*. En second lieu, Vasari ajoute : « Il traite également des mosaïques, etc. » Et Cennino ne dit pas un mot de ce travail. En troisième lieu, le même Vasari enregistre que Cennino a traité du broyage des couleurs à l'huile pour faire des champs rouges, bleus, verts, et d'autre façon, plus des mordants pour dorer, mais non pour peindre la figure. Tandis que six chapitres, du lxxxix^e au xciv^e, sont employés à décrire non-seulement la manière de faire l'huile bonne pour les mordants en la cuisant au feu, mais encore en la cuisant au soleil pour peindre sur mur, sur panneau, sur fer, sur pierre, sur verre, et de broyer les couleurs elles-mêmes avec l'huile pour faire des chairs, des vêtements, des montagnes, des arbres, et tout ce que l'on veut. Ce n'est pas encore assez : car Cennino ayant écrit, à la fin de son livre, neuf chapitres pour mouler en plâtre une personne vivante, des têtes, des parties de nu, des mon-

naies, des sceaux, pour les jeter en métal, Vasari n'en tient aucun compte. D'où il faut conclure qu'il parcourut légèrement les titres des chapitres d'une partie du manuscrit, et que les considérant comme des choses inutiles, il se soucia peu de poursuivre de plus amples recherches dans la totalité de l'ouvrage. Car on ne peut supposer que cet esprit remarquable, si jaloux de l'honneur de sa patrie, qui avait employé tous ses efforts à la porter aux cieux, cherchât à enlever à un concitoyen la juste part de gloire que méritait un écrit d'un si grand mérite. Je n'entends pas ici le blâmer et ternir sa réputation ; je dirai seulement qu'il fut bien fâcheux qu'il n'ait pas considéré plus attentivement l'ouvrage de ce vieux maître ; car peut-être alors on n'eût pas si facilement fait honneur aux étrangers d'une découverte, connue déjà depuis longtemps dans notre belle Toscane et dans toute l'Italie, comme je m'efforcerai de le prouver plus tard.

Pour en revenir maintenant à l'ouvrage, je crois qu'il serait superflu d'en trop dire. Ce serait enlever au lecteur le plaisir des découvertes qu'il peut faire : ce n'est pas une entreprise obscure et difficile, mais au contraire toute de simplicité et de clarté. Et là où j'ai cru devoir mettre quelques notes explicatives du texte, j'ai cherché à être sobre et bref, et à ramener autant que possible le lecteur aux coutumes et pratiques de l'art et aux expressions du temps. Je ne me donne pas comme ayant tout éclairci et annoté ; d'autres pourront encore répandre une nouvelle lumière sur cet unique et précieux traité de la peinture.

Dans l'introduction de son livre, Cennino commence en homme peu lettré qui voulut imiter les écrits de son temps. Ceux-ci toujours commençaient avec la création du monde ; ainsi il s'embarrasse dans un dédale épincé dont il ne sort qu'avec peine et d'une façon assez misérable. Ce qui lui fait honneur, c'est le respect avec lequel il parle de Giotto, de Taddeo et d'Agnolo Gaddi, dont il redit les louanges en plusieurs endroits, comme au chap. iv, où il dit : « Telle est la règle des grands prédécesseurs sous lesquels, etc. » Au chap. lxxii, il dit : « Giotto le grand maître, etc. »

Et ainsi ailleurs, où il n'hésite pas à faire hommage de son savoir à ces vieux maîtres, loin de leur frauder sa dette de reconnaissance. Exemple, à mon sens, qu'il faut placer devant les yeux des jeunes étudiants qui se destinent aux arts nobles du dessin, il leur apprendra de quelle utilité sont les conseils que donne notre auteur au chap. III, sur l'amour, la crainte et l'obéissance dues aux maîtres.

Toute la première partie du livre, composée de trente-quatre chapitres, est dédiée par Cennino aux premiers rudiments du dessin. Après avoir énuméré toutes les parties qui divisent la peinture, il apprend la manière de dessiner sur panneau, en prescrit les dimensions, comment on les prépare avec l'os, de quelle sorte de stylet il faut se servir. Il indique les raisons de la lumière par clairs et obscurs, et son action sur les reliefs. Des tablettes, il passe aux parchemins, aux papiers de coton. Ces derniers étaient alors en grand usage; on les apportait en Italie du Levant, avant que les papiers faits de chiffons fussent devenus communs. Le vernis à écrire dont il est fait mention au chap. X, était celui qui servait à coucher les papiers de coton, afin qu'ils puissent recevoir l'écriture. Il était fait de poix pulvérisée et broyée telle qu'on l'use encore aujourd'hui. Il apprend ensuite à dessiner à la plume sur papier, et, progressant, il enseigne à teindre les papiers de différentes couleurs, à les rendre transparents pour calquer les dessins des meilleurs maîtres. Il recommande beaucoup de dessiner d'après nature.

L'auteur ensuite, poussant son élève, l'engage à un genre de vie modéré et à choisir la compagnie qu'il fréquente. Il le fait dessiner avec le charbon d'abord, et arrêter le trait au crayon ensuite. Il lui indique comment il peut mesurer les choses vues dans l'éloignement. Il finit en le mettant à l'aquarelle et à faire des fusins.

Quoi que pensent de tout ceci les artistes modernes, ils ne pourront nier que plusieurs de ces choses ne soient utiles, louables par leur simplicité, et toutes perdues aujourd'hui.

Dans la seconde partie du livre , qui se termine au chap. LXVI , Cennino démontre d'abord le moyen de broyer les couleurs , leur nom , leur nature , notant leur plus ou moins de durée. Celles qu'il faut fuir ; celles qui sont bonnes à employer sur panneau . sur mur à fresque à sec , et celles qui conviennent au papier. Son exactitude dans les plus petits détails est un sujet d'étonnement , car il va jusqu'à enseigner comment on unit une couleur avec l'autre pour en produire une troisième. Il apprend à faire les pinceaux de vair d'écureuil et de soie. Il n'y en avait pas d'autres alors. L'observateur sera émerveillé de voir comment , avec une si petite quantité de couleurs , ces maîtres ont pu faire des travaux qui excitent l'envie , soit par leur éclat , soit par leur conservation , après quatre siècles de durée. Si nous , qui croyons les avoir surpassés par nos découvertes en chimie , pouvions voir après un pareil espace de temps ce que seront devenues nos peintures modernes , nous penserions peut-être alors qu'il eût fallu tenir compte de cette antique simplicité. Pour ne parler que de la couleur noire , on voit qu'ils n'en avaient que de cinq espèces , tandis qu'aujourd'hui on en peut compter seize.

La troisième partie du livre commence par enseigner à travailler sur mur à fresque. Il parle des couleurs , de l'enduit , des mesures à prendre et de la manière de dessiner. De là il conduit à colorer selon la méthode enseignée par Giotto à Taddeo Gaddi , et par ce dernier à Agnolo son fils , maître de Cennino ; et ici Cennino remarque qu'Agnolo colorait mieux que son père. Je ne m'étendrai pas sur cette partie de l'ouvrage pour ne pas répéter les préceptes de l'auteur ; je dirai seulement qu'ils sont si clairement et si bien ordonnés dans cet endroit du livre , qu'ils doivent être d'une immense utilité aux artistes vivants qui n'étaient que trop dépourvus de renseignements précis et pratiques sur cette importante manière de peindre. C'est dans cette partie que l'auteur établit la règle des proportions du corps humain avec simplicité et clarté. C'est une chose singulière qu'en parlant du corps de la femme , il dit : « Je me tairai sur la proportion de la femme , car son corps

n'a aucune mesure parfaite. » Cette sentence qui, à ce qu'il paraît, était alors commune, peut servir de guide dans le jugement des peintures de cette époque. Il continue ensuite à enseigner la peinture sur mur à fresque et à sec, les mélanges de couleurs, remarquant ceux qui peuvent ou non s'employer à fresque ; il recommande aux artistes l'usage de l'encollage à l'œuf (ou *tempera*), qui se mélange aux couleurs employées sur mur à sec.

Après avoir démontré la coloration des chairs, l'auteur passe à la manière de conduire les vêtements en toutes couleurs et s'étend particulièrement sur le vêtement d'outremer qui était alors en style figuratif nommé le manteau de Notre-Dame.

Il finit cette troisième partie par une leçon sur l'enluminure des montagnes, arbres, verdure et *fabriques*. Il donne sur ces dernières des préceptes pour les mettre en perspective, et d'après eux l'on voit que cette science alors était bien pauvre. C'est pour cela que dans les vieux tableaux l'architecture est toujours défectueuse et établie sur des lignes peu raisonnées, parce que ces maîtres mettaient le point visuel trop près et se plaçaient trop sous l'édifice.

Au commencement de la quatrième partie, dans trois chapitres entiers, Cennino enseigne à peindre à l'huile sur mur, sur panneau, sur pierre, sur fer et partout où l'on veut. Il discourt sur le broyage des couleurs, dit que toutes reçoivent l'huile, excepté le blanc de Saint-Jean, et non-seulement parle, comme le remarque Vasari, de la manière de faire des champs, mais bien des vêtements, des chairs, des montagnes, des arbres, etc., et ce qui étonnera le plus, ce sera de voir que ces vieux maîtres peignaient aussi sur le mur avec l'huile cuite au soleil et non au feu. Ce secret, que je sache, n'a jamais été attribué à d'autres qu'à Jean de Bruges ; d'où il est toujours pour moi plus manifeste qu'on n'a jamais lu au-delà du chap. LXXXIX de ce livre, ou si quelqu'un lut les cinq suivants, il montra qu'il ne les avait pas compris, comme je le prouverai plus loin.

Dans les huit chapitres qui suivent, l'auteur traite des ornements pour les peintures murales, en or, en étain, avec des reliefs. A ce

propos, je noterai un passage du chap. xcvi, où apparaît à mon avis le caractère honnête et religieux de Cennino. Il y persuade qu'il faut toujours employer des couleurs bonnes et fines, surtout dans les figures de Notre-Dame. Outre la réputation qu'il promet à l'artiste, il l'engage encore à le faire pour en obtenir merci et recevoir de Dieu et de Notre-Dame la santé de l'âme et du corps.

Passant ensuite à l'enseignement de la peinture à *tempera* sur panneau, il donne en huit chapitres toutes les différentes sortes de colles qui sont, dit-il, le fondement de cette partie de l'art. Il vient ensuite à dire comment se préparent les bois des panneaux, comment ils se recouvrent, c'est-à-dire comment on colle la toile dessus. Ce moyen paraîtra nouveau à beaucoup de gens : dans quelques circonstances on pourra être charmé de savoir qu'il a été pratiqué, puisqu'il suffira à décider si un tableau est antique ou non, car la manière de tendre une toile sur le bois avant de placer l'encollage était un point litigieux chez nos modernes, et le plus souvent on crut que c'était une fraude des marchands. Parlant ensuite de la préparation du plâtre, il enseigne sa nature, sa manipulation, la manière de le placer, comment on le gratte, avec quels instruments ; et de tout ceci il parle longuement jusqu'au chap. cxxii.

De là au chap. cxxx1, l'auteur traite du dessin sur panneau préparé au plâtre, comment on relève des frises et autres jolis ornements également en plâtre, avec le vernis ou la cire, à la façon qui se pratiquait dans ces temps-là, et de même sur mur.

En neuf autres chapitres, Cennino nous donne un traité complet de la manière de dorer : comment on met et encolle le bol, comment il se dore et comment l'or se brunit, avec quelle nature de pierres ou de dents ; parmi ces pierres, il enseigne à en faire une de lapis améthiste qui devait être communément en usage chez la majorité des peintres. Tant il avait à cœur la perfection de son art, il descend à dire comment il faut réparer les endroits où l'or n'est pas venu nettement, et conseille pour le bien de l'artiste d'en recommencer le champ tout entier. De là il démontre com-

ment et par quel côté il faut brunir, sans oublier quel or est meilleur pour draperies sur les tableaux, celui pour les cadres, celui pour les petites frises et les ornements minutieux.

Jusqu'au chap. cXLIII, on voit traité dans tous ses détails le grainage de l'or, l'épure des contours de la figure, les draperies d'or, d'argent et de différentes couleurs. Vient ensuite l'application sur mur des étains dorés, la manière de couvrir d'abord avec des couleurs à *tempera* et de revenir ou glacer avec des couleurs à l'huile; et certainement ces passages qui se trouvent dans le chap. cXLIII et suivants prouvent combien le comte Cicognara fut bien avisé de dire qu'il trouvait dans un tableau à lui appartenant différents genres de peinture.

Avec le même soin et le même amour, Cennino enseigne dans les six chapitres suivants à contrefaire le velours et les draperies sur mur, la soie sur les tableaux et toutes sortes de riches vêtements en bleu d'outremer, or ou pourpre. De là il démontre la peinture à *tempera* pour les chairs de toutes espèces, à imiter un homme mort ou blessé, toutes les variétés de barbes et de chevelures. Enfin, pour ne rien laisser dont il ne donne des préceptes, il parle de l'enluminure sur mur et sur tableau des eaux, fleuves et poissons.

La coutume de ces temps voulait qu'on enrichît les peintures d'ornements d'or pour lesquels il fallait des mordants. A cela, Cennino emploie trois chapitres sur la nature, l'emploi et l'encolage de ces mordants.

Enfin, en trois autres chapitres, il enseigne comment et quand il est nécessaire de vernir un tableau peint. Ici seulement il me semble avoir failli, ne nous ayant pas conservé la condition du vernis dont on faisait usage dans ce siècle, comme je l'ai noté à la marge du texte.

L'avantage à retirer du chap. clvii et des trois suivants n'est pas médiocre. Ils ont pour sujet la miniature, la dorure sur papier et dans les livres. Plusieurs personnes avaient jugé comme déespérée la découverte des moyens employés par les anciens pour

faire ces belles dorures qui ornent encore les pages des manuscrits. Nous devons avoir une grande obligation à notre Cennino qui, avec son écrit merveilleux, a sauvé de l'oubli ce secret de l'art; et l'on verra comment une grande partie du succès consiste dans la nature du plâtre à employer, dans l'habileté à le polir, dans la pureté et l'épaisseur des feuilles d'or. Le dernier de ces quatre chapitres est employé au broyage de l'or, de l'argent, et à l'encollage pour enluminer. Comme la terre verte, une fois employée, prend difficilement le vernis, l'auteur termine en indiquant le moyen de la vernir dans la perfection.

Le chap. CLXI est vraiment curieux. L'auteur nous apprend qu'alors les peintres coloraient le visage humain, et, qui plus est, pour l'unir ils le peignaient à l'huile et au vernis. Or, il ne pourrait venir à l'esprit de personne que ce secret ait été celui de Jean de Bruges. Si les peintres de cet âge en étaient arrivés à broyer les couleurs à l'huile assez fin pour un usage aussi délicat, comment auraient-ils eu assez peu de sens pour ne pas savoir imiter sur les tableaux ce qu'ils faisaient sur les visages vivants d'hommes et même de femmes?

Après avoir terminé tous les préceptes qui conduisent aux différentes parties de l'art de la peinture, Cennino passe comme à une chose utile aux artistes à un petit traité en neuf chapitres sur la manière de mouler une tête vivante et le nu entier d'un autre ou de soi-même; il enseigne comment on prend les empreintes de médailles, les sceaux, les monnaies, découvre le secret d'une cendre propre à faire les empreintes de petits objets pour ensuite les couler comme les grandes en bronze ou de quelque métal que ce soit. Que si les méthodes qu'il enseigne ne trouvent pas maintenant de partisans, leur connaissance n'en reste pas moins une chose neuve et utile pour le bien et l'histoire de l'art.

Ici Cennino finit le traité pratique et mécanique de toutes les manières de peindre de son temps, traité qui ne fut depuis composé par personne d'autre à partir de la renaissance de l'art jusqu'à nos jours, traité qui manquait à la peinture, vu que les

autres, comme je l'ai déjà dit, s'étaient plus occupés de la partie métaphysique que pratique.

Il n'y aura pas d'esprit bien placé qui ne s'apitoie à l'idée que l'auteur auquel nous devons ce trésor le composa dans une prison où l'avait jete la misère à l'âge pénible de quatre-vingts ans. Les prisons *delle Stinche*, à Florence, étaient destinées à enfermer les prisonniers pour dettes civiles, comme le remarque Bottari, *loc. cit.* Je ne puis pardonner à Baldinucci la froide indifférence avec laquelle il dit dans la vie de Cennino : « Nous pouvons dire » que Cennino fit cet ouvrage sans autre trouble ou occupation » d'esprit ou de personne, telle qu'en peut occasionner la pauvreté, puisqu'il se trouve daté *delle Stinche*, prison de Florence » ainsi nommée des premiers prisonniers qui y furent envoyés du » château *delle Stinche* en Valdigueve. » Ce n'est donc pas assez que la misère prive de sa liberté un homme vénérable par ses cheveux blancs, un artiste qui, au dire de Vasari, avait fait à Florence « plusieurs ouvrages avec son maître et une Vierge toute » de sa main sous la loge de l'hôpital Bonifazio Lapi, si bien colorée, ajoute Vasari, que jusqu'aujourd'hui elle s'est parfaitement conservée ! » Pendant que son maître laissait à ses fils d'immenses richesses à sa mort, le malheureux élève restait au déclin de la vie à l'état de mendicité, peut-être allant mourir dans une prison ou un hôpital. Je ne puis conjecturer ce qui le réduisit à une telle extrémité. Si je considère son mérite comme peintre, il semble, d'après les témoignages déjà cités, n'avoir pas été un artiste sans valeur. Si je considère son livre sur l'art, je vois qu'il possède une science complète et universelle de toutes les parties de cet art ; et si enfin je considère sa manière d'écrire, ce qui est ordinairement la pierre de touche où s'essaie l'esprit d'un auteur, je vois toujours régner chez lui la modestie, la reconnaissance, le désintéressement, l'honnêteté et la religion. D'où il faut conclure que quelques grands malheurs, quelque maladie ou la vieillesse, le réduisirent à cette terrible position, qu'il supporta avec une grande force d'âme, car dans toute son œuvre pas un mot de

plainte contre la mauvaise fortune n'échappe de sa plume. Admirez comment le destin contraire, qui quelquefois poursuit même après la mort, non content de l'avoir accablé dans ses vieux jours, tint pendant quatre siècles recouvert du voile de l'obscurité la partie la plus recommandable de son génie, génie qui lui assurera pour toujours une réputation illustre et portera son nom sur les tables de la postérité.

J'ai une profonde conviction que la publication de cet écrit doit être d'un grand avantage aux peintres présents et à venir, surtout pour ce qui concerne la peinture à fresque; moyen, pour notre honte, tout à fait oublié ou perdu, et l'on ne pourra qu'avoir une grande confiance dans les paroles de Cennino sur cette partie de l'art, quand on réfléchira que Vasari, qui l'avait vu, le tenait pour un grand coloriste. Quant aux autres manières de peindre, il s'en trouvera qui pourront faire leur profit des préceptes de notre auteur.

Je dirai seulement sur la peinture à l'huile,

Ici nous abandonnons il cavaliere Giuseppe Tambroni, renvoyant à son livre ceux qui voudraient lire la fin de sa préface. Elle a pour but de démontrer que l'Italie a été injustement dépouillée par Jean Van Eyck, et qu'à elle seule revient l'honneur d'avoir inventé la peinture à l'huile.

Nous avouons que cette question nous intéresse peu, et qu'elle n'a rien à faire avec le but de cet ouvrage, qui est d'appeler l'attention sur les moyens dont se sont servis les anciens maîtres pour faire ces chefs-d'œuvre que nous admirons encore aujourd'hui.

Et qu'on ne s'y trompe pas, ce n'est pas ici une question de procédé, un retour respectueux vers les choses anciennes; c'est l'avenir de la peinture monumentale à tous les points de vue que nous croyons ici en question.

La peinture à l'huile, soit que l'Italie l'ait inventée ou non, a certainement produit bien des chefs-d'œuvre; mais elle a détruit

la peinture monumentale, non-seulement en développant le goût des petites choses et des petits moyens, mais encore en rendant le travail si long et si pénible qu'une grande entreprise semble avec elle impraticable.

Ceux qui savent les difficultés qu'elle entraîne se demandent comment les anciens ont tant fait et trouvé tant à faire? les artistes n'avaient pas une journée plus longue; les petits princes et les particuliers, des bourses plus profondes que nos grands Etats. A cela, Cennino répond : « Nous connaissions la peinture à l'huile, mais nous ne nous en servions pas. Nous avions des moyens prompts et simples. Cette promptitude n'excluait pas la perfection. » Les plafonds des loges de Raphaël sont coupés en trois morceaux, c'est-à-dire trois jours d'exécution¹. La Messe, on le dit, est en dix-huit morceaux : dix-huit jours. Les tableaux de quinze pieds carrés, d'Agnolo Gaddi, à Santa-Croce, sont divisés en quinze morceaux : quinze jours; etc., etc. Ce simple exposé renferme toute la question pratique de la peinture monumentale; il explique tant et de si grands travaux que nous avons peine à les comprendre; il dit comment des particuliers et les petites républiques d'Italie pouvaient alors ce que de grands empires ne pourraient aujourd'hui.

Que ceci nous excuse même auprès du chev. Tambroni, si nous ne regrettons pas pour l'Italie l'invention de la peinture à l'huile.

S'il nous est permis d'émettre notre pensée, nous dirons plus, nous croyons que la peinture à l'huile a toujours existé, et que Jean de Bruges n'a été que l'inventeur d'un ou de vernis (on ne sait s'il en a inventé un ou plusieurs) qui la rendait solide et brillante, et que son secret est mort avec lui.

En effet, pour fixer la peinture sur mur ou sur tableaux, il n'y a que trois moyens : la chaux, les colles et les corps gras.

La chaux tirée de la muraille y retourne pour fixer les couleurs;

¹ La peinture à fresque se fait par morceaux; chaque morceau doit être fini le jour où il a été commencé.

c'est la fresque, c'est le dernier poli donné à une construction.

Les colles telles que lait, œufs, gommes, peaux, mucilages de toute espèce, font une grande variété, mais qui arrivent toutes au même but : un résultat agréable, sans action contre l'humidité.

Alors, pour remédier à cet inconvénient, viennent les corps gras. Ils ne sont que deux : l'huile et la cire, qui se sont toujours prêtés une mutuelle assistance. Comment supposer que l'un ait été connu sans l'autre ?

Là où il y avait préférence, nous nous sommes trop hâtés de conclure qu'il pouvait y avoir ignorance. L'antiquité a préféré pour les tableaux la cire ; en effet, si cette peinture est poreuse, lourde, sans accent, telle que nous la faisons, elle devenait fine, claire et brillante, une fois lustrée comme l'employaient les Grecs.

Si le moyen-âge a préféré la fresque et la *tempera*, c'est-à-dire les colles, les monuments prouvent combien ils ont eu raison, et l'ouvrage de Cennino établit victorieusement qu'ils ne l'ont pas fait par ignorance.

Laissons donc le chevalier Tambroni s'engager dans une discussion qui n'a aucun intérêt pour nous, et courons au livre de Cennino.

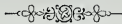




TRAITÉ DE LA PEINTURE



PREMIÈRE PARTIE



Ici commence le livre de l'art, fait et composé par Cennino da Colle, en révérence de Dieu, de la Vierge Marie, de S. Eustache, S. François, S. Jean-Baptiste, S. Antoine de Padoue, et généralement de tous les Saints et Saintes de Dieu, en révérence de Giotto, de Taddeo et d'Agnolo maître de Cennino, et pour l'utilité, le bien et le profit de qui veut parvenir audit art.

I

Dans le principe, Dieu tout-puissant créa le ciel, la terre, et par-dessus tout ce qui vit et respire, il fit l'homme et la femme à sa propre image, les dotant de toutes les vertus. Par malheur, Adam excita l'envie

de Lucifer, qui, par malice, sagacité et tromperie, poussa au péché, contre le commandement de Dieu, Eve qui entraîna Adam. Dieu, irrité contre Adam, fit chasser lui et sa compagne par un ange qui leur dit : « Puisque vous avez désobéi au commandement que Dieu vous fit, allez parcourir une vie de peines et de fatigues. » Adam, que Dieu avait choisi pour notre père à tous, qu'il avait si noblement doué, reconnut sa faute et quitta l'idée de science pour en revenir au travail des mains qui fait vivre. Il prit la bêche, et Eve commença à filer. Plusieurs arts nés du besoin suivirent, tous différents l'un de l'autre. Celui-ci entraînant plus de science que celui-là, ils ne pouvaient tous être égaux; car la science est la plus noble. Après elle en vient un qui lui doit son origine et la suit de près, il vient de la science et se forme par l'opération des mains. C'est un art que l'on désigne par le mot *peindre*; il demande la fantaisie et l'habileté des mains; il veut trouver des choses nouvelles cachées sous les formes connues de la nature, et les exprimer avec la main de manière à faire croire que ce qui n'est pas, soit. C'est donc avec raison qu'il mérite de siéger après la science au second rang couronné du nom de Poésie. La raison en est que si le poète, par son seul savoir, peut se sentir capable et libre de composer, de lier ensemble oui et non s'il lui plaît, selon son bon vouloir; de même le peintre se sent libre et en puissance d'établir une figure debout, assise, moitié homme moitié cheval, s'il lui plaît, sous l'impulsion de sa fantaisie. Donc, je m'estimerai heureux de pouvoir servir à tous ceux qui se sentent les moyens, le savoir ou la capacité d'orner cette science principale de quelque joyau, et à ceux qui vaillamment et sans grand savoir se mettent en avant et offrent à la science le peu que

Dieu leur a donné , sachant qu'il n'est si petit membre qui ne puisse être utile à l'art de la peinture.

Moi , Cennino , fils d'Andrea Cennini , né à Colle di Valdelsa , fus formé aux secrets de l'art pendant douze ans par le fils de Taddeo , Agnolo de Florence , mon maître. Lui-même apprit son art de Taddeo son père. Taddeo fut baptisé par Giotto , qui le garda comme élève pendant vingt-quatre ans. Giotto changea l'art de la peinture ; de la forme grecque il la conduisit à la forme latine moderne. Il posséda l'art le plus complet que jamais personne ait eu ensuite en sa puissance. Pour l'utilité de tous ceux qui veulent parvenir à cet art , j'enregistrerai ce qui me fut appris par Agnolo mon maître , et ce que j'ai essayé de ma main et vérifié ; invocant avant tout le grand Dieu tout-puissant en la personne du Père , du Fils et du Saint-Esprit ; ensuite la Vierge Marie , doux espoir des pécheurs ; l'évangéliste S. Luc , premier peintre chrétien ; S. Eustache , mon patron , et généralement tous les Saints et Saintes du paradis. Ainsi soit-il.

II. Comment les uns viennent à l'art poussés par l'élévation de l'esprit , les autres dans l'espoir du gain.

Ceux que l'art enflamme d'un amour naturel se mettent en route pour y atteindre toujours pourvus d'un esprit élevé. Le dessin réjouit leur intelligence , la nature les y pousse d'eux-mêmes , ils y vont sans guide , sans maître , par délicatesse d'esprit. Pour parvenir à en connaître les jouissances , il leur faut alors un maître avec qui , par amour , ils se disposent à l'obéissance et se mettent en servitude pour arriver à la perfection. D'autres le font par pauvreté et besoin ; mais on doit surtout faire cas de ceux qui parviennent par amour de l'art et noblesse de cœur.

III. Comment se doit conduire celui qui veut arriver.

Or donc, vous qu'un esprit délicat porte à l'amour de la vertu, et qui vous destinez principalement à l'art, commencez par vous couvrir de ce vêtement : amour, crainte, obéissance et persévérance. Le plus tôt que vous le pourrez, mettez-vous sous l'égide d'un maître et apprenez. Quittez-le le plus tard possible.

IV. Comment la règle te démontre en combien de membres et parties se composent les arts.

Le fondement de l'art et le commencement de tout travail manuel reposent sur le dessin et la couleur. Ces deux parties exigent de savoir broyer, coller, recouvrir d'une toile, enduire de plâtre, racler le plâtre et le polir, faire des ornements relevés en plâtre, des mordants, de la dorure, du bruni, de la *tempera*, des champs, épousseter, gratter, égrainer, retailer, colorer, orner et vernir sur bois, c'est-à-dire sur panneau. Pour travailler sur mur, il faut savoir mouiller, mettre l'enduit, l'aplanir, le polir, dessiner, colorer dans le frais, et conduire à fin à sec¹, faire des *tempera*, orner et finir sur mur. Telle est la règle des grands maîtres dont j'ai parlé. Sous eux j'ai appris le peu que je sais et que j'exposerai ici partie par partie.

¹ On trouvera peut-être puéril la traduction de ce chapitre. Cependant il me semble curieux et digne d'attention, d'abord parce qu'il fait connaître toutes les préparations qui précédaient l'œuvre du peintre sur panneau et à fresque, ensuite parce que ce mot *conduire à fin à sec* nous fait voir ce que Cennino répète plus tard, que les anciens retouchaient beaucoup cette peinture. Je crois, comme Vasari, que c'était un mal, et qu'avec soin et patience on peut arriver à rendre ces retouches presque nulles.

V. De quelle manière on commence à dessiner sur tablette ; dans quel ordre.

Comme nous l'avons dit, il faut commencer par le dessin. Il faut que tu saches dans quel ordre on commence à dessiner le plus convenablement. D'abord, aie une tablette de buis, sur chaque face de la grandeur d'une palme, bien polie et nette, c'est-à-dire lavée avec de l'eau claire, frottée et polie avec la sèche dont les orfèvres se servent pour faire des empreintes. Quand cette tablette est bien séchée, prends assez d'os pétri pendant deux heures pour qu'il se comporte bien. Plus il est léger, plus tu pourras le considérer comme bon. Ramasse-le, tiens-le enveloppé dans une carte sèche, et quand il t'en faudra pour préparer la tablette, prends un peu moins d'une demi-fève de cet os, mêle-le d'un peu de salive et étends-le avec le doigt sur toute la tablette avant qu'il soit sec. Tiens ladite tablette de la main gauche, et avec le pommeau de la main droite bats sur cette tablette jusqu'à ce qu'elle soit bien sèche, et que l'os soit aussi également étendu sur un endroit que sur l'autre.

VI. Comment on dessine sur des tablettes de différentes espèces.

Pour le même usage, la tablette de figuier bien vieux est bonne aussi. Il y en a encore, chez les marchands, d'autres dont on fait usage : elles sont de parchemin préparé au plâtre et recouvertes de blanc à l'huile. Pour les revêtir d'os, on suit la méthode que j'ai indiquée ci-dessus.

VII. Quelle espèce d'os est bonne pour préparer les tablettes.

Il faut savoir quels os sont bons. Prends les os

des côtes et des ailes de la poule et du chapon : plus ils sont vieux, meilleurs ils sont. Dans l'état où tu les trouves sous la table, mets-les au feu ; et quand tu vois qu'ils sont devenus bien blancs plus que cendre , retire-les et broie-les bien sur le porphyre , comme je l'ai dit ci-dessus , et sers-t'en.

VIII. Comment il faut commencer à dessiner avec la pointe ,
et avec quelle lumière.

Aussi l'os du gigot et de l'épaule d'agneau sont bons brûlés et préparés comme nous l'avons dit. Alors aie un stylet d'argent ou de cuivre , ou de n'importe quoi , pourvu que la pointe soit d'argent , fine , polie et belle. Puis commence , par exemple , à dessiner des choses aussi aisées que possible , pour former la main , et avec le stylet va sur la tablette si légèrement qu'on puisse à peine voir d'abord ce que tu commences à faire , augmentant les traits peu à peu , et en revenant souvent pour faire l'ombre. Aux extrémités que tu veux faire plus obscures , il faut revenir plus souvent , et au contraire sur les reliefs retoucher très-peu. Il faut prendre pour timon et pour guide de ce que tu peux voir , la lumière du soleil , celle de ton œil et ta main. Sans ces trois choses on ne peut rien faire de raisonnable. Place-toi , quand tu dessines , sous une lumière tempérée ; que le soleil te batte du côté gauche. Préparé de cette façon , tu peux commencer à te risquer sur le dessin , faisant peu chaque jour pour ne pas te dégoûter et te rebuter.

IX. Comment tu dois distribuer ta lumière en clairs et obscurs sur tes
personnages , leur donnant ainsi le relief.

Si par hasard , quand tu dessines ou copies dans des chapelles , ou colores dans des lieux peu favora-

bles, il t'arrivait que tu ne pusses avoir la lumière du côté gauche ou comme il te convient, préparè-toi à donner le relief à tes figures ou à ton dessin selon la disposition des fenêtres que tu trouves dans ces lieux et qui doivent t'éclairer. Ainsi, en suivant la lumière de quelque côté qu'elle vienne, oppose au relief l'obscur comme nous l'avons dit. S'il arrivait que la lumière vîntou resplendît de face, frappât les milieux, de même arrange ton relief par clairs et obscurs selon ces conditions. Et si la lumière traversait une fenêtre qui fût plus grande que les autres dans le même lieu, attache-toi toujours à la lumière la plus vive, et travaille à la suivre et l'étendre raisonnablement : car faute de cela, ton travail n'aurait aucun relief et deviendrait une chose par trop simple et de peu d'habileté.

X. Par quel moyen et dans quel ordre on dessine sur parchemin ou sur toile de coton avec des ombres d'aquarelle.

En faisant un retour sur la direction que nous suivons, nous verrons que l'on peut dessiner sur parchemin ou sur toile. Sur parchemin, tu peux dessiner avec le stylet indiqué en répandant çà et là de l'os que tu étends avec la patte de lièvre sur le parchemin sec, après l'avoir saupoudré sous forme de poudre ou de vernis à écrire. Si tu veux, après que tu as dessiné avec le stylet, mieux faire comprendre le dessin, donne des fermetés avec de l'encre sur les extrémités selon la nécessité; ensuite, ombre les plis avec une teinte étendue d'encre, c'est-à-dire plein une coquille de noix d'eau pour deux gouttes d'encre, et ombre avec un pinceau fait des poils de la queue d'écureuil pour le plus souvent. Et ainsi, selon les besoins de l'obscur, tu noircis l'aquarelle en ajoutant quelques gouttes

d'encre. De même tu peux te servir pour ombrer des couleurs en pains dont usent les miniaturistes, en tempérant ces couleurs avec de la gomme ou avec du blanc d'œuf bien battu et liquide.

XI. Comment on peut dessiner avec des stylets de plomb.

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 battues au marteau.

XII. Comment, s'étant trompé en dessinant avec des stylets de plomb, on peut l'enlever.

Sur le papier, on peut dessiner avec le plomb susdit après ou sans préparation préalable à l'os. Et si quelquefois il t'arrivait de te tromper et que tu voulusses enlever quelques signes faits avec ce plomb, prends un peu de mie de pain, frotte sur le papier, tu enlèveras ce que tu voudras. Et de même sur ce papier tu peux ombrer avec l'encre, les couleurs ou les tablettes de miniaturistes mêlées à la *tempera* enseignée.

XIII. Comment on doit pratiquer le dessin à la plume.

Quand tu t'es adonné aux exercices précédents 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. Lors dessine avec délicatesse en conduisant tes clairs, tes 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. Ce qui t'arrivera en pratiquant le dessin à la plume, c'est une habileté, une

adresse qui te rendront capable de faire sortir bien des choses de ta tête.

XIV. Comment il faut tailler sa plume pour dessiner.

Nous nous permettrons de passer cet alinéa qui n'apprendrait rien à personne.

XV. Comment on arrive au dessin sur papier teinté.

Pour venir à la lumière pas à pas et commencer à ouvrir la porte qui conduit à la coloration, il faut choisir une autre manière de dessiner que celle que nous avons décrite ci-dessus. Cette manière se nomme dessiner sur papier teinté, soit sur parchemin, soit sur papier ordinaire. Si tu veux les teindre, l'un et l'autre se teignent de la même manière, avec la même *tempera*, soit que tu fasses la teinte ou rougeâtre, ou couleur de lin, ou verte, ou azurine, ou grisâtre, ou incarnat, ou comme tu la voudras, toutes veulent les mêmes *tempere* et le même temps pour broyer la couleur, et sur toutes on dessine de la même façon. Il est vrai que la teinte verdâtre est la plus répandue et celle de beaucoup dont on use le plus, soit pour ombrer, soit pour relever de blanc. Bien que plus tard je montrerai la manipulation des couleurs, leur nature et leurs mélanges, je te donnerai ici brièvement un moyen facile pour teindre les papiers dont tu as besoin pour dessiner.

XVI. Comment se fait la teinte verte pour le papier à dessiner, et comment on l'emploie.

Quand tu veux teindre une feuille de parchemin ou de papier ordinaire, prends une demi-noix de terre verte, 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 ; broie bien sur la pierre de porphyre toutes ces choses mêlées ensemble et délayées avec de l'eau de puits , ou de fontaine , ou de rivière. Broie tant que tes forces te le permettent ; jamais elles ne peuvent l'être trop , plus elles le sont , plus la teinte est parfaite. Mélange ces choses dites avec une colle dont voici la force : prends un morceau de colle des apothicaires, 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 un feu doux, et écume quand elle bout. Quand elle a bouilli un peu et que tu vois la colle bien étendue, passe-la deux fois. Prends un vase de peintre assez grand pour contenir les couleurs broyées, et mets-y de cette colle assez pour que la teinte soit courante au pinceau ; que ta brosse soit de soie de cochon assez grosse et souple. Alors aie le papier que tu veux teindre, et étends la teinte tout du long sur le champ de ton papier, promenant la main avec légèreté et ton pinceau à demi sec tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre, et ainsi tu donneras trois, quatre ou cinq couches, tant que tu vois le papier teint également ; entre chaque couche, attends que la précédente soit sèche. Si tu remarquais que le papier, pendant l'opération, vint à se crispier, c'est un signe que la colle est trop forte. Dès que tu auras donné les premières couches, portes-y remède. Comment ? En y mettant de l'eau tiède bien claire. Quand la feuille est faite et sèche, prends un couteau et passe dessus en frottant légèrement avec le taillant, pour enlever les grains qui pourraient y être.

XVII. Comment tu dois teindre le parchemin et lui donner le poli.

Quand tu veux teindre le parchemin, il convient de le mettre dans l'eau de fontaine ou de puits jusqu'à ce qu'il devienne mollet et traitable. Puis on le tend avec des petits clous sur une planche comme une peau de tambour; et comme nous avons dit ci-dessus on lui donne la teinte peu à peu. S'il arrivait que le parchemin ou le papier ne fussent pas polis et tendus selon ton désir, prends-les et étends-les sur une planche de noyer ou sur une pierre bien plane et propre. Recouvre la feuille que tu as teintée d'une autre feuille de papier bien nette, et avec une pierre à brunir l'or, brunis en frottant de toute la force de ton poignet. De cette manière la feuille deviendra malléable et polie. Il est vrai que quelques-uns préfèrent brunir directement sur la feuille teinte, afin que la pierre, en se promenant sur le papier même, y ajoute un peu de lustre. Fais-en ce que tu voudras, mais je tiens mon premier moyen comme meilleur. La raison en est qu'en frottant la pierre à brunir sur la teinte pour la lustrer, tu nuis au lustre du crayon dont tu te serviras pour dessiner, et de même à l'aquarelle que tu passeras, tu n'obtiendras ni les clairs ni le fondu comme avec le premier moyen. *Sit nihil hominibus*¹, fais comme tu voudras.

XVIII. Comment on doit teindre le papier noir ou violet.

Applique-toi pour faire ces teintes. Pour teindre le papier d'une couleur tirant sur le violet, prends, selon la quantité de feuilles que j'ai désignée plus haut,

¹ Il faudrait dire, *sit nihilominus*, etc. Toutes les fois que l'auteur a voulu se servir de phrases latines, il l'a fait de travers, comme font gens du peuple.
(Note du cav. Tambroni.)

une demi-once de blanc grossier et la valeur d'une fève de pierre amétiste¹, et broie-les bien le plus que tu pourras. Plus on broie, plus la teinte loin de se gâter s'améliore. Mélange ensuite la colle comme nous l'avons dit.

XIX. Comment il faut donner au papier la teinte indigo.

Pour la teinte indigo, prends la quantité de feuilles comme dessus, une demi-once de blanc et la valeur de deux fèves d'indigo de Venise²; broie-les bien ensemble, sans crainte de gâter en broyant trop. Finis avec le même encollage que nous avons désigné plus haut.

XX. Comment on doit teindre le papier tirant sur le rouge, ou presque couleur de pêche.

Pour teindre en couleur tirant sur le rouge la quantité de feuilles dites ci-dessus, prends une demi-once de terre verte pour deux fèves de gros blanc et une fève de *sinopia*, ou rouge clair. Broie de la même manière, et mélanges-y la colle ou la *tempera*.

XXI. Comment on teint le papier de couleur d'incarnat.

Pour faire la teinte d'un bel incarnat, il faut prendre toujours pour la même quantité de feuilles une demi-once de gros blanc et moins d'une fève de ci-

¹ La pierre amétiste était un rouge violet qui, mêlé avec le blanc, faisait une teinte violacée comme le rouge Vandyk. Cennino le décrit au chap. 42.

² Au lieu d'indigo de Venise, il y a dans l'italien : *Indaco Maccabeo*. L'éditeur observe que ce doit être *baccadeo*, parce que l'on se servait de l'indigo en perles (ou *bacche*, graines), usage alors et aujourd'hui encore conservé à Venise, ou bien parce que l'indigo extrait de la plante sort de l'écorce comme une graine. On pourrait encore dire que *maccadeo* ou *baccadeo* étaient des expressions usitées par les marchands, ou pour désigner les marchands qui apportaient l'indigo du Levant.

nabre ; broyer le tout ensemble et mêler la *tempera* comme nous l'avons dit ci-dessus.

XXII. Comment il faut teinter le papier en gris.

La teinte grise se fait en prenant un quart d'once de gros blanc, une fève d'ocre clair, moins d'une demi-fève de noir. Broie-les bien ensemble comme de coulture, encolle comme nous l'avons dit des autres , en ajoutant toujours à chacune pour le moins une fève d'os brûlé. Ceci te suffit pour teinter tout papier de toutes couleurs.

XXIII. Comment on peut prendre sur papier calque la substance d'une bonne figure dessinée.

Il te faut aussi savoir qu'il y a un papier que l'on nomme papier calque, qui te peut être fort utile pour copier une tête, une figure ou une demi-figure, selon ce que tu peux trouver de main de grand maître. Pour bien avoir les contours de quelque tableau ou peinture sur mur que ce soit, et les avoir bien fidèlement, place cette feuille de papier lucide sur la figure ou sur le dessin, attache-la gentiment aux quatre coins avec de la cire rouge ou verte. Aussitôt, à travers le papier lucide transparaîtra la figure ou dessin de dessous, de manière à ce que tu puisses les voir clairement. Alors, prends une plume taillée bien fin, ou un pinceau d'écureuil également fin, et, avec de l'encre, va suivant les contours et les extrémités du dessin de dessous. Et ainsi indiquant légèrement quelques ombres, selon ce que tu pourras voir ou faire. Alors retire ton papier, auquel tu ajouteras des blancs et des reliefs selon les principes indiqués ci-dessus.

XXIV. Première manière de faire un papier transparent clair.

Si tu ne trouves pas tout préparé le papier transparent dont tu as besoin, fais-en de cette manière : prends une feuille de parchemin, donne-la à un papetier, et fais-la tant racler qu'il en reste peu. Veille à ce qu'elle soit raclée également. Elle est transparente d'elle-même.

Si tu la veux plus claire, prends de l'huile de lin belle et pure, et enduis-en la feuille avec du coton. Laisse-la bien sécher pendant plusieurs jours; elle sera bonne et parfaite.

XXV. Second moyen de faire un papier transparent avec la colle.

Si tu veux faire ce papier calque par un autre moyen, prends une pierre de marbre ou de porphyre, aie de la colle de poisson et de cet ail que vendent les apothicaires; mets le tout tremper dans de l'eau claire. Pour six gousses d'ail une écuelle d'eau. Fais bouillir le tout. Après l'ébullition, passe-la deux ou trois fois. Alors, prends de cette colle bien clarifiée, liquide et tiède, et avec un pinceau, de la même manière que l'on teinte son papier, étends une couche de cette colle sur la pierre bien propre. La pierre a dû d'abord être enduite d'une couche d'huile d'olive. Et quand cette colle ainsi étendue est sèche, commence, avec la pointe du couteau, à la détacher par place, assez pour que tu puisses avec la main prendre cette pellicule ou papier. Que ta main soit adroite pour détacher saine et sauve cette peau de la pierre, comme si c'était un papier. Si tu veux préparer cette pellicule ou papier avant de la détacher de la pierre, prends de l'huile de lin bien bouillie, comme je te l'enseignerai au chapitre des mordants, et avec un

pinceau doux, mets une couche sur le tout, que tu laisseras sécher pendant deux ou trois jours. Tu auras ainsi un bon papier transparent.

XXVI Comment on peut faire un papier transparent avec du papier ordinaire.

Ce même papier transparent dont nous avons parlé peut se faire avec du papier ordinaire. Quand le papier est fin, net et bien blanc, enduis-le d'huile de lin, comme j'ai dit ci-dessus. Le papier deviendra transparent et bon.

XXVII. Comment tu dois t'appliquer à copier et dessiner d'après les maîtres le plus que tu peux.

Maintenant il est temps d'aller en avant, pour que tu puisses mettre en œuvre ce que tu as acquis de science. Tu as fais tes papiers teintés ; ton métier est de suivre cette route-ci. Tu as consacré un certain temps au dessin sur tablettes, comme je te l'ai enseigné d'abord, romps-toi à dessiner les meilleures choses que tu pourras trouver sorties des mains des grands maîtres ; fais-en tes délices. Et si tu es dans un endroit où il y ait abondance de bons maîtres, tant mieux pour toi. Cependant je te donne ce conseil : choisis toujours le meilleur et celui qui a le plus de réputation ; et t'y attachant jour par jour, il serait contre nature que tu n'acquières pas quelque chose de sa manière et de ses allures. Tandis que si tu te portes à dessiner aujourd'hui celui-ci, demain celui-là, tu n'auras la manière ni de l'un ni de l'autre, et peut-être il t'en résultera un peu de bizarrerie, comme ayant l'esprit tirillé par ces différentes façons : un jour tu voudras faire comme celui-ci, demain comme cet autre, et ainsi tu ne conduiras rien à perfection.

Si tu continues à ne suivre que les pas d'un seul, il faudra que ton intelligence soit bien grossière pour que tu n'en recueilles pas quelque nourriture, et alors il t'arrivera que la fantaisie que t'aura concédée la nature, une fois développée, te poussera à prendre une manière qui te sera propre et qui ne pourra qu'être bonne, parce que ta main et ton intelligence, accoutumées à cultiver des fleurs, ne sauraient recueillir des épines ¹.

XXVIII. Comment, de préférence même aux maîtres, il te faudra continuellement dessiner d'après nature.

Remarque que le guide le plus parfait que l'on puisse avoir, la meilleure direction, la porte triomphale qui conduit au dessin, c'est la nature. Dessiner d'après nature passe avant tout. Il faut t'y livrer avec ardeur et confiance, surtout quand tu commenceras à avoir quelque sentiment du dessin, continuer avec persévérance, et ne passer jamais un jour sans dessiner quelque chose. Si peu que ce soit, ce sera toujours autant, assez peut-être pour te conduire à l'excellence.

¹ Ce chapitre répand une grande lumière sur la condition de ces vieilles écoles où l'élève imitait toujours le maître; et il n'est pas naturel qu'en le faisant on puisse éviter de prendre sa manière et s'en faire une propre. Léonard de Vinci, dans son *Traité de la Peinture*, ch. xxiv, condamne ce procédé, et dit qu'un peintre en suivant cette route pourra passer pour un neveu, mais jamais pour un fils de la nature. (*Note du cav. Tambroni.*)

Je crois que la méthode de Cennino a eu l'avantage de conserver long-temps les grandes traditions sans étouffer les grandes individualités, telles que celles de Cimabuë, des Giotto, Orcagna, Masaccio, etc., etc. Et peut-être est-ce encore un avantage d'annihiler et d'effacer les individualités médiocres, qui ont seules à craindre ce mode d'éducation. Le mot de Léonard est spirituel, mais il ne me paraît pas d'aussi bon sens que le chapitre de Cennino. La culture doit être au profit des beaux produits et non des mauvaises herbes.

(V. Mottet.)

XXIX. Comment tu dois diriger ta vie en honnêteté et avec le soin particulier de ta main. — Dans quelle compagnie et comment tu dois commencer à dessiner d'après les figures dans les monuments.

Ta vie doit être rangée comme si tu étais étudiant en théologie, philosophie ou toute autre science; usant avec tempérance le boire et le manger. Deux fois par jour suffisent, te contentant de pâtes et de vin légers. Veillant à éviter à ta main de trop fréquentes fatigues, comme de jeter des pierres, des pieux de fer, ou toute autre chose qui lui sont contraires et la font trembler. Une autre chose peut rendre la main si légère et tremblante qu'elle vacillerait au vent comme une feuille de papier, c'est la compagnie trop fréquente des femmes. Retournons à notre affaire. Aie un carton fait de feuilles collées ou de bois léger, d'un carré assez grand pour y mettre une feuille royale ou une demie; ce sera bon pour y enfermer tes dessins, et pour, quand tu en auras besoin, poser dessus la feuille sur laquelle tu dois dessiner. Alors, va-t-en seul¹, ou dans la compagnie de gens qui aient à faire la même chose que toi et qui ne puissent te distraire. Si cette compagnie était celle de gens plus avancés que toi, ce n'en serait pour toi que meilleur. Vas ainsi dans les églises, dans les chapelles, et commence à dessiner. Regarde d'abord de quelle grandeur te paraît la figure ou le sujet que tu veux copier, où sont les ombres, les demi-teintes, les lumières; et quand tu as placé tes ombres à l'aquarelle, conserve le champ pour les demi-teintes, et mets les lumières avec du blanc, etc., etc.

¹ Léonard de Vinci, dans son *Traité de la Peinture*, ch. VIII, recommande aux peintres la solitude.

XXX. Comment il faut commencer à dessiner sur le papier avec du charbon, s'assurer des mesures de la figure et affermir son trait avec le crayon d'argent.

Prends d'abord ton charbon taillé fin comme le serait une plume ou un stylet. Pour te faire une première mesure, prends une des trois parties de la tête, qui est divisée en trois mesures égales : la tête, le visage et la bouche avec le menton¹. Une de ces trois mesures te guidera pour toute la figure. L'architecture des fonds qui séparent les figures te sera un excellent guide, en appliquant ton intelligence à en faire bon usage. Tu auras besoin de ces moyens dans le cas où la figure à copier serait élevée, et que tu n'y pourrais pas atteindre avec la main pour prendre tes mesures.

Il convient que ton intelligence te serve de guide, tu trouvera la vérité par les moyens que je te donne. Si le premier trait de ta figure ou de ton sujet ne se trouvait pas bien en proportion, aie une plume de poule ou d'oie, frotte et époussète 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, époussète bien tout le charbon, il te restera un dessin propre arrêté au crayon.

XXXI. Comment tu dois dessiner et ombrer sur papier teinté avec l'aquarelle et rehausser de blanc.

Quand tu veux acquérir la pratique des ombres,

¹ Cennino, par la tête, entend le front et le sommet qui, en effet, est à peu près égal au visage, c'est-à-dire de la racine du nez ou des sourcils au bas du nez, et la bouche veut dire du dessous du nez au dessous du menton.

prends un pinceau doux, et avec l'encre délayé 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 peu teintée, et le pinceau presque sec. Ne te presse pas, mais augmente peu à peu, retourne toujours avec le même pinceau dans les lieux les plus obscurs. 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. Fais attention à toujours conduire ton pinceau plat. 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 et ne perdant pas de vue qu'il les faut toujours diviser en trois parties, l'une pour l'ombre, l'autre pour le champ du papier, et la troisième pour la lumière.

Quand tu as fini ceci, prends un peu de blanc bien broyé avec de la gomme arabique, (plus avant je montrerai comment cette gomme doit se délayer et se fondre, et je traiterai de toutes les colles); très-peu de blanc suffit. Aie dans un godet de l'eau claire, trempe-y ton pinceau et frotte sur ce blanc broyé, particulièrement s'il est riche, étends-le sur la partie ferme de la main, le gros du pouce, en rendant la forme à ton pinceau, le pressant, le déchargeant, afin qu'il soit presque sec. Toujours avec le plat commence à passer sur les endroits où doivent être les blancs pour le relief. Continue cette opération plusieurs fois en guidant ton pinceau avec sentiment; ensuite, pour faire l'ex-

trémité des reliefs , les parties les plus saillantes , prends un pinceau pointu avec la pointe chargée de blanc , raffermis les extrémités de tes lumières. De même avec un petit pinceau pointu et de l'encre pure, forme le trait qui arrête les plis , le contour du nez , des yeux , les poils de barbe volants , c'est-à-dire les extrémités des barbes et des cheveux.

XXXII. Comment tu peux mettre les blancs au blanc d'aquarelle de la même manière que les ombres d'encre délayée.

Je te donne en outre l'avis , quand tu auras plus de pratique, d'achever tes blancs avec ceux de l'aquarelle, comme tu fais avec l'aquarelle d'encre. Prends du blanc broyé dans l'eau et encollé avec du jaune d'œuf, et fonds-le de la même manière que l'aquarelle d'encre. Mais c'est plus difficile et demande plus d'habitude. Tout ceci se nomme dessiner sur papier teinté ; c'est le chemin qui conduit à l'art du coloris.

Suis-le toujours le plus que tu le peux ; c'est le plus important de ton éducation, mets y toute ton attention, ta sollicitude et ton plaisir.

XXXIII. Comment on fait les charbons à dessiner bons , parfaits et tendres.

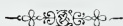
Avant d'aller plus loin il faut que je te montre comment on fait le charbon à dessiner. Aie des baguettes de bois de saule , sèches et de bonne apparence , brise les en morceaux de la longueur d'une palme , ou si tu veux de quatre doigts ; divise ces morceaux en morceaux plus minces , comme si tu ferais des allumettes , et comme des allumettes encore fais-en des paquets , après les avoir polis et aiguisés à chaque pointe comme des fuseaux. Les paquets 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. 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. Si tu veux voir comment ils sont réussis, prends l'un d'eux et dessine ou sur parchemin, ou sur papier teinté ou panneau préparé, et si tu vois que le charbon marque bien et tient bien, il est bon; s'il est trop cuit, le dessin ne tient pas et s'époussette en plusieurs endroits. Voici encore une autre manière de faire ces charbons. Prends une tourtière en terre cuite, couverte comme nous l'avons dit, mets-la sur le feu le soir, ayant bien couvert ce feu avec la cendre. Va-t-en au lit, le matin ils seront cuits. Par le même moyen tu peux faire des charbons grands et petits. Fais-les comme tu les voudras, il n'y a pas au monde de meilleurs charbons.

XXXIV. D'une pierre qui est de la nature des charbons à dessiner.

J'ai aussi pour dessiner trouvé une certaine pierre noire qui vient du Piémont et qui est une pierre tendre. Elle est si tendre qu'on peut la tailler au couteau; elle est bien noire; on peut la rendre aussi parfaite que le charbon; dessine avec comme tu l'entends.

SECONDE PARTIE



XXXV. Du broyage des couleurs.

Pour en venir à tout l'éclat de l'art pas à pas, arrivons au broyage des couleurs ; notant quelles sont les plus agréables, les plus rudes, les plus revêches, quelles doivent être peu broyées, quelles davantage ; celle-ci veut une colle, celle-ci en veut une autre. Aussi variées que les couleurs sont les colles et les différences dans la manière de broyer.

XXXVI. Nomenclature des couleurs naturelles, et comment on doit broyer le noir.

Sache qu'il y a sept couleurs naturelles ou, à proprement parler, quatre d'une nature terreuse comme le noir, le rouge, le jaune et le vert ; trois autres naturelles, mais qui doivent être travaillées, comme le blanc, l'outremer ou azur d'Allemagne, et le jaune clair. N'allons pas plus avant, retournons au noir.

Pour le broyer convenablement, prends une pierre de porphyre qui est une nature de pierre forte et ferme. Il y a plusieurs espèces de pierre à broyer, le porphyre, la serpentine et le marbre ¹. La serpentine est une pierre tendre et n'est pas bonne ; le marbre est

¹ Il paraît que Cennino ne veut pas parler de la pierre connue aujourd'hui sous le nom de serpentine, qui est très-dure et à l'usage des peintres. Il convient de supposer que de son temps on donnait le même nom à une pierre plus tendre.

Pline nous dit, au ch. 7 du livre xxxvi, que l'ofite ou serpentine est une pierre dont il se trouve deux espèces : l'une blanche et tendre, l'autre noire et dure.
(*Cav. Tambroni.*)

pire, il est plus tendre encore. Par-dessus tout est le porphyre; il se choisit parmi les plus clairs. Il vaut mieux qu'il ne soit pas trop poli, de la longueur d'un demi-bras sur chaque côté, prends une autre pierre pour tenir à la main, aussi en porphyre plane dessous, conique par en haut, de la forme d'une écuelle, un peu moins grande pour que la main puisse bien la tenir et la gouverner de çà et de là comme il lui plaît.

Alors aie une certaine quantité de noir ou de toute autre couleur, la valeur à peu près d'une noix, et mets-la sur la pierre; avec celle que tu tiens en main mets le noir en poudre, verse dessus de l'eau claire de fleuve, de fontaine ou de puits, et broye le noir pendant environ une demi-heure, une heure, ou autant que tu le voudras; car si tu le broyais pendant un an, la couleur n'en serait que meilleure et plus noire.

Tu auras alors un morceau de bois mince, large de trois doigts, qui ait un taillant comme un couteau, et avec ce taillant frotte sur la pierre et ramasse proprement la couleur; maintiens-la liquide et non trop sèche afin qu'elle coure bien sur la pierre, que tu puisses bien la broyer et la recueillir. Alors mets-la dans un petit vase et mets-y de l'eau claire jusqu'au sommet du vase. La couleur ainsi ne pourra sécher, tiens le vase couvert à l'abri de la poussière et de toute autre saleté; le mieux sera dans une petite cassette où tu puisses mettre plusieurs vases ensemble.

XXXVII. Comment on fait du noir de plusieurs façons.

Sache qu'il y a plusieurs espèces de noir. Un noir vient d'une pierre noire tendre et dont la couleur est grasse. Remarque que toutes les couleurs maigres sont meilleures que les grasses, à moins que ce ne soit

pour dorer avec le bol ou la terre verte sur panneau, plus alors la couleur est grasse, mieux vient l'or. Mais laissons cela.

Il y a un noir qui se fait de sarments de vigne. Ces sarments se brûlent; et quand ils sont brûlés, on jette de l'eau dessus et on les broie comme l'autre noir. Cette couleur est maigre et des meilleures dont on se serve.

Un autre noir se fait de cosses d'amandes ou de noyaux de pêche brûlés; c'est un noir léger et parfait.

Un autre se fait de cette manière: Aie une lampe pleine d'huile¹ de graine de lin que tu allumeras; mets-la ainsi sous un chaudron étamé bien propre et de manière que la flamme soit à la distance de trois doigts du fond du chaudron, pour qu'elle le batte et s'y attache en corps. Après un peu de temps, prends le chaudron, et avec quelque instrument détache cette couleur ou cette fumée, et fais-la tomber sur du papier ou dans un vase. Cette couleur est si fine et si légère qu'il ne faut pas la broyer. Remplis ainsi plusieurs fois la lampe d'huile, et remets-la sous le chaudron tant que tu aies assez de couleur.

XXXVIII. De la nature d'une couleur rouge que l'on nomme *sinopia* ².

Il y a un rouge naturel que l'on nomme *sinopia* ou porphyre. Cette couleur est d'une nature maigre et

¹ Les antiques, selon Dioscoride, livre v, ch. 139, se servaient de cette fumée condensée comme fondement de l'encre pour livres ou pour écrire, en unissant trois onces de suie de torches avec une livre de gomme. Mais la suie pour peindre était recueillie dans les fourneaux de verrier. (*Cav. Tambroni.*)

² La couleur *sinopia* n'est plus en usage sous ce nom, ni par conséquent le *cinabrese*, qui en était un composé. Dans l'herbier de Mattioli et aux discours du v^e livre de Dioscoride, ch. 71, p. 752, on en trouve cette définition: « La terre rouge *sinopia* est très-choisie si elle est serrée, pesante et de la couleur du foie, sans mélange de pierre et colorée partout également.

sèche, elle supporte bien le broyage ; plus on la broie, plus elle devient fine ; elle est bonne à employer sur panneau , sur mur à fresque et à sec. Je t'expliquerai ce que c'est qu'à fresque et à sec quand nous parlerons du travail sur mur. Ceci te suffit pour le premier rouge.

XXXIX. La manière de faire le rouge dit *cinabrese* , propre aux carnations sur mur, et sa nature.

Ce rouge est une couleur claire que l'on nomme *cinabrese*, et je ne sache pas que l'on s'en serve ailleurs qu'à Florence. Elle est parfaite pour les chairs. Sur le mur on l'emploie à fresque. Cette couleur se fait avec la plus belle qualité possible de *sinopia* et la plus claire. Elle est broyée, mêlée avec le blanc de Saint-Jean. Ce blanc se nomme ainsi à Florence ; il est le produit de la chaux bien blanche et bien purgée. Quand ces deux couleurs sont bien broyées ensemble , c'est-à-dire deux parties *cinabrese*¹ et un tiers de blanc , fais-en des petits pains de la grosseur d'une demi-noix et laisse-les sécher ; quand tu en as besoin, prends-en ce que tu penses nécessaire. Cette couleur te fera

Quand on la met dans l'eau, elle se défait copieusement. On la déterre en Cappadoce, dans de certaines cavernes, et on la porte, quand elle est bien purgée, dans la ville de Sinope, où elle se vend et d'où lui vient sans doute le nom de *sinopia*. Elle a des vertus siccatives. » Là finit Dioscoride. Son commentateur dit qu'il ne trouve plus de son temps qui puisse lui dire ce qui est la vraie *sinopia*. Il croit que c'est un bol d'Arménie grossier. Il cite Georges Agricola, qui rapporte que la *sinopia* se trouve dans les mines d'or, d'argent, de cuivre et de fer.

Plme parle de la *sinopia* au livre xxxv, ch. 7, comme une des seules quatre couleurs dont se servaient Appelles, Echione, Melanzio, etc. — Lazzarini, dans sa quatrième dissertation sur la peinture, tome 1^{er}, prétend que c'est notre terre rouge, un peu plus belle peut-être. Il parait en substance que c'est une terre rouge obscure ou un oxide de fer brun, troisième degré de l'oxidation de ce métal.

(Cav. Tambroni.)

¹ Je crois qu'il devrait y avoir : Deux parties de *sinopia*. (Idem.)

grand honneur pour colorer des visages, des mains, des nus sur mur, comme je te l'ai dit, et quelquefois tu peux en faire de beaux vêtements ; sur mur ils paraissent faits de cinabre ¹.

XL. De la nature du rouge que l'on nomme cinabre. — Comment il faut le broyer.

Il y a une couleur rouge que l'on nomme cinabre ; il se fait chimiquement, se travaille à l'alambic. Le détail de ce travail serait trop long à donner, si tu veux en prendre la peine, tu en trouveras bien des recettes particulièrement chez les frères ; mais je te conseille, pour ne pas perdre le temps dans les incertitudes de la pratique, d'en prendre purement chez les apothicaires, où tu en trouveras pour ton argent. Je veux t'enseigner à acheter, à reconnaître le bon cinabre. Achète toujours le cinabre en morceaux, et non écrasé ou broyé, parce que souvent on le falsifie en le mélangeant avec le minium ou de la poussière de brique. Regarde le morceau de cinabre dans son entier, là où il a le plus de hauteur et la veine plus étendue et délicate, là est le meilleur. Celui-là mets-le, sur la pierre et broie-le avec de l'eau claire autant que tu le pourras. Que si tu le broyais tous les jours pendant vingt ans, il serait toujours meilleur et plus parfait.

Cette couleur s'accommode de plusieurs colles, selon les lieux où on doit la placer. Je t'en entretiendrai plus tard et te dirai où surtout il faut l'employer. Mais souviens-toi que sa nature n'est pas de voir l'air, et qu'il se conserve mieux sur panneau que sur mur, parce qu'après un certain temps le contact de l'air, quand il est employé sur mur, le rend noir.

¹ Ce chapitre est une des preuves que Vasari n'a jamais lu ce livre, puisque, comme j'en ai averti dans la préface, il dit, dans la vie d'Agnolo Gaddi, que Cennino ne fait pas mention de cette couleur. (Cav. Tambroni.)

XLII. De la nature d'un rouge que l'on nomme minium.

Le rouge que l'on nomme minium est un produit de la chimie. Cette couleur est bonne seulement employée sur panneau. Si tu t'en servais sur mur, aussitôt qu'il verrait l'air il deviendrait noir et perdrait toute sa couleur.

XLIII. De la nature d'un rouge que l'on nomme sanguine.

Le rouge que l'on nomme sanguine est naturel ; c'est une pierre très-forte et solide ; elle est si serrée et parfaite que l'on en fait des pierres et des dents pour brunir l'or sur panneau. Elle devient noire et aussi parfaite que le diamant. La pierre dans sa pureté est d'une couleur violacée ou noire et a une veine comme le cinabre. Ecrase-la d'abord 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. Cette couleur est bonne sur le mur ; employée à fresque, elle donne un ton cardinalesque¹ ou violet et laqueux. Elle n'est pas bonne à employer autrement ni à encoller.

XLIIII. De la nature d'un rouge que l'on nomme sang de dragon.

Il y a un rouge que l'on nomme sang de dragon. On s'en sert quelquefois sur le papier, c'est-à-dire pour la miniature. Laisse-le en repos et ne t'en embarrasse point, il n'est pas de nature à te faire honneur.

¹ Les cardinaux eurent le chapeau rouge par décret du concile de Lyon, tenu en 1245 par Innocent IV, qui le leur donna à Clugny en 1247. Ils n'eurent le manteau rouge que plus tard, en 1464, sous le pontificat de Paul II. A l'époque de Cennino, ils portaient encore la couleur violet. (C. Tamb)

XLIV. De la nature d'un rouge que l'on nomme laque.

Il y a une couleur rouge que l'on nomme laque, et qui est un produit de l'art. Il y a pour la faire plusieurs recettes; mais je te conseille de te procurer pour ton argent de ces couleurs faites en observance des habitudes. Cependant, sache connaître la bonne, car il y en a de plusieurs espèces. On fait de la laque avec la bourre de soie ou de drap; elle est belle à l'œil. Garde-t'en; elle conserve toujours une nature grasseuse à cause de l'alun, et ne dure pas, soit qu'on l'encolle ou non, et perd de suite sa couleur. Garde-toi bien de celle-là, mais prends la laque qui se tire de la gomme. Elle est sèche, maigre, graineuse; elle ressemble presque à une terre et est de couleur sanguine¹. Celle-ci ne peut être que bonne et parfaite. Prends-en, écrase-la sur la pierre et broie-la avec de l'eau claire; elle est bonne sur panneau, on l'emploie sur mur à *tempera*, mais elle est ennemie de l'air. Il y en a qui la broient avec l'urine, mais elle devient de suite désagréable par sa puanteur.

XLV. De la nature d'une couleur jaune que l'on nomme ocre.

Le jaune que l'on nomme ocre est une couleur naturelle. On se la procure dans la terre de montagnes, là où se trouvent de certaines veines de soufre, et là où sont ces veines se trouvent aussi la *sinopia*, la terre verte et d'autres couleurs. Je fis cette remarque un jour étant conduit par Andrea Cennini, mon père, allant à

¹ C'est la gomme laque qui généralement n'est plus aujourd'hui employée par les peintres. On s'en servait dans les anciennes écoles, et principalement à Venise, parce qu'un grand commerce de couleurs se faisant dans cette ville, peut-être y étaient-elles plus parfaites, et cette couleur aujourd'hui très-commune aura sans doute été excellente. Le mot *laque* vient de l'arabe *lach*, et également des Grecs, *λxxxz*. (Cav. Tambroni.)

travers champs vers le col de Valdelsa, vers les confins de Casole, dans le commencement de la forêt de la commune de Colle, au-dessus d'une villa qui se nomme Dometava. Arrivé dans un petit vallon à une grotte sauvage, je raclai la grotte avec un outil, et je vis différentes veines de couleur telles que l'ocre, la sinopie obscure et claire, de l'azur et du blanc, ce que je considérai comme le plus grand miracle du monde de trouver du blanc en veine terreuse. Cependant je dois dire que je fis l'essai de ce blanc et le trouvai gras, ce qui n'est pas bon pour les chairs. Il y avait encore dans le même lieu une veine de couleur noire. Ces couleurs se voyaient dans ce terrain comme une cicatrice sur un visage d'homme ou de femme.

Retournons à la couleur d'ocre. J'allai avec mon couteau à la veine de cette couleur, et je te promets que jamais je ne dégustai une couleur d'ocre plus belle et plus parfaite, non pas qu'elle fût aussi claire que le *giallorino*, elle était un peu plus obscure, mais pour les cheveux et les vêtements, comme je te l'enseignerai plus avant, jamais meilleure couleur que cet ocre n'exista. Il y en a de deux natures, de la claire et de l'obscur. Chacune d'elles se broie avec de l'eau de la même façon. Broie-les bien, elles n'en seront que meilleures. Sache que l'ocre est une couleur bonne à tout, à fresque spécialement; puis encore mélangée à d'autres, comme je te l'apprendrai, on s'en sert pour les chairs, les vêtements, les montagnes colorées, les maisons, les chevaux, et en général pour toutes choses. Cette couleur est de nature grasse.

XLVI. De la nature d'un jaune que l'on nomme *giallorino* ou jaune-clair.

Le jaune que l'on appelle *giallorino* est fabriqué et très-solide. Il est lourd comme pierre et dur à briser en

morceaux. On s'en sert sur mur à fresque où il dure pour toujours ; sur panneau il faut l'encoller. Cette couleur doit être broyée comme les autres dont nous avons parlé avec un mélange d'eau claire, il ne faut pas trop la broyer ; et d'abord, comme elle est difficile à réduire en morceaux, il convient de la briser dans un mortier de bronze, comme on le fait pour le lapis améthiste. Mise en œuvre, on la trouve d'un jaune riche. Cette couleur, avec les mélanges que je t'indiquerai, fait de belles verdures et des teintes de gazon. On m'a voulu faire entendre que cette couleur était une pierre naturelle venue du haut des montagnes ; cependant je te dis que c'est une couleur faite par art, mais non chimiquement¹.

XLVII. De la nature d'un jaune que l'on nomme orpin.

Il y a un jaune que l'on nomme orpin, qui est un produit de l'art et de la chimie, il est véritablement toscan. Il est d'un jaune plus vague et plus semblable à l'or qu'aucun autre. Sur mur il n'est bon ni à fresque ni à *tempera*, il devient noir aussitôt qu'il voit l'air. Il est très-bon pour peindre sur des pavois ou des lances. En mêlant cette couleur avec de l'indigo, on fait des verts d'herbes ou de feuilles. On ne peut qu'employer la colle pour l'encoller. On s'en sert comme de médecine pour les éperviers dans certaines de leurs maladies. Cette couleur est d'abord la plus dure à broyer qu'il soit dans notre art. Aussi, quand tu veux la faire, mets une certaine quantité sur la pierre, et avec celle que tu tiens en main va peu à peu la rassemblant et l'écrasant entre ces deux pierres, y mêlant un peu de

¹ Cette déclaration douteuse de l'auteur sur la nature du *giallorino* prouve évidemment qu'il ne connaissait pas la fabrication et la provenance de toutes les couleurs.
(Cav. Tambroni.)

verre cassé pour que la poudre du verre ramène l'orpin au grain de la pierre. Quand tu l'as mis en poudre, verse dessus de l'eau claire et broie autant que tu peux, que si tu le broyais dix ans l'orpin n'en serait que meilleur. Garde-toi d'en mettre à la bouche, tu pourrais t'en trouver mal.

XLVIII. De la nature d'un jaune que l'on nomme *risalgallo* (jaune minéral).

Il y a un jaune que l'on nomme *risalgallo* qui est proprement toscan. On ne s'en sert pas parmi nous, si ce n'est quelquefois sur panneau. Il n'est pas bon de l'avoir en sa compagnie. Pour le broyer, il faut agir comme avec les autres couleurs. Il veut être beaucoup broyé à l'eau claire. Prends garde à toi¹!

XLIX. De la nature d'un jaune que l'on nomme safran.

Il y a un jaune que l'on fait avec une drogue que l'on nomme safran. Il faut la mettre dans un morceau d'étoffe de lin sur la pierre ou sur une brique chaude, et avoir un demi-verre de lessive bien forte, dans laquelle vous mettez ce safran et vous le broyez sur la pierre; il devient d'une belle couleur pour teindre la toile ou toute espèce d'étoffes de lin. Il est bon sur papier; mais préserve-le de l'air, il y perd de suite sa couleur. Si tu veux faire une teinte d'herbe des plus parfaites possible, prends un peu de vert-de-gris et de safran, c'est-à-dire deux parties de vert et une de safran. C'est pour couleur d'herbe le vert le plus parfait que l'on puisse trouver. On le fixe avec un peu de colle, comme je te l'enseignerai plus avant.

¹ C'est un composé de chaux vive et d'arsenic.

L. De la nature d'un jaune que l'on nomme *arzica* ¹.

Il y a une couleur jaune que l'on nomme *arzica*, qui est un produit chimique et dont on se sert peu. Ceux qui s'en servent le plus sont les miniaturistes, et surtout à Florence plus qu'ailleurs. C'est une couleur très-légère qui perd à l'air. Elle n'est pas bonne sur mur. On peut s'en servir sur panneau. En y mêlant un peu de bleu d'Allemagne et de *giallorino*, on fait un beau vert. On doit broyer comme pour les autres couleurs à l'eau et avec précaution.

LI. De la nature d'un vert que l'on nomme terre verte.

Il y a un vert qui est une terre naturelle, on la nomme terre verte. Cette couleur a différentes propriétés : d'abord elle est de nature très-grasse et bonne à employer pour les visages, les vêtements, les maisons ; à fresque, à sec, sur mur, sur tableaux et partout où tu le veux. Broie-la de la même manière que les couleurs dont j'ai parlé ci-dessus avec de l'eau claire ; plus tu la broies plus elle est bonne ; et en la tempérant, de même que du bol que je t'enseignerai pour dorer, de même on peut se servir de terre verte pour fixer l'or ; et sache que les anciens ne se servaient pas d'autre mordant que ce vert pour dorer sur panneau.

LII. De la nature d'un vert nommé vert-azur.

Il y a un vert moitié naturel, moitié travaillé, qui se fait avec l'azur d'Allemagne. Ne t'inquiète pas comment il se fait, achète-le. Cette couleur est bonne à sec, mélangée au jaune d'œuf, pour faire des arbres, des

¹ Cette dénomination n'est plus appliquée à aucune couleur. Probablement l'*arzica* sera la gomme gutte.

verdures et des fonds. On l'éclaire en y mêlant le *giallorino*. Cette couleur d'elle-même est graineuse comme le sable. Par amour pour l'azur, broie peu à peu et d'une main légère. Si tu le broyais trop, l'azur deviendrait sale et cendré. Il faut broyer à l'eau claire, et quand c'est fait et mis dans le vase, verser de l'eau claire sur ladite couleur, les mêler bien ensemble; ensuite laisser reposer l'espace d'une heure ou deux ou trois, et jeter l'eau, le vert en sera plus beau. Si tu le laves par ce procédé deux ou trois fois, la couleur en sera plus belle.

LIII. Comment on fait le vert d'orpin et d'indigo.

On fait un vert avec deux parties d'orpin et une d'indigo; on les broie bien ensemble à l'eau claire. Cette couleur est bonne pour peindre les pavois et les lances. On s'en sert aussi pour peindre des chambres à sec. Elle ne supporte que le mélange de la colle.

LIV. De la manière de faire un vert d'azur et de jaune-clair.

On fait un vert avec l'azur d'Allemagne et le *giallorino*; il est bon sur mur et sur panneau, encollé avec le jaune d'œuf. Si tu veux qu'il soit plus beau, mets-y un peu de gomme-gutte. On fait encore un beau vert avec l'azur d'Allemagne et en écrasant des prunes sauvages dont on recueille le jus: l'on met de ce jus quatre ou six gouttes sur le bleu, c'est un beau vert. Il ne peut voir l'air; après un certain temps, l'eau de prunes s'évapore.

LV. Comment on fait un vert avec le bleu d'outremer.

On fait un vert avec le bleu d'outremer et l'orpin. Il convient de mêler ces couleurs avec jugement: prends l'orpin d'abord, et mêles-y l'outremer; si tu veux qu'il

soit clair, il faut que l'orpin l'emporte, et que ce soit le bleu pour l'avoir foncé. Cette couleur est bonne sur panneau, mais non sur mur. On y mélange la colle.

LVI. De la nature d'un vert qui se nomme vert-de-gris.

Il y a un vert que l'on nomme vert-de-gris, qui de lui-même est très-vert. On le fait chimiquement avec du cuivre et du vinaigre. Cette couleur est bonne sur panneau, mêlée avec de la colle. Garde-toi de jamais l'approcher du blanc, ce sont des ennemis mortels. Broie-le avec du vinaigre, c'est dans sa nature, et si tu veux faire un vert d'herbes parfait, tu le trouveras flatteur à l'œil, mais sans durée. Il convient mieux sur papier ou sur parchemin, encollé à l'œuf.

LVII. Comment on fait un vert de terre verte et de blanc de plomb, ou de blanc de Saint-Jean.

On fait un vert couleur de sauge pour panneau en mêlant la terre verte au blanc de plomb, et en tempérant à l'œuf. Sur mur à fresque, la terre verte est mêlée au blanc de Saint-Jean fait de chaux blanche épurée.

LVIII. De la nature du blanc de Saint-Jean.

Ce blanc est une couleur naturelle mais travaillée; on le fait ainsi. Prends la chaux effleurée, bien blanche; quand elle est réduite en poudre, mets-la dans une cuvette l'espace de huit jours, en y remettant chaque jour de l'eau claire, et battant la chaux bien mêlée avec l'eau pour en sortir toutes les matières grasses. Alors fais-en des petits pains, mets-les au soleil sur les toits, plus ces petits pains sont vieux, meilleur est le blanc. Si tu veux le faire vite et bon, quand les pains sont secs, broie-les sur ta pierre avec de l'eau et refais-

en des pains et resèche-les ; et ainsi deux fois , après quoi tu verras quel excellent blanc ce sera. Ce blanc se broie avec de l'eau et veut être bien broyé. Il est bon à employer à fresque, c'est-à-dire sur mur sans *tempera*. Sans lui on ne peut rien faire en fait de carnations ou de tout autre mélange de couleurs qui s'emploient sur mur à fresque ; jamais il ne réclame aucune sorte de *tempera* ¹.

LIX. De la nature du blanc de plomb.

Il y a une couleur extraite par la chimie du plomb , qui se nomme blanc. Cette couleur est forte , fougueuse , et en pains de la grosseur d'un verre. Si tu veux connaître celle qui est la plus fine , prends de la croûte du dessus qui est en forme de tasse. Plus tu broies cette couleur, meilleure elle est. On s'en sert sur panneau ; quelquefois on l'emploie sur mur , mais garde-t'en si tu le peux , avec le temps elle devient noire. Elle se broie à l'eau et supporte toute espèce d'encollage. Elle doit te servir de guide pour éclaircir toutes tes couleurs sur panneau , comme le blanc de Saint-Jean le fait sur mur.

LX. De la nature de l'azur d'Allemagne ².

L'azur véritable est une couleur naturelle qui se

¹ Le blanc de Saint-Jean fait comme le décrit Cennino n'est plus en usage , que je sache , quand on fait la fresque. Je ne suis pas loin de croire que de ce blanc dépend en grande partie le succès de ce mode de peinture. Il serait donc utile d'en reprendre l'usage là où il est perdu.

Armenino , au ch. 7 du livre II, enseigne différentes manières de purger ce blanc ; mais aucune d'elles n'est en tous points semblable à celle donnée par Cennino. (Cav. Tambroni.)

² De ce bleu , le meilleur vient de Saxe. C'est un oxide de cobalt vitreux combiné avec la potasse , la silice et l'oxide d'arsenic. On l'employait beaucoup du temps de l'auteur. Les bleus de Berlin , de Paris et de cobalt sont d'invention récente. (Cav. Tambroni.)

tient sur la veine d'argent et l'entoure. Il en vient beaucoup en Allemagne et dans le pays de Sienne. Soit en nature, soit en pains, il faut le réduire le plus possible. Quand de ce bleu tu veux faire des champs, il faut le broyer peu à peu et légèrement avec de l'eau, parce qu'il est fort et rebelle à la pierre. Si tu veux en faire des vêtements ou du vert comme je l'ai déjà dit, il faut le broyer davantage. Il est bon sur mur, à sec, et sur panneau. Il supporte la *tempera* de jaune d'œuf, la colle et tout ce que tu veux.

LXI. Comment on fait de plusieurs couleurs un bleu qui contrefait l'azur d'Allemagne.

On fait un azur clair ressemblant au véritable. On prend de l'indigo, on le broie à perfection avec de l'eau; on y mêle un peu de blanc de plomb pour les tableaux, ou du blanc de Saint-Jean si on l'emploie sur mur (il ressemble beaucoup à l'azur); on le mélange à la colle.

LXII. De la nature et manière de faire le bleu d'outremer ¹.

Le bleu d'outremer est une couleur noble, belle et plus parfaite qu'aucune autre. On ne peut en faire assez de cas, ni en trop parler. Son excellence m'engage à m'étendre sur ce sujet et à t'expliquer longuement comment elle se fait. Sois attentif, car elle te sera utile et te fera honneur. Grâce à cette couleur et à l'or (qui embellit tous les travaux de notre art) on

¹ La manière actuelle de faire cette couleur est tout à fait différente de celle qu'enseigne Cennino dans ce chapitre. Ce sera aux peintres à en faire l'essai. La méthode de l'auteur a pour elle l'expérience de plusieurs siècles et la beauté de ces draperies bleues que nous voyons encore aujourd'hui merveilleusement resplendissantes, soit sur mur, soit dans leurs tableaux. On doit observer que l'action du feu, à laquelle on soumet aujourd'hui la pierre, doit amener de l'altération dans la partie colorante. (Cav. Tambroni.)

atteint, soit sur mur, soit sur panneau, un haut degré de splendeur.

D'abord prends une pierre d'azur. Si tu veux connaître la meilleure pierre, choisis celle qui est la plus pleine d'azur, bien qu'elle soit partout tachée comme de cendre. Celle qui a le moins de ces taches cendrées est la meilleure. Prends attention que ce ne soit pas de l'azur d'Allemagne, qui est flatteur à l'œil et ressemble au smalt.

Ecrase-la dans un mortier de bronze couvert, pour que la poudre ne se perde pas. Mets cette poussière sur ta pierre de porphyre, et broie sans eau. Tu auras un tamis couvert comme les apothicaires pour passer les épices; tu tamiseras et écraseras de nouveau selon tes besoins. Ne perds pas de vue que si tu broies plus fin, l'azur sera plus léger, mais non si beau, si ardent et d'une couleur si noire. La qualité plus légère est plus utile aux miniaturistes et pour faire des vêtements mélangés de blanc. Quand tu as fini ta poudre, prends chez les apothicaires six onces de résine de pin, trois onces de mastic, trois onces de cire neuve pour chaque livre de bleu outremer. Mets toutes ces choses dans une petite marmite neuve, et fais-les fondre ensemble. Alors, à travers un linge de lin blanc, passe-les dans une cuvette de verre. Joins-y une livre de ta poudre de bleu d'outremer, mélange le tout bien ensemble, et fais-en une pâte ou tout soit bien incorporé. Pour pouvoir manier cette pâte graisse-toi bien les mains d'huile de lin. Il faut que tu conserves cette pâte au moins trois jours et trois nuits, la repétrissant un peu chaque jour; et même tu peux la garder quinze jours, un mois, autant que tu le voudras.

Quand tu désires en retirer l'azur, suis cette méthode : Fais deux bâtons d'un morceau de bois ni trop

gros ni trop mince, qui soient longs chacun d'un pied, bien ronds d'un bout à l'autre et bien polis; alors tu prends ta pâte dans la cuvette de verre ou tu l'as conservée. Tu y ajoutes à peu près une écuelle de lessive tiède; et avec les deux bâtons, un dans chaque main, tu retournes, presses, mélanges ta pâte de çà et de là, comme on pétrit avec ses mains la pâte pour faire le pain, exactement de la même façon. Quand tu l'as fait, et que tu vois la lessive d'un azur parfait, transvase-la dans un bocal de verre: alors reprends une même quantité de lessive, verse-la sur la pâte et remanie avec tes bâtons comme devant. Quand la lessive est redevenue bien bleue, verse-la dans un autre bocal de verre. remets sur ta pâte une autre lessive, et represse par le même moyen. Si ta lessive est encore bien bleue, verse-la dans un autre vase de verre, et ainsi de suite tant qu'il arrive que la pâte ne teigne plus la lessive. Tu peux alors la jeter, elle n'est plus bonne à rien. Range devant toi sur une table tous ces bocaux par ordre: c'est-à-dire première, seconde, troisième, quatrième opération, selon leur ordre. Remue chacune avec la main pour que l'azur, à cause de son poids, ne reste pas au fond; alors tu verras le degrés de bleu des différentes opérations. Pense à part toi combien d'espèces de bleu tu veux faire, trois, quatre, six ou autant que tu le voudras, en notant que les premiers mélanges seront les meilleurs comme la première écuelle vaut mieux que la seconde. Ainsi, si tu as dix-huit bocaux, et que tu veuilles faire trois espèces de bleu, prends six de tes bocaux, mélange-les dans un seul vase, ce sera une sorte de bleu, et ainsi des autres; mais ne perds pas de vue que les deux premiers bocaux contiennent le meilleur outremer et d'une valeur de huit ducats l'once. Les deux der-

niers ne valent guère mieux que cendres. Que l'habitude te les fasse distinguer; et ne va pas, dans la pratique, gâter les bonnes qualités par le mélange des mauvaises. Chaque jour égoute la lessive hors des bocaux, que les bleus puissent se sécher. Quand ils sont bien secs, selon les divisions que tu as faites, mets-les dans un parchemin, dans une vessie ou dans une bourse.

Si la pierre d'outremer n'était pas assez parfaite, et si après l'avoir broyée le bleu ne venait pas bien riche, voici un moyen de lui redonner du ton. Prends un peu de cochenille pilée et un peu de bois de campêche; cuis-les ensemble. Mais d'abord aie raclé ou gratté avec du verre le bois de teinture, et les cuisant dans la lessive, ajoute un peu d'alun de roche. Quand le tout est en ébullition et d'une couleur de vermillon parfait, avant que tu aies retiré l'azur de son vase (bien séché et purgé de lessive), verse dessus un peu de cette cochenille et de ce bois de campêche, et avec le doigt mélange tout bien ensemble, et laisse reposer tant qu'il soit sec sans être exposé au soleil, au feu ou à l'air. Quand il est sec, mets-le en paquet ou dans une bourse; laisse-le en paix, il est parfaitement bon. Tiens-toi pour dit qu'il faut une singulière habileté pour le réussir. C'est plutôt l'affaire des belles jeunes filles que de nous autres hommes; elles restent continuellement à la maison, sont plus constantes et ont les doigts plus déliés. Méfie-toi des vieilles.

Quand il t'arrive de vouloir employer cet azur, prends-en la quantité requise; si tu veux en faire des vêtements rehaussés de blanc, il faut un peu le broyer sur la pierre accoutumée; si tu veux seulement en faire des champs, il faut le remanier peu, très-peu, sur la pierre, toujours avec de l'eau claire, bien claire, la

Pierre bien lavée et bien propre. Si l'azur te paraissait venir un peu lourd, reprends un peu de lessive ou d'eau claire, mets-en dans le vase, et remêle le tout ensemble. Recommence ainsi deux ou trois fois, l'azur sera bien purgé. Je ne te parlerai pas de ses encollages, attendu que plus avant je t'enseignerai les *tempere* propres à chacune des couleurs sur panneau, sur mur, sur fer, sur papier, sur pierre et sur verre.

LXIII. Comme il est nécessaire de savoir faire les pinceaux.

Maintenant que je t'ai parlé avec ordre de toutes les couleurs qui s'emploient au pinceau et de la manière de les broyer (ces couleurs doivent être conservées dans une cassette bien couverte, la surface toujours molle et couverte d'eau), je te montrerai à les employer sans ou avec *tempera*. Mais il te faut d'abord savoir avec quoi tu peux les mettre en œuvre, ce qui ne se peut faire sans pinceaux. Donc arrêtons-nous, et occupe-toi d'abord des pinceaux, qui se font de cette manière.

LXIV. Comment se font les pinceaux de poil d'écureuil.

Dans notre art il y a deux sortes de pinceaux à employer : les pinceaux d'écureuil et ceux de soies de porc. Ceux d'écureuil se font ainsi : prends des queues d'écureuil (toutes autres ne valent rien) ; elles devront être cuites¹ et non crues. Les marchands de peaux te le diront ainsi. Ayant ces queues, retires-en d'abord les poils de la pointe qui sont longs ; en réunissant les pointes de plusieurs queues, six ou huit, tu feras un pinceau doux, bon pour dorer sur panneau, c'est-à-dire pour humecter, comme ensuite je te le démontrerai.

Revenons-en simplement à la queue : prends-la en

¹ Il paraît qu'aujourd'hui on ne cuit plus ces peaux. Ce serait une expérience à faire. (Cav. Tambroni)

main, 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; tailles-les avec des petits ciseaux. Quand tu en as disposé plusieurs paquets, rassembles-en quelques-uns de manière à former la grosseur que tu veux donner aux pinceaux; que les uns entrent dans une plume de vautour, les autres dans une plume d'oie, d'autres encore dans une plume de poule ou de colombe. Quand tu as bien fait toutes ces divisions, les rangeant à distances égales, les pointes sur la même ligne, prends du fil ou de la soie cirée, formes un double nœud, lie-les bien ensemble, chaque sorte à part, selon la grosseur des pinceaux dont tu as besoin. Ensuite prends le manche de plume correspondant à la grosseur des poils liés ensemble, le manche étant ouvert et taillé d'avance, et introduis les soies par la pointe, n'en faisant sortir qu'autant qu'il en faut tirer dehors pour que le pinceau soit souple; car plus il est doux et court, plus il est délicat et bon.

Fais ensuite un petit bâton d'érable, ou de châtaignier, ou de tout autre bois, poli, net et taillé en forme de fuseau, de la grosseur convenable pour entrer dans le manche de plume et de la longueur d'une main.

Maintenant tu sais comment se fait le pinceau d'écu-reuil; il est vrai qu'il en faut de différentes sortes, soit pour mettre l'or, soit pour travailler sur fayence; ceux-ci doivent être taillés avec des ciseaux et aiguisés sur la pierre de porphyre, afin de les effiler et user un peu. Un pinceau de cette espèce pour filer doit avoir une pointe parfaite; et il y en a qui doivent être aussi petits que possible pour certains travaux et des figurines de très-petite dimension.

LXV. Comment on doit faire les pinceaux de soies.

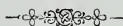
Les pinceaux de soies se font ainsi : prends d'abord des soies de cochon blanc (elles valent mieux que les noires), et choisis-les sur des porcs domestiques; fais-en un gros pinceau où il entre une livre desdites soies liées autour d'un gros manche avec un nœud recouvert de colle.

Ce pinceau, tu l'emploieras à blanchir les murs, à les baigner quand tu as à mettre un enduit; emploie-le tant qu'il perde sa rudesse et que les soies deviennent molles et très-molles; alors défais-le et fais-en tous les pinceaux de différentes espèces dont tu as besoin. Fais-en de ceux où les pointes des poils soient bien égales : on les nomme pinceaux coupés, ou d'autres pointus et de toutes grosseurs; ensuite fais des manches des bois dont nous avons parlé, et lie chaque paquet de soies avec du fil double ciré; fais entrer la pointe du manche dans les soies que tu as liées vers la moitié du paquet, et continue à conduire le fil bien également en retournant vers le manche. Fais-les tous ainsi.

LXVI. La manière de conserver les queues d'écureuil et de les empêcher d'être mangées des vers.

Si tu veux conserver les queues d'écureuil, que les vers ne les mangent pas, et qu'elles ne se pèlent pas, enduis-les de terre glaise, pétris-les bien dedans, pends-les et laisse-les là. Quand tu veux les employer et en faire des pinceaux, lave-les bien à l'eau claire.

TROISIÈME PARTIE



LXVII. Manière et ordre dans lesquels on doit travailler à fresque
et colorer un visage jeune.

Au nom de la très-sainte Trinité, je veux te mettre à peindre.

Le plus généralement on commence par travailler sur mur; pour ce, je te montrerai pas à pas le chemin qu'il faut suivre. Quand tu veux travailler sur mur¹,

¹ La peinture à frais sur muraille est aussi dite par Vasari (*Introduz. alle arti ec cap. xix*), le travail le plus magistral, le plus beau, le plus viril, le plus sûr, le plus résolu et le plus durable qui existe. Que les peintres grecs et romains aient aussi pratiqué ce moyen, c'est je crois ce qu'on ne peut mettre en doute, si on lit attentivement Vitruve, livre VII, ch. 3. Cependant quelques-uns en ont douté, et surtout le Requenos (*Sag. sul ristabil. dell encausto, vol. I, fac. 188 e seg.*), lequel s'efforce d'interpréter l'*Udo tectorio* de Vitruve à sa manière, et le rapporte entièrement à la peinture encaustique. Mais cette opinion fut victorieusement combattue par l'auteur *della Memoria per le belle arti*, ouvrage imprimé dans les *Ephémérides romaines* en juillet 1785. (Cav. Tambroni.)

Pline, au ch. 7 du livre xxxv, cite les couleurs qui ne prennent pas sur les enduits humides. Comment douter?

On remarque aussi dans beaucoup de peintures antiques à Naples le dessin formé par un trait creusé dans l'enduit. Dans un enduit au plâtre cela pourrait toujours se faire. Mais dans un enduit de chaux et de sable, comme sont les préparations antiques, cela n'est possible que si l'enduit est frais. S'ils dessinaient sur l'enduit frais, ils y peignaient aussi; ces deux opérations ne se séparent pas. (V. Mottez.)

Avec Cennino Cennini seul, sans autre guide, j'ai pu faire à Paris de la peinture à fresque. C'est ce qui m'a engagé à traduire ce livre. Il peut se faire qu'un autre plus heureux vienne dans un temps où ce mode de peinture employé par les grands maîtres ne sera plus jugé insuffisant, où la fresque reprendra sa place dans les monuments. Temps bien différent de celui-ci, où pour imiter la fresque tout a été jugé bon, hors la fresque elle-même. Quoi qu'il en soit, il y a encore dans ce livre assez de choses curieuses pour va-

et c'est le travail le plus doux, le plus délicieux qui soit, prends d'abord de la chaux et du sable, l'une et

loir la peine que peut donner une traduction. Les quelques remarques que j'ajoute au chapitre sur la fresque ne seront peut-être pas jugées inutiles. Cennino parle de la fresque à des gens qui la voyaient faire tous les jours, ses explications étaient alors minutieuses; aujourd'hui elles peuvent paraître incomplètes si on désire passer du livre à la pratique.

D'abord, il ne dit rien de la condition des murs; c'est cependant par là qu'il faut commencer.

Il est indifférent que le mur soit de brique ou de pierre. En Italie, ils ont mis des enduits sur le marbre, même poli. Mais il ne serait pas indifférent que le mur fût salpêtré. Un mur sain, un enduit bien fait et bien placé, voilà les conditions indispensables pour la durée d'une peinture à fresque. Les murs de pierre laissent généralement deviner le salpêtre par des taches ou une coloration foncée : pour s'assurer de l'état du mur, je dois à M. Barruel, chimiste, l'indication suivante :

Pour connaître si le salpêtre est dans un mur ou dans les matériaux à employer ou employés,

Prenez de ces matériaux ou de la poussière du mur obtenue par un grattage assez profond ;

Faites bouillir ce grattage dans de l'eau distillée une demi-heure ;

Filtrez. La liqueur filtrée est évaporée dans une capsule de porcelaine jusqu'à siccité.

Prenez deux ou trois cristaux de sulfate de fer (vitriol vert) ; pulvérisez-les dans un mortier de porcelaine.

Vous en mettez la grosseur d'une lentille à expériences avec cinq à six grammes d'acide sulfurique (huile de vitriol) *bien pur et concentré*.

Si l'acide est bien pur, le sulfate de fer doit blanchir, et ne prendre aucune autre teinte quand on ajoute un peu du résidu de l'opération.

Vous ajoutez ce résidu à l'aide d'un canif, ou, s'il s'est humidifiée, à l'aide d'un tube. Vous l'agitez avec le sulfate de fer.

Si la matière ajoutée renferme les moindres traces de nitrate, la liqueur se colore en rouge vineux.

Si le mur est salpêtré, le seul remède sûr est de construire une cloison à un pouce ou deux en avant de la muraille. Cette cloison peut être d'une demi-brique, si l'espace le permet, ou moins épaisse, en pierres de lave plates, ou enfin en nattes de jonc tendues sur des chassis en fer. L'humidité ne les corrompt pas, et elles tiennent parfaitement l'enduit. A Pompéi, on s'est servi du plomb cloué sur la pierre. Je l'ai fait aussi, faute de pouvoir employer les premiers moyens. Un courant d'air entre le mur salpêtré et l'enduit est une garantie de durée à laquelle on peut se fier.

Ces précautions prises, il faut penser à l'enduit.

l'autre bien nettoyés et tamisés. Si la chaux est bien grasse et fraîche, le mélange se fait de deux parties de

Il se compose de chaux et de sable.

La chaux doit être grasse. Celle d'Essone est pour Paris, je crois, la meilleure.

Les sables de rivière ou de plaine sont bons, s'ils sont bien lavés et purgés de terre ou tout autre corps étranger. Le mélange de ces deux sables donne à la fois un enduit corsé et fin. Il faut tenir les sables à l'abri de la poussière.

Cennino fait étouffer la chaux, et quand elle est ainsi réduite en poussière, il la tamise à sec comme le sable, puis fait du mortier pour quinze jours ou trois semaines. L'opération pour étouffer la chaux en grande quantité est assez difficile; on peut aisément la brûler. J'ai préféré enfouir dans une voiture de sable plusieurs baquets, y faire éteindre la chaux par le moyen ordinaire, ni trop ni trop peu abreuvée, et j'ai pu ainsi la garder des années. Avant de faire l'enduit, je passais par un tamis cette chaux à l'état de crème; elle tombait propre et purgée dans un vase de terre également enfouie dans le sable, et assez grand pour en contenir pour un mois.

Si l'on avait à proximité du lieu où l'on travaille des caves pour garder la chaux, plus vieille meilleure elle serait. Je n'ai cependant jamais éprouvé d'inconvénient à employer la chaux fraîche, pourvu qu'il n'y ait pas eu trop d'eau ajoutée au mélange qui constitue l'enduit. Si l'on met trop d'eau, l'enduit est plus facile à faire, mais crève inévitablement. La chaux et le sable ainsi préparés et couverts, j'ai pensé que l'enduit fait chaque jour pour le travail de la journée était meilleur.

Comme dit Cennino, l'enduit se compose de deux parties de sable, une de chaux. Il est bon d'avoir une mesure pour faire ces quantités exactes, et il faut battre le mélange sans craindre la fatigue.

Les ouvriers, qui généralement la craignent, ajoutent de l'eau. J'en ai dit le danger.

Si on peut mettre un crépi sur la muraille, il faut le faire. Le crépi est un mortier fait avec du sable plus gros, et qu'on laisse rugueux pour bien y accrocher le dernier enduit sur lequel on peint. Si on ne peut pas établir une forte saillie sur le mur et qu'il soit bien sain, on renonce au crépi. Un seul enduit de l'épaisseur d'une ou deux pièces cinq francs appliqué directement sur la pierre, adhère très-solidement. Les Grecs Byzantins usaient fort souvent de ce moyen; il en reste bien des exemples. Il faut alors remplir d'abord les joints de pierre avec du mortier. Les piqures dans la pierre sont inutiles. Un mur, s'il n'est pas lisse, n'est jamais trop bien dressé. Quand il s'y trouve des inégalités telles que trous, etc., l'enduit, plus lourd à des endroits qu'à d'autres, tend à se détacher.

Après le mur sain et la bonne composition de l'enduit, son application est la partie la plus essentielle à observer. Mettre l'enduit sans gâter ce qui est

sable et une partie de chaux. Pétris-les bien avec de l'eau en quantité suffisante pour te durer quinze ou

autour, le presser, lui donner une épaisseur partout égale, et l'unir sans le détacher du fond, sont des opérations de la plus haute importance. Plus l'enduit est lisse, plus la peinture est belle et solide. Ces qualités dépendent aussi de la sécheresse du mur.

Dans Cennino, nous voyons que les anciens composaient sur le crépi. Ils avaient ainsi l'immense avantage de composer sur place. Sur un crépi rugueux, ce devait être difficile; aussi Benozzo Gozzoli, au Campo-Santo de Pise, fit faire ses crépis lisses. C'est pour cette raison que le second enduit est tombé dans biens des endroits, et laisse à découvert la composition tracée sur le crépi. Ce que dit Cennino explique cette multitude de petits dessins qu'on trouve dans toutes les collections; dessins fort étudiés et qui ont dû servir à l'exécution des peintures.

Plus tard on fit des cartons.

Ils doivent être de la grandeur de l'exécution. Avec eux on perd l'avantage de composer sur place, mais on gagne de pouvoir pousser plus loin les préparatifs nécessaires à l'exécution de la fresque. Cela ne dispense pas de tracer l'ensemble du sujet sur le crépi ou sur la pierre. Sans cette précaution on pourrait, par une petite erreur de chaque jour, arriver au bas du mur sans place pour terminer son sujet.

Quand donc le carton est fini, si l'on place derrière un papier de la même grandeur en piquant le dessin, on aura deux cartons au lieu d'un. Celui terminé restera pendu comme modèle, et celui qui est en double servira à poncer sur le mur d'abord le tout que l'on passera au rouge délayé dans l'eau, ensuite les morceaux de chaque jour que l'on coupera dans ce carton. En plaçant ces morceaux sur l'enduit, il faut avoir soin de les mettre bien d'accord avec leurs continuations tracées sur le crépi.

Négliger cette précaution entraînerait des inconvénients impossibles à croire.

Le rouge à l'eau, avec lequel on dessine sur mur ou sur crépi, se fixe au bout d'un certain temps si bien, qu'il n'est enlevé ni par le lavage ni par l'enduit qu'on lui superpose. Pour cette raison, Cennino recommande de peindre la bordure d'abord, puis de commencer le sujet par le haut. Si on ne suivait pas ce conseil, en mouillant la partie où doit être posé l'enduit du jour, l'eau coulerait sur les parties peintes et les gâterait sans remède. Car cette eau entraîne des saletés du mur qui se fixent sur l'enduit comme une couleur.

Pour ce qui est de la manière de peindre, Cennino en indique une excellente. Modeler en clair, glacer avec des teintes locales, et revenir avec des vigueurs pour perfectionner le modelé. Ce système de Giotto a été plus tard celui de Titien et de toute l'école vénitienne. Il n'y a rien à ajouter à ce que dit Cennino; d'abord les anciennes peintures à fresque laissent voir clairement comment elles sont faites, et chacun doit chercher le moyen qui convient à son style.

vingt jours. Laisse reposer ce mortier quelques jours , pour que le feu en sorte ; s'il était trop fougueux , l'enduit pourrait craquer. Quand tu es au moment de placer l'enduit, enlève la poussière du mur, et mouille-le bien , tu ne peux trop le mouiller ; prends ta chaux

J'ajouterai seulement que toutes ces recommandations ne doivent pas effrayer, car le soin est aussi nécessaire à tout autre genre de peinture qu'à la fresque, pour prétendre à la durée.

Je donnerai le détail des couleurs sûres , que la chaux n'attaque pas , et que l'on trouve dans le commerce de Paris.

Les mélanges doivent être faits d'avance et dans des verres. L'usage de la palette est mauvais : le ton n'y peut être fait ni assez égal ni assez abondant. Il faut beaucoup couvrir. Le mortier, gris quand on peint , devient blanc en séchant et tend à paraître à travers la couleur. Si on a couvert suffisamment , ce changement ajoute à la transparence et à l'éclat du ton. C'est une miniature derrière laquelle vous mettez une plaque d'argent.

Les bleus , que les anciens ajoutaient souvent à sec avec la *tempera* , tiennent très-bien à fresque , si vous les placez sur une ébauche rouge ou de terre verte quand l'enduit commence à prendre. C'est encore un moyen de varier à l'infini le cobalt , qui est presque le seul bleu. L'outremer guimetz devient blanc , et l'outremer véritable est trop coûteux.

Il faut aussi prendre les mêmes précautions pour les oxides de fer. Le rouge Vandyk , qui en est un , fait des rouges et des violets superbes ; mais il est difficile à faire saisir par le mortier.

Quoi qu'il en soit de ces apparentes difficultés et de l'exiguité de la palette , on verra que chaque inconvénient force à une qualité , et que bien des tons qu'on a regretté auraient nui à la beauté et à la sévérité de la couleur.

PALETTE.

Chaux purgée ou blanc de St-Jean.	Terre d'Italie.
Jaune d'antimoine.	Bleu de cobalt.
Ocre jaune.	Vert de cobalt.
Ocre de rhut.	Vert émeraude.
Terre de Sienne naturelle.	Vert malaquite.
Brun rouge.	Terre verte.
Rouge Vandyk.	Noirs d'ivoire, de pêche ou de fumée.
Violet de Mars.	
Terre de Sienne brûlée.	Terre d'ombre.

La terre verte, si utile , entrant partout comme demi-teinte , dans le commerce est sale et produit un gris plutôt qu'un vert. Lavée par Edouard , elle donne deux verts magnifiques , l'un clair, l'autre foncé.

truelle à truelle, et enduis par une ou deux couches tant que tu aies formé sur le mur une surface bien plane. Puis, quand tu veux travailler, ne perds pas de vue d'abord que cet enduit bien dressé doit être un peu râpeux. Alors, selon l'histoire ou figure que tu dois faire, si ton enduit est sec, prends ton charbon et commence à dessiner, compose et prends bien toutes tes mesures, battant avec un fil pour diviser tes espaces et prendre tes milieux, et battant avec un autre pour trouver ton terrain. Celui qui divise en deux et doit trouver le terrain, doit avoir un plomb au bout. Alors prends un grand compas, place la pointe sur le fil, et fais faire au compas un demi-cercle en dessous, puis mets la pointe du compas sur la petite croix marquée par le fil, décris un demi-cercle par-dessus : tu trouveras qu'à main droite les deux courbes qui se rencontrent font une petite croix. Fais la même opération à main gauche en faisant passer ton fil par les deux petites croix. Tu trouveras par ce moyen un plan bien de niveau.

Alors compose avec le charbon, comme j'ai dit, tes histoires ou tes figures, et guide-toi par les espaces que tu as pris bien égaux. Ensuite prends un pinceau très-petit et de soie pointue, et avec un peu d'ocre sans *tempera*, liquide comme de l'eau, arrête et dessine tes figures, ombrant comme tu l'as fait avec de l'aquarelle quand je t'ai appris à dessiner. Enfin prends un paquet de plumes et fais tomber le charbon hors de ton dessin.

Cela fait, prends un peu de *sinopia* sans colle, et avec ton pinceau pointu et doux arrête les nez, les yeux, les cheveux, toutes les extrémités et contours de tes figures; fais que toutes ces figures soient établies avec leurs mesures, parce qu'elles te feront connaître

et prévoir ce que tu auras à colorer. Fais d'abord tes bordures ou ce que tu jugeras devoir entourer tes tableaux. Prends la chaux dont nous avons parlé bien remuée avec le hoyau ou la truelle ; qu'elle ait l'apparence d'un onguent. Alors considère à part toi ce que tu peux faire en un jour ; car l'enduit que tu prépares , il faut le finir. Il est vrai que quelquefois en hiver par des temps humides , sur les murs de pierre , l'enduit conserve sa fraîcheur un jour de plus. Mais si tu le peux ne t'y laisses pas aller, car le travail à fresque, c'est-à-dire celui du jour donne une trempe plus forte, meilleure , et le travail le plus délicieux qui se fasse.

Donc place un morceau d'enduit mince (pas trop) bien uni sur le vieil enduit que tu as mouillé, avec ton pinceau de grosses soies que tu trempe dans l'eau ; arrose cet enduit ; puis, avec une douve de la largeur de la paume de la main, frotte en tournant sur l'enduit bien mouillé, que la douve puisse enlever là où il y en trop, remettre là où il en manque et bien applanir ton enduit. Mouille-le encore avec ton pinceau s'il en est besoin, et avec la pointe de la truelle bien propre et mise à plat frotte partout pour polir l'enduit. Alors bats ton fil selon l'ordre et les mesures établis sur le mortier de dessous. Supposons que tu aies à faire seulement dans ta journée une tête de sainte ou de saint jeune, ou celle de notre très-sainte Vierge : lorsque tu as ainsi poli la surface de ton enduit, aie un petit vase de verre ; tous tes vases doivent être de verre, de la forme d'un verre à boire avec un fond lourd et plat, afin qu'ils aient bonne assiette et que les couleurs ne puissent se répandre. Prends la grosseur d'une fève d'ocre obscure (il y en a de deux sortes, la claire et l'obscur). Si tu n'en avais pas d'obscur, prends de la claire bien broyée ; tu la

mettras dans ton vase et prendras du noir gros comme une lentille que tu mêleras avec l'ocre ; prends un peu de blanc de Saint-Jean , la valeur d'un tiers de fève , une pointe de couteau de cinabre clair ; mêle avec les précédentes le tout ensemble , en y ajoutant de l'eau claire pour que cela soit courant et liquide ; aucun collage. Fais un pinceau de soies doux qui entre dans une plume d'oie , et avec ce pinceau attaque la figure que tu veux faire , te souvenant que le visage se divise en trois parties , la tête , le nez et le menton avec la bouche. Ebauche peu à peu avec ton pinceau à peine chargé de cette couleur qu'à Florence on nomme *verdaccio* et à Sienne *bazzeo*. Quand tu as formé le visage , s'il te paraissait hors de mesures ou ne pas répondre à ce que tu désires , avec ton gros pinceau de soie trempé dans l'eau , frotte sur l'enduit , tu pourras effacer et corriger. Alors aie un peu de terre verte bien liquide dans un autre vase , et avec ton pinceau de soies doux tenu entre le gros doigt et le doigt long de la main droite , commence à ombrer sous le menton et dans toutes les parties qui doivent être plus obscures , allant et revenant sous la lèvre de la bouche , dans le creux de la bouche , sous le nez , de côté sous les cils , peut-être sur le côté du nez , un peu vers la fin des yeux et vers les oreilles , et ainsi avec sentiment repassant sur le visage et les mains là où doit être la couleur de chair. Puis avec un pinceau pointu d'écureuil , arrête bien chaque contour , le nez , les yeux , les lèvres , les oreilles , avec ce même *verdaccio*.

Il y a des maîtres aujourd'hui qui , le visage étant dans cet état , prennent du blanc de Saint-Jean allongé d'eau , et établissent les sommités et reliefs du visage selon l'ordre voulu , puis mettent un peu de rouge sur les lèvres , sur les pommettes et les joues ,

puis enfin avec un peu d'aquarelle claire, c'est-à-dire de la couleur de chair bien liquide, passent sur le tout, le visage est coloré; ils relèvent encore les reliefs avec un peu de blanc. Cette manière n'est pas mauvaise. D'autres couvrent d'abord le visage d'un ton de chair local, et le modèlent ensuite avec un peu de verdaccio et de couleur de chair, retouchant avec du blanc, et tout est fini. Ces manières sont celles de gens qui savent peu. Sois persuadé que ce que je te démontrerai sur l'art de colorer est la manière véritable, d'autant que Giotto le grand maître la tenait bonne pour lui.

Il eut pour disciple Taddeo Gaddi, Florentin, pendant vingt-quatre ans. Il était son filleul. Taddeo eut pour descendant Agnolo, lequel Agnolo m'eut pendant douze ans, et il m'enseigna cette manière, avec laquelle lui, Agnolo, colora d'une manière plus vague et fraîche que ne fit Taddeo son père¹.

D'abord aie un vase; mets-y si peu que rien de blanc de Saint-Jean et de *cinabrese* clair, autant de l'un que de l'autre, avec de l'eau claire rends le mélange liquide; ton pinceau de soies doux bien tenu entre les doigts, comme dessus, ira sur le visage que tu as laissé ébauché avec de la terre verte promener cette couleur rosée sur les lèvres et les pommettes des joues. Mon maître posait le rouge des pommettes plus vers les oreilles que vers le nez, parce qu'elles ajoutent au modelé du visage. Fonds lesdites pommettes avec ce qui est autour. Alors aie trois vases que tu divises en trois différentes carnations, c'est-à-dire la plus obscure, la moitié plus claire que ta couleur rosée, et les deux autres plus claires par degrés. Or prends le

¹ Vasari aussi accorde cette qualité à Agnolo Gaddi, et seulement ajoute qu'il ne fut pas excellent dessinateur. (Voir Vasari, *Vit. di Agnolo Gaddi.*)

vase de la couleur la plus claire , et avec un pinceau de soies bien doux prends de cette couleur de chair, presse le pinceau entre les doigts, et va chercher tous les reliefs de ton visage. Ensuite prends le vase de la couleur mitoyenne , recherche avec elle tous les milieux , tant du visage que des mains , des pieds et du buste , quand tu fais une figure nue. Prends alors le vase de la troisième carnation et va vers l'extrémité des ombres , t'arrêtant là où le mélange enlèverait à la terre verte sa valeur ; et de cette manière reviens plusieurs fois , fondant une teinte avec l'autre tant que le tout soit bien couvert et que la nature du sujet t'y autorise. Garde-toi bien , si tu veux que ton ouvrage brille par sa fraîcheur, de laisser sortir ton pinceau de sa place pour passer sur les différentes sortes de carnation , à moins que ce ne soit pour les unir gentiment et avec art. Le travail et la pratique te rendront plus habile que ne peuvent le faire les livres. Quand tu as étendu ces teintes de chair, fais-en encore une plus claire , presque blanche , et va avec elle sur les cils , les reliefs du nez , la sommité du menton , le couvercle des oreilles. Avec un pinceau d'écureuil sec et du blanc pur, fais le blanc des yeux , la pointe du nez et un peu au bord de la bouche ; fais ces reliefs avec délicatesse. Prends un peu de noir dans un autre vase , avec le même pinceau profile le contour des yeux au-dessus de la partie lumineuse , forme les narines du nez et le trou des oreilles. Prends dans un autre vase un peu de *sinopia* obscure , profile le dessous des yeux , le contour du nez , les cils , la bouche , et ombre le dessous de la lèvre supérieure , qui doit être un peu plus obscure que la lèvre inférieure. Avant de profiler ces contours , prends le même pinceau et le *verdaccio* pour retoucher les cheveux. Avec le même pinceau et du

blanc, fais les lumières des cheveux, puis avec une aquarelle d'ocre claire, glace avec le pinceau doux l'ensemble des cheveux, comme tu as fait pour la chair; va ensuite avec le même pinceau chargé d'ocre obscur retrouver les extrémités; puis avec un tout petit pinceau d'écureuil pointu, de l'ocre clair et du blanc de Saint-Jean, fais les reliefs des cheveux; enfin profile avec la *sinopia* obscure les contours et les extrémités des cheveux, comme tu l'as fait pour tout le visage.

Ceci te suffit pour un visage jeune.

LXVIII. Comment on colore un visage de vieillard à fresque.

Quand tu veux faire un visage de vieillard, il faut t'y prendre de la même manière que pour un jeune; seulement ton *verdaccio* doit être un peu plus foncé, ainsi que la couleur de chair. Observe pour la pratique la même marche que tu as suivie faisant la tête jeune, et ainsi pour les mains, les pieds et le buste. Sous-entendu que le vieillard aura la barbe et les cheveux blancs. Quand tu les as ébauchés avec le *verdaccio* et le blanc au pinceau d'écureuil pointu, prends dans un vase du blanc de Saint-Jean et un peu de noir que tu mélanges et rends liquide, et avec un pinceau de soies bien doux et bien imprégné, couche à plat la barbe et les cheveux; avec un mélange un peu plus obscur va fouiller les ombres; puis prends un petit pinceau d'écureuil pointu, forme les reliefs des cheveux et les poils de la barbe. De cette même couleur tu peux faire le visage.

LXIX. La manière de colorer différentes barbes et cheveux à fresque.

Quand tu veux faire d'autres barbes et chevelures, soit sanguines, rouges ou noires, de quelque ton que tu les veuilles, ébauche-les toujours d'abord avec le blanc

et le verdaccio, et glace-les par teintes locales comme je te l'ai enseigné ci-dessus. Sache seulement de quelle couleur tu les veux; la pratique te viendra en en voyant d'exécutés.

LXX. Mesures que doit avoir le corps humain parfaitement proportionné ¹.

Remarque, avant d'aller plus loin, les mesures exactes de l'homme que je te vais donner. Celles de la femme je n'en parlerai pas, elle n'a aucune mesure parfaite. D'abord, comme je t'ai dit, le visage est divisé en trois parties : la tête une, le nez une autre, du nez sous le menton la troisième; de la racine du nez avec toute la longueur de l'œil, une mesure; de la fin de l'œil à la fin de l'oreille, une mesure; d'une oreille à l'autre, la longueur d'un visage; du menton sous le gosier, au creux de la rencontre du col, une des trois mesures; le col, une mesure de long; de la salière du col au sommet de l'épaule, un visage; de même vers l'autre épaule; de l'épaule au coude, un visage; du coude au poignet, un visage et une des trois mesures; la main dans toute sa longueur, un visage; du creux de la gorge au creux de l'estomac, un visage; de l'estomac au nombril, un visage; du nombril au nœud de la cuisse, un visage; de la cuisse au genou, deux visages; du genou au talon de la jambe, deux visages; du talon à la plante du pied, une des trois mesures; la longueur du pied, un visage.

¹ Cennino donne, dans ce chapitre, un abrégé facile des mesures du corps humain. La peinture n'était sortie de la barbarie que depuis environ un siècle. Cimabué mourut en 1300, Giotto en 1337, et le maître de Cennino en 1387. Ces habiles artistes avaient, sans renfort de méditations sublimes et de géométrie, fixé la règle des proportions de l'homme en huit faces deux mesures. On ne peut dire qu'ils l'avaient prise de Vitruve, puisqu'au livre III, ch. 4, il l'établit en dix faces. Donc il faut croire que la mesure assignée ici était le résultat des théories de Giotto. Léonard suivit les mesures de Vitruve, et rendit ses figures plus sveltes.
(*Cav. Tambroni.*)

L'homme est en hauteur ce qu'il est en largeur les bras étendus. Le bras avec la main descend au milieu de la cuisse. L'homme a dans toute sa longueur huit visages et deux des trois mesures. L'homme a de moins que la femme une côte du côté gauche. Dans tout l'homme sont des os. Sa nature doit avoir¹.

L'homme beau doit être brun, et la femme blanche.

Je ne te parlerai pas des animaux déraisonnables, parce qu'il ne paraît pas qu'ils aient des mesures certaines. Copies-en, dessines-en le plus que tu peux d'après nature, tu verras. Pour tout ceci, il te faut grande pratique.

LXXI. Manière de colorer un vêtement à fresque.

Or, retournons simplement à notre peinture à fresque sur mur. Quelle que soit la couleur que tu choisisses pour peindre un vêtement, il faut d'abord le dessiner avec soin au *verdaccio*; que ton dessin ne soit pas trop apparent, modérément. Ensuite, si tu veux un vêtement blanc, rouge, jaune ou vert, aie trois vases : prends-en un, mets dedans la couleur que tu veux. Supposons du rouge; prends du *cinabrese* et un peu de blanc de Saint-Jean, que cela te fasse une des couleurs, délaie-la bien avec de l'eau. Pour les deux autres, une sera claire, c'est-à-dire en ajoutant du blanc de Saint-Jean; l'autre, pour les demi-tons, sera faite en prenant du premier vase et de ce second clair, cela fait trois. Prends maintenant le premier, c'est-à-dire le plus obscur, avec un pinceau de soies un peu gros et un peu pointu, suis les plis de ta figure dans les lieux les plus obscurs, et ne dépasse jamais le milieu de la grosseur

¹ L'honnêteté n'a pas permis de publier ce peu de paroles, qui d'ailleurs n'ont rien à faire avec l'art. (Cav. Tambroni.)

de cette figure ; ensuite prends la couleur du milieu , couvre tes plis partant des traits obscurs , approchant ces deux tons et les fondant à l'extrémité du ton obscur. Puis , avec cette couleur de demi-teinte , va former l'obscur où doit être le relief de la figure , en conservant toujours le nu. Alors prends la troisième couleur la plus claire , et de la même façon que tu as suivi , en couvrant les plis , leur mouvement du côté de l'ombre , ainsi fais du côté du relief , conservant l'assiette de chaque pli avec bon dessin et sentiment , et une pratique suffisante. Quand tu as recouvert deux ou trois fois avec chaque couleur , ayant toujours en vue qu'aucune des couleurs ne sorte de sa place et n'empiète l'une sur l'autre , sinon quand tu les fonds là où elles se joignent , et il faut le faire avec soin. Aie alors un autre vase , plus clair encore que la couleur la plus claire des trois , éclaires-en les sommités des plis ; puis , avec un autre vase de blanc pur , termine avec soin les reliefs les plus saillants ; avec le *cinabrese* pur , va trouver les parties les plus sombres et finis les contours , ton vêtement sera achevé comme il faut. En voyant travailler tu comprendras bien mieux qu'en lisant. Quand tu as fait ta figure ou histoire , laisse-la sécher ; que la chaux et la couleur soient parfaitement sèches ; et s'il te restait à faire quelque vêtement à sec , tu suivras cette méthode.

LXXII. Comment on colore sur mur à sec et ses *tempere*.

Toutes couleurs employées à fresque peuvent aussi servir à sec , tandis qu'à fresque il y a des couleurs bonnes à sec qui ne peuvent pas servir. Ainsi l'orpin , le cinabre , le bleu d'Allemagne , le minium , le blanc de plomb , le vert-de-gris et la laque. Celles qu'on peut employer à fresque sont le blanc de Saint-Jean ,

*giallorino*¹, noir, ocre, *cinabrese*, *sinopia*, terre verte, améthiste. Les couleurs qu'on emploie à fresque veulent pour compagnes dans les mélanges le blanc de Saint-Jean², les verts, quand on veut les laisser verts, le *giallorino*, et le blanc si on veut en faire des verts sauge. Les couleurs qu'on ne peut employer à fresque veulent pour compagnie et pour mélanges le blanc de plomb, le *giallorino* et quelquefois l'orpin, mais rarement cette dernière; moi je la crois superflue.

Pour faire un azur rehaussé de blanc, reprends la raison des trois vases que je t'ai enseignée pour la couleur de chair et la draperie *cinabrese*: il en sera de même cette fois-ci, à l'exception qu'où tu as mis du blanc de chaux, tu mettras du blanc de plomb et ajouteras de la *tempera*. Deux manières de *tempera* sont bonnes, mais l'une est meilleure que l'autre. Pour la première, prends le jaune et le blanc de l'œuf, mets dedans quelques taillures de branche de figuier, et bats bien le tout ensemble, verse dans tes vases de cette *tempera* ni trop ni trop peu, comme serait un vin à demi trempé d'eau; alors emploie tes couleurs, soit blanc, vert ou rouge, comme je te l'ai démontré pour la fresque, et de même qu'à fresque tu feras tes vêtements à *tempera*, seulement sans attendre que le tout soit sec. Si tu mettais trop de *tempera*, la couleur crèverait et se détacherait du mur. Sois prudent et expérimenté.

Je te dirai d'abord qu'avant de commencer à colorer,

¹ Le *giallorino* doit répondre au jaune d'antimoine, le *cinabrese* au brun rouge, la *sinopia* au rouge Vandyk, et l'améthiste au violet de mars. (V. M.)

² Vasari (*cap. 19 della Introd. alle arti del dis.*) enseigne, en parlant de la peinture à fresque, à se servir pour blanc de travertin cuit au lieu de blanc de Saint-Jean. (Cav. Tambroni.)

Je crois cette méthode funeste à la fresque. Sur la chaux reposent la richesse de ses ressources, son éclat et sa solidité. (V. Mottez.)

si tu voulais faire un vêtement de laque ou de tout autre ton, prends avant une éponge bien lavée, un jaune d'œuf que tu mettras avec le blanc dans deux écuelles d'eau claire et que tu mêleras bien ensemble : avec ladite éponge à demi imbibée de cette *tempera*, tu passeras également sur tout l'ouvrage que tu dois colorer à sec ou embellir d'ornements d'or ; cela fait, colore librement comme tu veux ¹.

La seconde *tempera* se compose du seul jaune d'œuf. Sache qu'elle est universelle. Sur mur, sur panneau, à fresque ² il n'en faut pas donner trop, mais sois prudent et suis la route mitoyenne. Avant d'aller plus avant, je veux avec cette *tempera* te faire faire un vêtement à sec comme tu as fait à fresque avec le *cinabrese*. Cette fois je te le ferai faire de bleu outremer. Prends, selon la coutume, trois vases : dans le premier mets deux parties d'azur, une de blanc de plomb ; dans le troisième, deux parties de blanc et une d'azur ; mêles-y la *tempera* comme je te l'ai dit, puis prends le vase vide, c'est-à-dire le second, prends autant dans un vase que dans l'autre, et fais-en un mélange bien remué avec un pinceau de soies mou et souple. Avec la première couleur, qui est la plus obscure, forme les ombres des plis les plus foncés ; prends ensuite la demi-teinte et couvre depuis l'obscur des plis jusqu'au clair qui forme le relief de la figure, puis prends la troisième couleur et couvre et termine les plis de dessus qui sont le relief ; mêle-bien l'un avec l'autre, fondant

¹ Vasari (*cap. 20, Introd. alle tre arti*, etc.) dit : « Sur les murs qui sont secs, on donne une ou deux couches de colle chaude, et ensuite avec les couleurs mélangées de cette même colle on conduit tout l'ouvrage.

Cennino enseigne une manière bien différente, et son dire mérite plus de confiance, car Vasari ne parle des *tempere* que comme moyens employés par les vieux maîtres. (Cav. Tambroni.)

² Sans doute pour la retoucher.

et modelant à la façon que je t'enseignai à fresque. Alors reprends la couleur la plus claire, ajoutes-y du blanc et de la *tempera*, tu feras les sommités des plis dans la lumière; puis avec un peu de blanc pur tu forceras certains grands reliefs, selon ce qu'exige le nu de la figure. Avec du bleu d'outremer pur tu fouilleras les fonds des plis les plus obscurs et formeras les contours; de cette manière touche légèrement ton vêtement selon les endroits et les couleurs, fondant avec douceur sans en déranger ou brouiller aucune : ce sera fait; et de même pour la laque ou pour toute couleur qui s'emploie à sec.

LXXIII. Manière de faire une couleur violet.

Si tu veux faire une belle couleur violet, prends de la laque fine, du bleu d'outremer, autant de l'un que de l'autre; mêles-y la *tempera*. Prends alors trois vases comme dessus, et laisse de cette couleur violet dans ton vase pour retoucher les ombres, et de ce que tu en as retiré fais trois sortes de tons pour modeler le vêtement, en dégradant les teintes, l'une plus claire que l'autre comme ci-dessus.

LXXIV. Pour travailler à fresque une couleur violet.

Si tu veux faire un violet à employer à fresque, prends l'indigo¹ et l'amétiste; mêle-les sans *tempera*, comme tu as déjà fait, fais-en quatre dégradations : cela te suffit pour faire ton vêtement.

LXXV. Pour contrefaire un bleu d'outremer à fresque.

Si tu veux faire un vêtement à fresque ressemblant au bleu d'outremer, prends de l'indigo avec du blanc

¹ Je ne puis pas croire que le mot italien *indaco* réponde à notre couleur indigo, qui, étant un produit végétal, ne résiste pas à la chaux. (V. M.)

de Saint-Jean, dégrade tes teintes; puis, à sec sur les extrémités, repasse avec l'outremer.

LXXVI. Pour colorer un vêtement violet laqueux à fresque.

Si tu veux faire à fresque un vêtement violet qui paraisse fait avec la laque, prends de l'améthiste et du blanc de Saint-Jean, dégrade tes couleurs comme nous l'avons dit, mêle-les, fonds-les bien ensemble; puis, à sec sur les extrémités, tu retoucheras avec de la laque pure mêlée de *tempera*¹.

LXXVII. Pour colorer à fresque un vêtement vert changeant.

Si tu veux faire à fresque un vêtement d'ange changeant, couvre le vêtement de deux teintes couleur de chair claire et foncée, les fondant bien dans le milieu de la figure; tu feras les ombres de la partie la plus obscure avec le bleu d'outremer, et la couleur de chair claire sera ombrée avec la terre verte; tu les retoucheras ensuite à sec. Remarque que tout travail à fresque doit être conduit à perfection et retouché à sec avec la *tempera*². Place les lumières sur ce vêtement à fresque de la façon que je t'ai enseignée pour les autres.

¹ Le Dominiquin s'est beaucoup servi de ce moyen. (V. *Mottez*.)

² Ce passage démontre ou la bonne foi personnelle de l'auteur, ou que de son temps l'art n'en était pas encore venu à la hauteur qu'il atteignit depuis. Car Vasari, en parlant de la peinture à fresque, déclare choses viles les retouches à sec. Cependant, si on observe minutieusement les travaux à fresque des maîtres les plus déterminés, il y en a bien peu que l'on trouve exempts de retouches, y compris ceux même de Vasari. Corradi les retouchait à l'huile, et Mengs au lait mêlé d'esprit d'eau-de-vie, comme nous rapporte le Requeno (Sul *restabili mento*, etc.) (Cav. *Tambroni*.)

Les retouches me paraissent plus difficiles à faire que la fresque elle-même. Elles sont quelquefois forcées, mais je ne les comprends pas dans une opération si simple que celle mentionnée au ch. 77. (V. *Mottez*.)

LXXVIII. Pour faire un vêtement à fresque changeant, dit *cignerognolo*.

Si tu veux faire un vêtement changeant à fresque, prends du blanc de Saint-Jean et du noir, fais une couleur grisâtre que l'on nomme *cignerognolo*; sers-t'en pour couvrir, rehausse les lumières ou avec du *giallorino* ou avec du blanc de Saint-Jean; pour les ombres, prends du noir, du bistre ou du vert obscur.

LXXIX. Colorer un vêtement changeant de laque à sec.

Si tu veux faire une couleur changeante à sec; couche le fond de laque, fais des lumières couleur de chair ou de *giallorino* (jaune clair), et fais tes ombres soit avec la laque pure soit avec le violet, le tout à tempera.

LXXX. Colorer un vêtement d'ocre changeant à fresque ou à sec.

Si tu veux faire un vêtement changeant à fresque ou à sec, couche-le d'ocre. Rehausse les lumières de blanc, et fais les ombres dans la partie claire vertes, dans la partie obscure, noires, violet ou rouge foncé.

LXXXI. Colorer à fresque ou à sec un vêtement *berettino*.

Pour faire un vêtement *berettino*, prends du noir et de l'ocre, c'est-à-dire deux parties d'ocre une de noir. Dégrade ces couleurs comme je te l'ai enseigné plus haut, soit à fresque, soit à sec.

LXXXII. Colorer un vêtement à fresque ou à sec couleur *berettino* correspondant au ton du bois.

Pour faire une couleur de bois, prends de l'ocre du noir et de la *sinopia*, deux parties d'ocre, et le noir et

le rouge ensemble, la valeur d'une partie, dégradés-en les différents tons à fresque et à sec avec *tempera*.

LXXXIII. Faire un vêtement de bleu d'Allemagne, ou d'outremer ou un manteau de Notre-Dame.

Si tu veux faire un manteau de Notre-Dame au bleu d'Allemagne ou tout autre vêtement que tu veuilles faire d'un bleu solide, d'abord couvre à fresque le manteau ou vêtement avec la *sinopia* et le noir, deux parties *sinopia* une de noir. Mais d'abord enfonce le contour des plis avec quelque pointe de fer ou une aiguille, puis à fresque prends de l'azur d'Allemagne bien lavé ou avec de la lessive ou avec de l'eau claire et un peu remanié avec précaution sur la pierre à broyer. Puis, si l'azur est plein et de bonne couleur, mets dedans un peu de colle détrempée, ni trop forte ni trop faible; je t'en parlerai plus avant. Mets encore dans ce bleu un jaune d'œuf; si l'azur était un peu clair, il faudrait de ces œufs bien rouges comme ceux de la campagne. Remue le tout avec un pinceau de soies doux; donne-en trois ou quatre couches sur ledit vêtement. Quand tu as bien couvert et que le tout est sec, prends un peu d'indigo et de noir, et vas ombrer les plis du manteau le mieux que tu peux; revenant sur les ombres encore et encore avec la pointe du pinceau. Si tu voulais au gros du genou, ou sur d'autres reliefs, amener des lumières, il s'agit simplement de gratter l'azur avec un manche de pinceau pointu. Si tu veux faire des champs ou couvrir des vêtements en bleu d'outremer, donne-lui le même encollage qu'au bleu d'Allemagne, et mets-le par deux ou trois couches. Pour ombrer les plis, prends un peu de laque fine et un peu de noir, encolle avec le jaune d'œuf. Ombre le plus gentiment et le plus propre-

ment possible , tant avec la laque qu'avec la pointe , et fais le moins de plis que tu peux , car l'azur d'outremer souffre difficilement le voisinage des autres mélanges ¹.

LXXXIV. Pour faire à fresque ou à sec un vêtement noir de moine ou de frère.

Si tu veux faire en noir un habit de frère ou de moine , prends le noir pur , dégrade - le en plusieurs teintes , comme je t'ai déjà dit ci-dessus ; emploie - le ainsi à fresque , à sec joins-y la *tempera*.

LXXXV. Belle manière de colorer une montagne à fresque ou à sec.

Si tu veux faire des montagnes à fresque ou à sec , fais une sorte de *verdaccio* composé d'une partie de noir et deux parties d'ocre. Dégrade tes différentes teintes à fresque avec la chaux sans *tempera* ; à sec avec le blanc de plomb et la *tempera*. Etablis sur ces montagnes les mêmes raisons d'ombre et de lumière qui donnent le relief à une figure. Quand tu veux que tes montagnes paraissent plus loin , fais tes couleurs plus obscures et fais-les plus claires pour les faire paraître plus près ².

¹ Ce chapitre est curieux ; il explique comment les bleus sont si souvent détachés des peintures faites du temps de l'auteur , et le modelé rouge qu'on voit reparaitre aux endroits où le bleu est tombé. Je ne comprends pas pourquoi des gens si habiles mettaient les bleus à sec ; cette couleur tient parfaitement à fresque , mise dans le moment où le mortier commence à tirer , et surtout si d'abord on a modelé la draperie ou le fond , soit avec du rouge , soit avec de la terre verte. Ces bleus-là peuvent se laver et ne craignent pas plus que les autres couleurs. (V. *Mottez.*)

² Ce passage paraîtrait corrompu par les copistes ou un imbroglio de Cennino lui-même , si nous ne savions pas que les maîtres de cet âge entendaient peu la perspective aérienne , comme on le voit dans les ouvrages où ils ont peint des montagnes et des paysages.

En retournant l'ordre de ce dernier précepte , on pourrait rétablir le texte ;

LXXXVI. Moyen de faire des arbres, des herbes, des verdure
à fresque et à sec.

Si tu veux orner ces mêmes montagnes de bosquets, d'arbres et d'herbes, place d'abord le corps de l'arbre au noir pur avec *tempera*, à fresque ils se font mal. Puis prépare un ton de feuilles de vert obscur ou de vert azuré; la terre verte n'est pas bonne. Travaille bien tes feuilles et à plusieurs reprises; puis fais un vert avec le *giallorino* qui soit un peu plus clair; fais-en des feuilles, mais moins, et commence à indiquer les cîmes. Ensuite touche les parties les plus claires des cîmes avec le jaune clair pur; et tu verras tes arbres en relief. Mais avant tout, quand tu auras couvert en noir le corps des arbres, tu auras dessiné les branches, mis les feuilles dessus et les fruits ensuite : sur les gazons mets quelques fleurs et des petits oiseaux.

LXXXVII. Comment on doit colorer les maisons à fresque et à sec.

Si tu veux faire des édifices, prends-les dans ton dessin de la grandeur voulu et en battant le fil établis tes lignes. Couvre-les à fresque ou à sec avec du verdaccio et de la terre verte bien liquides. Tu peux faire l'un violet, l'autre *cignerognolo*, l'un verte, l'autre gris, et ainsi de toute couleur qui te plaira. Ensuite fais une règle longue, droite, avec un des taillants évidé; que ce côté ne touche pas le mur, pour qu'en frottant ou passant le pinceau avec la couleur elle ne te fasse pas de taches. Tu travailleras ainsi les corniches avec grand plaisir et délices; de même, les bases, les colonnes, les chapiteaux, les frontons, les fleurons, les autels, et tout l'art de la menuiserie, qui est une partie notable

mais il vaut mieux le laisser tel qu'il est, quand ce ne serait que pour servir à l'histoire de l'art.

(Cav. Tambroni.)

de notre art et que l'on doit faire avec amour. Rappelle-toi que la même route tenue dans les figures pour l'ombre et la lumière doit aussi être suivie pour l'architecture. Pour cette raison aussi les corniches que tu fais dans le haut des édifices doivent descendre en diminuant du haut vers le bas ; la corniche du milieu de la construction à demi - façade veut être partout égale et pareille ; celle du piédestal ou de la base de l'édifice veut s'élever en raison contraire et dans la proportion de la chute de celle d'en haut.

LXXXVIII. Comment on copie une montagne d'après nature

Si tu veux faire des montagnes d'un bon style et qui paraissent naturelles, prends de grandes pierres pleines de brisures et non polies, copie - les d'après nature en faisant venir la lumière et l'ombre dans la direction qui te convient.

QUATRIÈME PARTIE



LXXXIX. Comment on travaille à l'huile sur mur, sur panneau, sur fer, et où l'on veut.

Avant d'aller plus avant, je veux t'enseigner à peindre à l'huile sur mur ou sur panneau, peinture en usage chez les Allemands, et de même sur fer et sur pierre; mais d'abord occupons-nous de la peinture sur mur.

XC. Comment tu dois commencer à travailler sur mur à l'huile.

Mets un enduit sur le mur comme pour peindre à fresque, excepté qu'au lieu de le mettre morceau par morceau tu le placeras tout d'un coup sur toute la surface à peindre. Dessine ensuite ton histoire avec le charbon, et raffermis-la avec l'encre et le *verdaccio* à *tempera*. Cela fait, procure-toi un peu de colle bien liquide. Encore vaut-il mieux pour *tempera* l'œuf battu dans une écuelle avec le jus laiteux de figes auquel tu ajoutes un verre d'eau claire. Alors, soit avec une éponge, soit avec la brosse douce, tu en donnes une couche sur tout le champ que tu dois peindre, et tu laisses sécher au moins un jour ¹.

¹ Vasari, dans son *Introduzione alle tre arti*, enseigne, au ch. 22, une manière de peindre à l'huile très-différente. Il veut que le mur soit sec, que l'on y donne une couche d'huile de semence de lin, puis une autre couche de poix grecque et de mastic mêlés dans du vernis gras. Il enseigne aussi une autre manière qu'il a trouvée bonne, par laquelle il fait d'abord mettre deux couches sur le mur; mais toujours il veut que tout soit parfaitement sec. Ici,

XCI. Comme tu dois préparer l'huile pour *tempera*, et comment elle est bouillie au feu pour les mordants

Parmi les choses utiles que tu dois savoir tant pour les mordants que pour d'autres choses à faire, il faut savoir préparer cette huile. Pour cela prends une, deux, trois ou quatre livres d'huile de semence de lin; mets-les dans une marmite neuve; si elle est de verre, elle n'en vaut que mieux. Fais un petit fourneau avec la bouche ronde, que la marmite ferme l'entrée pour que le feu ne puisse passer et gagner le dessus, car le feu irait volontiers et mettrait en danger l'huile et la maison. Quand tu as fait ton fourneau, maintiens-y un feu doux. Plus l'huile aura bouilli doucement, meilleure elle sera; fais-la bouillir jusqu'à ce qu'elle soit réduite de moitié, ce sera bien. Pour faire des mordants quand l'huile est réduite à moitié, ajoute par chaque livre d'huile une once de vernis liquide, clair et de belle qualité.

Cette préparation est bonne pour mordants.

XCII. Comment on fait de l'huile bonne et parfaite cuite au soleil.

Cette huile que tu viens de faire se cuit encore par un autre moyen et n'en est que plus parfaite pour peindre. Pour les mordants elle ne peut être cuite qu'au feu. Aie ton huile de semence de lin versée dans un chaudron d'airain ou de cuivre, ou dans un bassin;

au contraire, Cennino fait peindre à l'huile sur le mur frais d'une façon assez simple, puisqu'on y peut travailler après un seul jour. Reste aux artisans modernes à expérimenter laquelle de ces manières est la plus sûre et la plus facile.

(*Cav. Tambroni.*)

Je crois que le ch. Tambroni fait ici erreur. Cennino ne dit pas combien de temps on passera à composer et dessiner son histoire sur le mur nouvellement frais. C'est la couche d'œuf qu'il laisse sécher un jour. Si l'enduit n'était préalablement sec, la peinture à l'huile serait exposée à couler. (*V. Moltez*)

dans le temps de la canicule, expose-la au soleil ; si tu peux l'y tenir tant qu'elle se réduise à moitié, elle sera parfaite pour peindre ; et sache qu'à Florence je l'ai trouvée, ainsi préparée, aussi bonne, aussi agréable que possible.

XCIII. Comment on doit broyer les couleurs à l'huile et les employer sur mur.

Recommençons à broyer couleur par couleur comme tu as fait pour travailler à fresque. Hors que là où tu broyais à l'eau tu devras maintenant broyer avec cette huile ; et quand tu l'as fait pour chaque couleur (toutes reçoivent l'huile excepté le blanc de Saint-Jean), mets-les dans de petits vases de plomb ou d'étain. Si tu n'en trouvais pas, prends-en de verre, mets dedans tes couleurs broyées, et place-les dans une cassette, qu'ils se tiennent propres. Puis avec ton pinceau d'écu-reuil, quand tu veux faire un vêtement de trois teintes comme je te l'ai dit, divise-les, et place-les bien chacune en leur lieu, joignant bien une teinte avec l'autre et tenant la couleur épaisse. Arrête-toi quelques jours avant de revenir ; considère alors comment le fond est couvert ; recouvre s'il en est besoin. Opère de même pour les chairs et pour tout ce que tu veux peindre, montagnes, arbres, et n'importe quoi. Il te faut aussi un godet d'étain ou de plomb de la hauteur d'un doigt, comme celui d'une lanterne. Remplis-le à demi d'huile, tu y mettras tes pinceaux pour qu'ils ne sèchent pas.

¹ Il est toujours de plus en plus manifeste que Vasari n'a pas lu le livre de Cennino, car il ne donnerait pas comme une invention nouvelle de son temps la peinture à l'huile sur pierre, comme il le fait au ch. 24 de son *Introd. alle tre arti del disegno*, où il ne parle pas même du verre sur lequel on peignait à l'huile du temps de Cennino. (Cav. Tambroni.)

XCIV. Comment on doit travailler à l'huile sur fer, sur bois et sur pierre ¹.

Tu peux peindre de même sur fer, sur toute espèce de pierre, sur toute espèce de bois ; toujours mettant d'abord un encollage ; et encore sur verre , et n'importe où tu voudras peindre.

XCV. Manière d'orner sur mur avec l'or ou l'étain.

Maintenant que je t'ai montré comment on peint à fresque, à sec, à l'huile, je veux t'enseigner comment on fait des ornements sur mur avec l'étain doré ou blanc ou avec l'or fin. Remarque avant tout qu'il faut employer l'argent le moins que tu peux, parce qu'il ne dure pas et devient noir, soit sur mur, soit sur bois ; sur mur il perd plus vite ; il change avant l'étain battu ou en feuilles. Garde-toi aussi de l'or de moitié, qui devient de suite noir.

XCVI. Comment il faut toujours se servir d'or fin et de bonnes couleurs.

La plupart sur mur ont l'habitude d'orner avec l'étain doré parce que la dépense est moindre. Moi je te donne ce conseil : efforce-toi de mettre toujours tes ornements en or fin, et sers-toi de bonnes couleurs, particulièrement dans la figure de Notre-Dame. Que si tu veux me répondre, Une personne pauvre n'en saurait faire la dépense, je te dirai : Si tu travailles bien, si tu mets le temps nécessaire à tes ouvrages, si tu emploies de bonnes couleurs, tu acquereras une telle réputation qu'une personne riche te viendra en aide et paiera pour la pauvre, et ton nom de bon coloriste sera tel que là où un maître aura d'une figure un ducat, tu en recevras deux. Et tu seras récompensé de ton intention. Comme dit le proverbe, quoique bien vieux, à travail

grossier peu de gain. Quand bien même tu n'en serais pas payé, Dieu et Notre-Dame te le rendront en joie de l'âme et santé du corps.

XCVII. Comment il faut tailler l'étain doré pour ornement.

Quand tu as à orner avec l'étain blanc ou doré et qu'il faille le tailler au couteau, aie d'abord une planche bien polie, de noyer, de poirier ou de prunier, légère sans trop, carée de tous côtés de la grandeur d'une feuille royale. Avec du vernis liquide enduis la planche, et mets dessus ton morceau d'étain bien étendu et uni : alors taille avec un couteau dont la pointe sera bien aiguisée, et avec la règle taille les filets dans la largeur qu'il te faut pour faire les frises, soit qu'elles soient d'étain uni, soit qu'elles soient assez larges pour être ensuite ornées de noir ou d'autres couleurs.

XCVIII. Comment se fait l'étain vert pour ornement.

Encore, pour orner les dites frises, prends du vert de gris broyé avec de l'huile de lin, et étends-en sur une feuille d'étain blanc, ce qui fait un beau vert. Laisse-le bien sécher au soleil. Alors sur ta planche étends-le avec le vernis : taille avec le couteau, ou si tu as voulu d'abord avec l'empreinte faire des rosettes ou de jolis petits ornements, enduis ta planche de vernis liquide, place tes rosettes dessus et ensuite attache-les au mur. De plus, si tu veux faire des étoiles d'or fin, ou mettre des diadèmes aux saints, ou orner au couteau, il faut, comme je te l'ai dit, mettre d'abord l'or fin sur l'étain doré.

XCIX. Comment se fait l'étain doré et comment, avec cette dorure, on met l'or fin.

L'étain doré se fait ainsi : Aie une planche longue de trois ou quatre bras bien unie; frotte-la avec de la graisse ou du suif; étends dessus de l'étain blanc; puis avec une liqueur que l'on nomme dorure, verse sur l'étain à trois ou quatre places, peu en chaque endroit, et avec la paume de la main, va battant sur l'étain, étendant la liqueur également partout. Laisse bien secher au soleil. Quand elle est presque sèche, qu'elle poisse peu, très-peu, prépare ton or fin, et avec ordre place ton or, que l'étain soit couvert; ensuite polis avec la ouatte bien propre. Détache l'étain de la planche; et quand tu veux t'en servir reprends ton vernis liquide. Tu en feras des étoiles, tous les objets dont tu as besoin, travaillés comme tu as fait pour l'étain doré.

C. Comment on doit faire, tailler et fixer sur mur les étoiles.

D'abord tu as à tailler toutes les étoiles à la règle; ou tu dois les placer, mets sur le bleu à l'endroit où vient l'étoile une petite boule de cire, et fixes-y l'étoile rayon à rayon, comme tu l'as taillée sur la planche. Sache qu'ainsi on obtient plus d'apparence avec moins d'or fin qu'on ne le pourrait en dorant au mordant.

CI. Comment, avec cet étain doré de fin, on peut faire les diadèmes des saints sur le mur.

Encore, si tu veux faire les diadèmes des saints sans mordant, aussitôt que tu as coloré ta figure à fresque, prends un poinçon et appuie autour de la tête les contours dont tu as besoin. A sec enduis ton diadème de vernis, place dessus ton étain doré ou recouvert d'or

fin, applique-le sur le vernis, bats bien avec la paume de la main : tu verras reparaître les formes creusées avec le poinçon; avec la pointe bien aiguisée d'un couteau, découpe gentiment ton or. Ainsi tu feras pour tes autres travaux.

CII. Comment on relève en saillie un diadème avec la chaux sur mur.

Sache que les diadèmes peuvent être relevés en bosse sur l'enduit frais avec une petite truelle de cette manière. Quand tu as dessiné la tête de la figure, prends le compas, décris l'auréole; puis prends un peu de chaux bien grasse pétrie comme un onguent ou une pâte, et applique cette chaux tout autour assez épaisse vers l'extrémité et plus mince vers la tête; puis reprends le compas, quand tu as bien poli ta chaux, et avec la pointe du couteau découpe en suivant la trace du compas; ton relief sera fait; puis avec une pointe de bois dur fais les rayons autour du diadème. C'est de cette manière qu'on opère sur mur.

CIII. Comment du mur on parvient à peindre sur panneau.

Quand tu ne veux pas orner tes figures avec l'étain, tu peux le faire avec les mordants. J'en parlerai dans leur ordre plus avant et avec soin (tu pourras les employer sur mur, sur tableau, sur verre, sur fer et partout). Je te dirai ceux qui sont solides et peuvent résister à l'air, au vent, à l'eau; ceux qu'il faut et ceux qu'il ne faut pas vernir.

Mais retournons à notre peinture, et du mur passons aux tableaux ou panneaux, qui est la partie de notre art la plus douce et la plus nette ¹, et sois bien per-

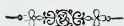
¹ La peinture à *tempera*, dont entreprend de parler Cennino, fut, selon le témoignage de Pline (*lib. xxxv, cap. 40*), inventée par Ludius, peintre romain

suadé que qui apprend d'abord à travailler sur mur et ensuite sur panneau ne sera jamais un maître si parfait dans son art que celui qui a commencé sur panneau pour peindre sur mur ensuite.

qui vécut au temps d'Auguste : *Non fraudando et Ludio D. Augusti ætate, qui primus instituit amœnissimam parietum picturam, villas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species, aut navigantium, terraque villas aduentium asellis aut vehiculis..... Idemque subdialibus maritimas urbes pingere instituit blandissimo aspectu, minimoque impendio.*

FIN DE LA QUATRIÈME PARTIE.

CINQUIÈME PARTIE ¹



CIV.

Sache que voici le compte du temps qu'il te faut pour apprendre. D'abord il te faut un an pour étudier le dessin élémentaire que tu exécutes sur tablettes. Pour rester avec le maître dans sa boutique, te mettre au courant de toutes les branches qui appartiennent à notre art, en commençant par broyer les couleurs, cuire les colles, pétrir les plâtres, te rendre pratique dans la préparation des panneaux, les rehausser, les polir, mettre l'or et bien faire le grené, il te faut six ans. Ensuite, pour étudier la couleur, orner de mordants, faire des draperies d'or et te rompre au travail sur mur, il te faut encore six ans, dessinant toujours, n'abandonnant ton dessin ni jour de fête ni jour de travail. Ainsi la nature, par la grande habitude, se convertit en bonne pratique. Autrement, quelque chemin que tu prennes, n'espère pas arriver à la perfection. Il y en a beaucoup qui disent que sans avoir été avec les maîtres ils ont appris l'art. Ne le crois pas. Je te donnerai pour exemple ce livre : si tu l'étudiais jour et nuit sans aller pratiquer chez quelque maître, tu n'arriverais jamais à rien, rien qui puisse faire bon visage placé près des grands peintres.

CV. Comment se fait la colle de pâte

Au nom de la sainte Trinité, qu'il faut toujours in-

¹ Ce titre manque dans le manuscrit.

voquer, ainsi que celui de la vierge Marie, avant de te faire commencer le travail sur panneau, il conviendra d'en établir ici le fondement, je veux dire les colles, dont il y a une grande diversité¹. Il y en a une qui se fait de pâte cuite, qui est bonne pour les cartonniers, les relieurs, pour coller un papier sur l'autre et attacher l'étain au papier. Quelquefois on s'en sert pour coller les papiers à faire des dentelles. On la fait de cette manière : prépare une casserole pleine d'eau claire, fais-la bien chauffer; quand elle est prête à bouillir, aie de la farine bien tamisée, jettes-en peu à peu dans la casserole toujours remuant avec une petite baguette; laisse bouillir, mais qu'elle ne devienne pas trop épaisse; retire-la et mets-la dans une écuelle. Si tu veux qu'elle ne pue pas, mets-y du sel, et sers-t'en ainsi quand tu en as besoin.

CVI. Comment on fait la colle pour coller les pierres².

Il y a une colle qui est bonne pour coller les pierres. Elle se fait de mastic de cire neuve, de poussière de marbre bien tamisée, et le tout mélangé au feu. Aie ta pierre, ôtes-en la poussière, chauffe-la bien et mets-y de cette colle. Elle résistera ensuite au vent, à l'eau, quand bien même tu collerais des meules à aiguiser, à moudre, ou des molettes à broyer.

¹ Cennino donne ici une espèce de traité sur les colles et leur usage. Il est plus prolix sur cette matière, parce que de son temps on en avait plus grand besoin pour les *tempere*. Vitruve et Pline parlent souvent des colles mises en œuvre par les peintres dans leurs ouvrages. Le premier, livre VII, ch. 10, dit : *Reliqua tectores glutinum admiscentes in parietibus utuntur*. Le second en parle au livre XXXV, ch. 6. (Cav. Tambroni.)

² Dioscoride, liv. V, ch. 121, enseigne à faire une colle pour coller les pierres. « Elle se fait, dit-il, de colle de taureau, de marbre et de la pierre nommée *paros*. » D'où je suppose que ce que Cennino nomme la *pietra pesta* doit s'entendre du marbre blanc pour les statues. (Idem.)

CVII. Comment on fait la colle pour coller des vases de verre.

Il y a une colle qui est bonne pour recoller des verres, des cruches ou d'autres beaux vases de Damas et de faïence fine, quand ils sont brisés. Pour cette colle, aie du vernis liquide, un peu de blanc de plomb et du vert-de-gris; mêles-y de la couleur du verre à raccommoder, s'il est bleu un peu d'indigo, s'il est vert fais dominer le vert-de-gris, *et sic de singulis*; broie bien ces choses ensemble aussi fin que tu le pourras, prends les morceaux de ton vase ou verre brisé, et quand ils seraient en mille pièces, rassemble-les en y mettant de cette colle avec adresse, laisse-les sécher pendant quelques mois à l'air et au vent, et tu trouveras tes vases plus solides et résistant mieux à l'eau là où sont les cassures que là où ils sont sains.

CVIII. Comment on emploie la colle de poisson, et comment on la détrempe.

Il y a une colle qui se nomme colle de poisson et se fait de plusieurs espèces de poissons. Il suffit de mettre le morceau dans la bouche et de frotter un peu sur le papier ou parchemin pour les attacher fortement. Fondue, elle est bonne et parfaite pour coller des lutes ou d'autres choses délicates en carton, en bois ou en os. Quand tu la mets au feu, ajoute par chaque morceau un demi-verre d'eau claire.

CIX. Comment se fait la colle de chevreau. — Comment on la détrempe.
A quoi elle est bonne ¹.

Il y a une colle qu'on nomme colle en morceaux, qui se fait de morceaux de museaux de chèvre, de pieds,

¹ La colle de chevreau, qui porte encore aujourd'hui ce nom dans plusieurs endroits de l'Italie, est la colle forte. (Cav. Tambroni.)

de nerfs et de morceaux de peau. On la fait en mars ou en janvier, par les grands froids ou les grands vents, et on la fait bouillir dans l'eau claire jusqu'à réduction de plus de moitié ; ensuite on la met bien collée dans des vases plats comme des terrines à gélatine ou des bassins ; on la laisse reposer une nuit, puis le matin on la taille par tranches comme du pain, on la met sur des nattes pour sécher au vent, sans soleil ; ça fait une colle excellente. Cette colle est mise en œuvre par les peintres, les selliers et la plupart des maîtres, comme je te le montrerai plus tard. Elle est bonne pour la menuiserie et pour bien des choses. Je t'entretiendrai en détail de toutes : où tu peux l'employer, comment on la mêle au plâtre, aux couleurs en guise de *tempera*, comment on en fait des luts, des marqueteries, comment on s'en sert pour attacher les bois, les feuillures et les reliefs en plâtre. Elle est bonne à bien des choses.

CX. Colle parfaite pour enduire de plâtre les tableaux ou panneaux.

Il y a une colle qui se fait de rognures de parchemin qu'on lave bien et qu'on fait mollir tout un jour avant de les mettre bouillir. Jetées dans l'eau claire, on laisse bouillir tant que de trois parties il n'en reste qu'une. Quand tu n'as pas de colle forte, je veux que tu te serves seulement de celle-là pour mettre la couche de plâtre sur les tableaux. Il n'y en a pas de meilleure au monde.

CXI. Colle bonne à faire les *tempere* pour les bleus et autres couleurs.

Cette colle faite de raclures de parchemin bouillies dans l'eau claire, jusqu'à ce qu'elle soit réduite au tiers, est une colle, remarque-le, claire comme du cristal et bonne pour servir de *tempera* aux bleus obscurs ; et si

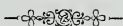
tu as fait des champs avec des couleurs qui n'auraient pas été bien encollées, donne une couche de cette colle, elle retempère les couleurs et les raffermi, de façon que tu peux les vernir à ton choix, si c'est sur panneau, et même les bleus sur le mur. Elle serait bonne aussi à encoller les plâtres si elle n'était d'une nature maigre, et le plâtre qui doit retenir l'or veut un encollage gras¹.

CXII. Pour faire une colle de chaux et de fromage.

Il y a une colle qu'emploient les maîtres charpentiers. Elle se fait de fromage amolli dans l'eau. Broie-la avec la molette à deux mains en y mêlant un peu de chaux vive. Si tu la mets sur un morceau de bois et sur l'autre, elle les joint et les attache parfaitement ensemble. Ceci te suffit pour faire des colles de toute espèce.

¹ Vasari (*cap. xx della Introd. alle tre arti, etc.*) dit que les vieux maîtres ne se servaient que de cette colle comme *tempera* pour les bleus, parce que la teinte jaune des œufs les aurait fait verdier. Notre auteur, qui en avait, lui, la pratique, l'enseigne ici pour d'autres raisons; car au chap. cxli, il prescrit de tempérer l'azur d'outremer avec du jaune d'œuf, bien que peu; et au chap. lxxxiii, il veut que l'on encolle l'azur avec un jaune d'œuf entier, et de ceux de la campagne qui sont plus rouges. (Cav. Tambroni.)

SIXIÈME PARTIE



CXIII. Comment il faut commencer à travailler sur tableaux ou panneaux.

Maintenant venons-en à travailler sur panneaux, à faire des tableaux. D'abord, le panneau doit être fait de bois nommé tilleul ou saule, qui soit bien choisi. Regarde si le corps du panneau est plat, s'il y a des nœuds ou des défauts, s'il ne s'y trouve pas de taches de graisse. Si cela était, fais raboter jusqu'à ce que la partie grasse soit enlevée; il me serait impossible de te donner un autre remède.

Fais que le bois soit bien sec, et si tes planches ou feuilles de bois étaient telles que tu pusses les faire cuire dans un chaudron, jamais ce bois ne se fendrait.

Retournons aux nœuds et autres défauts qu'aurait le plat du panneau. Prends de la colle forte, assez pour un verre d'eau, mets-y deux morceaux dans une casserolle bien nettoyée de graisse, puis aie dans une écuelle de la sciure de bois pétrie dans cette colle; remplis-en les défauts et nœuds, aplanis avec un morceau de bois et laisse reposer. Ensuite avec une pointe de couteau gratte pour bien égaliser avec le plat du panneau. Vas aussi cherchant s'il n'y a pas de têtes de clous ou des pointes de fer qui dépassent le plat, bats-les bien dans l'intérieur du panneau. Prends ensuite des petits morceaux d'étain battus comme des oboles pour couvrir l'endroit où il y a du fer. Ceci se fait pour que la rouille ne puisse jamais gagner le plâtre. Le plat

du panneau ne doit pas être trop lisse. Aie d'abord de la colle de rognures de parchemin bouillie tant que de trois parties il n'en reste qu'une; délaye-la avec la paume de la main, et quand tu sens qu'une paume s'attache à l'autre, ta colle est bonne. Mets-en deux ou trois couches; puis aie dans un vase moitié de cette colle et un tiers d'eau, fais-les bien bouillir, et avec un pinceau de soies gros et souple passe de cette colle sur ton panneau, sur tes frises, tes tabernacles, colonnettes, ou quelque soit le travail que tu as à préparer; puis laisse sécher. Prends alors de ta première colle forte, et donne avec ton pinceau deux couches sur ledit travail, et laisse toujours sécher entre les couches; ton panneau sera parfaitement encollé. Sais-tu quel est l'effet de la première colle? Une préparation de très-peu de force, comme serait le déjeuner où tu manges une poignée de fruits confits et bois un bon verre de vin pour te mettre en train de bien dessiner. Ainsi est cette colle, qui sert de liaison et prépare le bois à recevoir les colles fortes et les plâtres.

CXIV. Comment on place la toile sur panneau.

Quand tu as encollé, prends une vieille toile de lin, fine, blanche, sans aucune tache de graisse; aie prête la meilleure colle, coupe ou déchire des bandes de cette toile grandes et petites, trempe-les dans la colle et étend-les avec les mains sur le plat desdits panneaux. Enlève d'abord les coutures avec la paume de la main, applanis-les bien, et laisse sécher pendant deux jours. Sache que les opérations de coller et mettre le plâtre doivent se faire en temps brumeux ou par le vent; la colle est plus forte en hiver. Mettre l'or se fait par les temps humides et pluvieux.

CXV. Comment on doit enduire avec du gros plâtre le plat du tableau ou de la planche.

Quand le panneau est bien sec, prends une pointe de couteau de forme ronde qui gratte bien, et cherche si tu trouves des nœuds ou des coutures, enlève-les. Aie du gros plâtre de Volterre purgé et tamisé comme de la farine; mets-en une écuelle sur la pierre à broyer, et broyes avec la colle à force de mains, comme si c'était de la couleur; recueille-le avec le couteau de bois, mets-le sur le plat du panneau, et avec un couteau de bois bien plat et assez grand, couvres-en toute la surface. Partout où tu peux atteindre avec ce couteau, vas-y; puis aie du même plâtre broyé, chauffe-le. Prend un pinceau de soies doux, et passe de ce plâtre sur les corniches, sur les frises et sur le plat de la planche. Sur les corniches et autres lieux, donnes-en trois ou quatre couches; mais sur les plats, tu n'en peux trop donner.

Laisse sécher deux ou trois jours; puis reprends le grattoir rond de fer, et gratte partout sur la surface. Fais faire de ces petits outils de plusieurs espèces, que l'on nomme petits crochets; tu en verras chez les peintres; ils serviront à unir les corniches et les frises pour que les détails ne restent pas empâtés. S'il y a des inégalités, ou d'autres espèces de défauts, ou des morceaux qui manquent aux corniches, raccommode-les avec le plâtre.

CXVI. Comment se fait le plâtre pour préparer les panneaux.

Maintenant il faut que tu aies un plâtre que l'on nomme plâtre fin; il est du même plâtre, mais purgé pendant environ l'espace d'un mois et tenu humide dans un mortier. Change l'eau chaque jour, qu'elle ne

se pourrisse pas, et enlève du plâtre toute sa chaleur; il deviendra doux comme soie. Alors on jette l'eau, et on fait des pains que l'on laisse sécher; c'est ce plâtre que les apothicaires nous vendent, à nous peintres, et de ce plâtre on se sert pour imprimer quand on doit dorer, pour faire des reliefs et toutes choses belles et fines.

CXVII. Comment on prépare et encolle sur panneau avec du plâtre fin.

Quand tu as mis les couches de gros plâtre, raclé bien uni, aplani bien délicatement, prends de ce plâtre fin, mets-le dans un vase d'eau claire, pain à pain, et laisse-le boire autant qu'il voudra; puis mets-le peu à peu sur la pierre à broyer, et broye-le à perfection, sans y ajouter plus d'eau; puis mets-le sur un morceau d'étoffe forte de lin blanc. Répète l'opération jusqu'à ce que tu en aies la valeur d'un pain, que tu enfermeras dans ce linge et laisseras égoutter : que toute l'eau en sorte autant que possible. Quand tu en as broyé ce qu'il te faut (fais attention à ceci pour n'avoir pas à faire deux sortes de *tempera* pour le plâtre, ce qui ne te réussirait pas), aie de cette même colle avec laquelle tu as encollé le gros plâtre. Il faut en faire chaque fois de quoi encoller le plâtre gros et le fin. Le plâtre fin demande moins de colle que le gros; la raison en est que le gros plâtre sert de fondement à tout, et il est facile à prévoir que tu ne pourras pas tellement ajouter de plâtre fin qu'il n'y reste un peu d'eau. Pour ainsi, ne fais qu'une sorte de colle; aie une bassine neuve qui ne soit pas grasse : si elle était de verre, cela vaudrait mieux. Prends le linge où est ton plâtre, et avec le couteau taille-le mince comme si tu coupais du fromage, mets-le dans ton bassin, verse de la colle dessus, et avec la main pétris ton plâtre

comme si tu faisais une pâte pour la friture, pétris-le avec adresse et si complètement qu'il n'y reste aucun morceau. Puis, dans un chaudron d'eau bien chaude, mets ton vase avec le plâtre encollé : ainsi le plâtre se tient chaud et ne bout pas; s'il bouillait, il serait gâté. Lorsqu'il est chaud, prends ton panneau, avec un assez gros pinceau de soies bien doux, trempe dans le vase pour en prendre assez ni trop ni trop peu, et étendre une couche sur le plein, le cadre, les feuillages, etc

Il est vrai que pour cette première couche, tu dois, en la donnant, passer avec les doigts la paume de la main, applanir et frotter partout pour aider à-bien incorporer le plâtre fin avec le gros. Quand tu as fait ainsi, recommence, donne une nouvelle couche, cette fois sans frotter; puis laisse-le reposer un peu, pas assez pour qu'il sèche complètement, et redonne une nouvelle couche dans l'autre sens, toujours au pinceau. Laisse sécher selon l'habitude; puis donne une autre couche dans un autre sens toujours ainsi, et tiens bien ton plâtre chaud. Tu en donneras sur les plats au moins huit couches, sur les feuillages et autres reliefs on en donne moins; mais sur les pleins on n'en peut trop donner, à cause du grattage qui se fait ensuite.

CXVIII. Comment on peut enduire de plâtre fin sans une préparation au gros plâtre.

On peut encore, après avoir mis deux ou trois encollages comme je te l'ai indiqué d'abord, si les travaux sont petits et délicats, ne donner que des couches de plâtre fin et autant qu'il te paraîtra nécessaire

CXIX. Comment tu dois encoller et broyer le plâtre fin pour reliefs.

Il y en a beaucoup qui broient le plâtre fin simplement avec l'eau et la colle. Ceci est bon pour placer le

plâtre fin là où il n'y a pas de ce gros plâtre qui demande un encollage plus fort; ce plâtre est très-bon pour faire des reliefs et autres travaux dont on a souvent besoin; mais quand tu fais de ce plâtre à relever, mets dedans un peu de bol d'Arménie, assez pour lui donner une légère couleur.

CXX. Comment il faut commencer à raser le panneau enduit de plâtre fin.

Quand tu as fini d'enduire de plâtre (ce qui veut être fait le jour même; s'il le fallait, prends sur ta nuit jusqu'à ce que tout soit fini), laisse sécher deux jours et deux nuits pour le moins sans soleil : plus tu laisses sécher, mieux cela vaut. Aie une ponce pleine de charbon écrasé, liée comme une petite balle, et secoue le charbon sur le plâtre de ton panneau; puis, avec une botte de plumes de poule ou d'oie, vas promenant également cette poussière noire sur tout ton plâtre. Ceci se fait, parce que la surface ne peut être grattée trop uni; et le fer qui gratte le plâtre étant plat, là où il enlève, la place est blanche comme lait; le noir t'indique où il te reste à gratter.

CXXI. Comment il faut racler le plâtre fin sur le panneau, et à quoi sert la raclure.

Aie d'abord un crochet large d'un doigt, et délicatement vas tout autour du plat, raclant la corniche tout d'une haleine.

Ensuite, avec ton outil arrondi, aplanis autant que tu le peux; ensuite d'une main légère, tenant ton crochet sans aucune raideur dans tes doigts, frotte le plat de ton tableau, poussant la poussière devant toi avec la masse de plumes. Sache que cette poussière est bonne pour enlever les taches d'huile sur le papier et les livres. De la même façon avec tes petits crochets

racle les corniches, les feuilles, poli jusqu'à ce que ce soit comme un ivoire. Quelquefois (pour le trop de choses et de travaux que tu a à faire) tu peux polir les corniches et les feuilles simplement avec un morceau de linge mouillé, tourné sur un petit bâton, en frottant bien sur les dites feuilles et corniches.

CXXII. Comment on commence à dessiner son tableau avec le charbon, et comment on raffermi avec l'encre.

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, que je t'ai auparavant enseigné à faire. 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. Aie aussi une plume prête pour que si un trait ne te parait pas réussi, tu puisses l'enlever avec la plume et le recommencer. Dessine d'une main légère, ombre les plis et le visage comme tu le ferais avec le pinceau ou la plume dans les dessins qui lui sont particuliers. Quand tu as fini de dessiner ta figure (surtout si c'est un panneau de grand prix et dont tu attends gain et honneur) laisse en repos quelques jours, retournant la voir de temps en temps et retouchant partout où cela parait nécessaire. Quand ton ouvrage te semble fort près du bien, si tu peux copier et voir des choses faites par les grands maîtres (n'en aie pas de honte, ta figure s'en trouvera mieux)¹; reprends la dite plume, frotte peu à peu sur ton dessin tant que tu l'aies presque entièrement fait disparaître, mais pas assez pour que tu perdes tout-à-fait la trace

¹ L'excellence du conseil est à remarquer. Aller étudier les maîtres au moment de commencer un travail est bien plus profitable que les études indéterminées; c'est le vrai moyen de comprendre toute leur puissance.

de tes traits. Prends un vase à demi plein d'eau claire avec une goutte d'encre, et avec un petit pinceau d'écureuil pointu raffermis partout ton dessin. Puis aie une masse de plumes et fais partir du dessin toute la poussière de charbon. Puis aie une aquarelle de la dite encre, et avec un petit pinceau doux d'écureuil ombre les plis et les ombres du visage; ainsi il te restera un dessin vapoureux qui rendra chacun amoureux de ton ouvrage.

CXXIII. Comment on doit dessiner les contours des figures sur fond d'or.

Quand tu as dessiné sur ton panneau, aie un poinçon tenu dans un fût pour creuser les contours de la figure sur les bords qui touchent au fond que tu dois dorer, les ornements que l'on doit faire sur les figures et certaines draperies qui doivent imiter les draps d'or.

CXXIV. Comment on établit sur panneau les reliefs en plâtre fin, et comment s'attachent les pierres précieuses.

Outre cela, prends de ton plâtre à faire des reliefs, en cas que tu veuilles relever des feuilles ou des frises, attache de ces pierres précieuses qui se mettent sur les frises devant ou Dieu le Père ou Notre-Dame, ou sur certains autres ornements qui embelliront beaucoup ton travail; ces pierres se font avec des morceaux de verre de plusieurs couleurs: répartis-les selon tes besoins (ayant ton plâtre dans un vase placé sur de la cendre chaude, et un autre vase plein d'eau claire, chaude aussi; d'autant que souvent tu dois travailler tes reliefs au pinceau, et ce pinceau doit être d'écureuil souple et un peu long); prends délicatement avec la pointe du dit pinceau de ton plâtre chaud et va avec

adresse faire les reliefs que tu voudras. Si tu relevais des feuillages, dessine-les d'abord comme tu ferais pour une figure, et ne t'aventure pas à relever des choses trop confuses; plus tu feras tes feuillages clairs, mieux ils viendront au grattoir et meilleurs ils seront à brunir avec la pierre.

Quelques maîtres, après avoir établi leurs reliefs, passent une couche ou deux du même plâtre avec lequel ils ont établi l'enduit sur le panneau, puis avec du plâtre fin à l'aide du pinceau de soies doux. Mais si tes reliefs sont peu saillants, il me paraît qu'ils sont plus fins, plus fermes, et que le travail est plus sûr sans cela. La raison en est la même que celle enseignée d'abord de ne pas donner des couches de plâtre de différentes natures.

CXXV. Comment tu peux mouler des reliefs pour orner différents espaces de ton tableau.

Puisque nous parlons de reliefs, je veux t'en dire autre chose. Avec ce même plâtre, un peu plus fort de colle, tu peux jeter en moule des têtes de lion ou autres choses estampées en terre ou en craie. Enduis ledit moule avec de l'huile à brûler, mets-y de ce plâtre encollé, et laisse-le bien refroidir; ensuite par un côté du moule enlève le plâtre avec la pointe d'un couteau et souffle fort; l'empreinte sortira nette. Laisse-la sécher. Selon les espèces d'ornements tu prendras le plâtre dont tu enduis, ou celui qui sert aux reliefs pour coucher l'endroit où tu veux placer la dite tête. Place-la avec les doigts, et affermis-la avec soin; puis prends du plâtre, et avec le pinceau d'écureuil donne-en une couche ou deux sur la partie moulée et laisse reposer. S'il s'y était fait de petits nœuds, enlève-les avec la pointe du couteau.

CXXVI. Comment on peut établir des reliefs sur mur.

Je te parlerai encore des reliefs sur mur. Dans ces travaux il y en a de certains sur mur, soit ronds, soit des feuillages, qu'on ne saurait enduire à la truelle. Aie du sable et de la chaux bien tamisés; mets-en dans une terrine, et avec un pinceau de grosses soies et de l'eau claire détrempe le tout bien comme une pâte, et donnes-en avec ledit pinceau plusieurs fois dans les endroits voulus. Ensuite polis avec la truelle, le tout sera bien enduit. Tu les travailleras à fresque ou à sec, comme je t'en ai parlé dans les travaux à fresque.

CXXVII. Comment, pour relever, on emploie la chaux sur mur de la même manière que l'on a employé le plâtre sur panneau.

Encore avec la susdite chaux un peu broyée sur la pierre, tu peux relever sur mur ce que tu veux, et cela de la même façon que celle enseignée pour le travail sur panneau; seulement la chaux s'emploie à froid.

CXXVIII. Comment d'une empreinte de pierre on tire des reliefs qui sont bons sur mur et sur panneau.

Tu peux encore avoir une pierre sculptée ou taillée en compartiments à ta convenance. Graisse-la de lard ou de saindoux. Aie de l'étain battu, place-le sur le moule, et sur l'étain de l'étope mouillée; avec un maillet de bois de saule tu battras autant que tu pourras. Alors aie du gros plâtre broyé avec de la colle, et avec un bâton remplis ce moulage. Tu pourras t'en servir pour orner sur mur, sur coffres, sur pierre, sur ce que tu voudras. Si tu mets du mordant sur l'étain, quand il tirera un peu tu doreras à l'or fin. Attache-le ensuite sur mur, quand il est sec, avec la poix de navire.

CXXIX. Comment on relève sur mur avec du vernis.

Tu peux encore relever sur mur avec du vernis liquide bien mêlé avec de la farine et broyés ensemble. Tu relèveras avec le pinceau pointu d'écureuil.

CXXX. Comment on peut relever sur mur avec de la cire.

Tu peux aussi relever sur mur avec de la cire pétrie et du goudron bien mêlés ensemble; deux parties de cire, la troisième de goudron. Relève au pinceau pendant que c'est chaud.

CXXXI. Comment on emploie le bol d'Arménie, et comment on l'encolle.

Retournons à notre dire. Quand tu as fini les reliefs sur ton tableau, aie du bol d'Arménie bien choisi. En l'approchant de ta lèvres inférieure, si tu vois qu'il s'y attache, il est fin. Il faut maintenant que tu saches faire la *tempera* parfaite pour dorer. Aie dans un godet de verre bien propre un blanc d'œuf, aie une sorte de balai fait de rameaux taillés également, et comme si tu voulais diviser des épinards menus, ainsi divise ton blanc d'œuf et bats-le tant que le vase soit plein d'une écume épaisse comme neige; ensuite aie un verre commun pas trop grand ni trop plein d'eau, et mets-le sur ton blanc d'œuf; tu le laisseras se reposer et se distiller du soir au matin. Avec cette trempe, broie ton bol le plus que tu pourras. Aie une jolie éponge, lave-la bien et trempe-la dans de l'eau bien claire, presse-la. Puis, où tu dois mettre l'or, frotte doucement avec ton éponge pas trop imbibée; puis, avec un gros pinceau d'écureuil, détrempe de ton bol liquide comme l'eau pour la première fois; où tu veux mettre l'or, où tu as mouillé avec l'éponge, mets de ce bol tout au long en

te méfiant du temps d'arrêt que fait quelquefois le pinceau, puis attends un peu; remets du bol dans ton vase et fais que la seconde fois il ait plus de corps et de couleur; de la même manière donne la seconde couche, laisse encore reposer un peu; ajoute du bol au vase et donne la troisième couche de la même façon en te gardant des ressauts; enfin ajoute plus de bol dans le vase et donne la quatrième couche: ton panneau sera ainsi couché de bol d'Arménie. Il faudra couvrir avec de la toile cet ouvrage pour le mettre bien à l'abri de la poussière, de l'eau et du soleil.

CXXXII. Autre manière de préparer un panneau avec le bol d'Arménie pour le dorer.

On peut encore faire cette préparation d'une autre manière. Pour broyer le bol, prends le blanc d'œuf, mets-le tel qu'il est tout entier sur la pierre; aie le bol en poussière, pétris-le dans le blanc d'œuf, broie bien et fin, et s'il se sèche dans les mains, ajoute sur la pierre de l'eau bien claire et propre. Quand tu l'as broyé, mélangé d'eau claire qu'il soit courant au pinceau, donnes-en quatre couches sur ton panneau comme nous l'avons dit ci-dessus. Ce moyen est plus sûr que l'autre trempe si tu n'as pas grande pratique. Couvre bien ton panneau et garantis-le de la poussière comme je te l'ai dit.

CXXXIII. Comment on peut dorer avec la terre verte sur panneau.

Tu peux encore faire comme faisaient les anciens, c'est-à-dire fixer la toile étendue sur tout le panneau avant de mettre la couche de plâtre, puis dorer sur la terre verte en broyant cette terre verte avec l'un des deux moyens à ton choix que je viens de t'indiquer ci-dessus.

CXXXIV. Comment on met l'or sur panneau.

Quand vient le temps doux et humide, si tu veux dorer, couche ton panneau sur deux trépieds; prends tes plumes, fais partir la poussière; avec ton petit crochet va d'une main légère sur le champ couché de bol voir s'il n'y a point de saletés, de petits nœuds ou des grains de poussière quelconques, fais-les partir; prends un peu de charpie faite de toile de lin et brunis ton bol avec une attention recueillie. Si tu brunissais avec de la dentelle cela ne pourrait que très-bien faire. Quand tu l'as ainsi obtenu bien bruni et bien net, prends un verre presque plein d'eau claire bien propre, mets dedans un peu de cette *tempera* de blanc d'œuf, et si elle était un peu rance elle n'en vaudrait que mieux; mélange-la bien dans le verre avec l'eau, prends un assez gros pinceau d'écureuil fait avec les pointes de queues, comme je te l'ai déjà décrit; prends ton or fin et avec une paire de petites pincettes prends gentiment la feuille d'or; aie une carte taillée carrée, plus grande que la feuille d'or, écornée à chaque coin, tiens-la dans la main gauche, avec ton pinceau dans la main droite, mouille ton bol sur l'endroit seulement qui doit recevoir la feuille d'or que tu as en main; mouille bien également qu'il n'y ait pas sur le bol plus d'eau à un endroit qu'à l'autre; fais que l'or dépasse la carte d'environ une corde, pour que le dessus de la carte ne se mouille pas. Or, quand tu es arrivé au moment où l'or touche l'eau, de suite et vite retire à toi la main et la carte. Si tu vois que l'or n'a pas pris partout sur l'eau, prends un peu de ouate neuve et aussi légèrement que tu pourras le faire, presse sur l'or. De la même façon mets d'autres feuilles. Quand tu mouilles pour la seconde feuille, prends garde en conduisant ton pinceau

près de l'or placé qu'il le rase, mais ne passe pas dessus. La feuille que tu ajoutes doit être placée une demi-corde au-dessus de celle mise, que tu auras humectée de ton haleine d'abord, afin que l'or s'attache dans la partie où il est superposé.

Lorsque tu as mis trois feuilles, reviens presser avec la ouate la première : soufflant dessus, tu verras alors s'il y a quelque chose à réparer. Aie un petit coussin de la grandeur d'une brique ou pierre cuite, lequel est fait d'une planche bien plate recouverte d'un cuir bien blanc, sans taches, de celui dont on fait les brodequins ; il doit être cloué, bien tendu et rempli entre le bois et le cuir de bourre. Puis, sur ce coussin mets une feuille d'or bien étendue, et avec un couteau bien plat taille ton or en morceaux selon ce qu'il te faut pour les raccommodages. Aie un petit pinceau d'écureuil pointu, et avec la *tempera* mouille les endroits à réparer, humectant aussi avec un peu de salive la pointe du pinceau : cela suffira pour prendre le petit morceau d'or à mettre sur le trou. Quand tu as ainsi couvert les pleins, qu'ils te paraissent bien et prêts pour le jour où tu devras brunir (comme je te le dirai quand nous en serons à la dorure des corniches et feuillages), aie soin de rassembler les petits morceaux comme le maître paveur rassemble les pavés sur la voie, afin d'épargner l'or le plus possible en faisant des réserves et couvrant avec des mouchoirs blancs l'or déjà placé.

CXXXV. Quelles sont les pierres bonnes à brunir l'or.

Quand tu sais que cet or doit être brun, aie une pierre que l'on nomme pierre améthiste. Je veux t'apprendre comment elle se fait. Quand on n'a pas cette pierre (et pour ceux qui en peuvent faire la dépense, il vaut mieux un saphir, une émeraude, un rubis, une

topaze, un grenat; plus la pierre est précieuse mieux elle vaut), on peut encore se servir de dents de chien, de lion, de loup, de chat, de léopard, et généralement de tous animaux qui ont l'agrément de se nourrir de chair.

CXXXVI. Comment se fait la pierre à brunir l'or.

Aie un morceau de pierre améthiste que tu choisiras bien solide, sans aucune veine, prenant le fil de la pierre en long, de tête à pied; puis va à la meule, aiguise ta pierre bien unie et polie de la largeur de deux doigts, ou différente, selon ce que tu peux faire; puis, aie de la poussière d'émeri, et va aiguïsant qu'il n'y reste ni saillies ni écaillures. Quand les angles sont bien arrondis, fixe-la dans un manche de bois avec du fil de fer ou de laiton, et que le manche soit bien rond et uni, afin que la paume de la main se place bien dessus. Tu lui donneras le lustre de cette manière : aie une pierre à broyer bien plane, mets dessus de la poussière de charbon, et avec ta pierre que tu tiens bien ferme en main comme si tu brunissais, va comme pour brunir sur la pierre. Il arrive que ta pierre s'affermite tellement et devient si noire et luisante qu'elle a l'air d'un diamant. Alors il faut avoir grand soin qu'elle ne se heurte pas, qu'elle ne touche pas le fer; et quand tu veux l'employer pour brunir l'or ou l'argent, mets-la d'abord dans ton sein, qu'elle n'ait aucune approche d'humidité, car l'apparence de l'or en souffrirait.

CXXXVII. Comment on doit brunir l'or, et quel remède à porter si on n'a pas pu brunir à temps.

Maintenant il faut brunir l'or, le temps en est venu. Il est vrai qu'en hiver tu peux mettre l'or quand tu veux, si le temps n'est pas âpre, mais doux et humide;

en été l'on met l'or, une heure après l'on brunit; mais s'il était trop frais et que quelque raison t'oblige à brunir, tiens-le dans un endroit qui reçoive quelque bouffée de chaleur ou à l'air; s'il était trop sec, tiens-le à l'humidité, toujours couvert. Quand tu veux le brunir, découvre-le doucement avec précaution; les plus petits frottements font tache. En le mettant dans la cave au pied des tonneaux, il revient bon à brunir. Mais qu'il se soit passé huit jours, dix jours ou un mois sans que tu aies pu brunir pour quelque cause que ce soit, prends un mouchoir ou un essuie-main bien blanc, étends-le sur ton or dans la cave ou là où il se trouve; tu auras un autre mouchoir que tu mouilleras dans de l'eau claire, tords-le, essuie-le et presse-le du haut en bas avec soin, puis ouvre-le et étends-le sur le premier mouchoir déjà placé sur l'or, *statim* l'or revient en bon état pour être bruni.

CXXXVIII. Maintenant je te montre à brunir, dans quel sens particulièrement sur un plein.

Prends ton panneau ou n'importe ce que tu as couché d'or, étends-le sur deux trépieds ou sur un banc, prends ta pierre à brunir, frotte-la sur ta poitrine ou là où tes vêtements sont les meilleurs et sans taches; réchauffe-la bien, puis tâte l'or si c'est le moment de le brunir; il faut toujours l'essayer avec méfiance. Si tu sentais à la pierre aussi peu que ce soit de poussière ou quelque chose qui croque comme ferait de la poussière entre les dents, prends une queue d'écureuil et époussette l'or, et ainsi peu à peu va brunir les parties planes d'abord d'un côté, puis avec la pierre que tu conduis bien plate tu reviens en sens inverse. Si quelquefois sous le frottement de ta pierre il arrivait que l'or ne soit pas égal comme un miroir, reprends de l'or

et mets-en dessus une feuille ou une demi-feuille, ayant humecté d'abord avec l'haleine et brunissant immédiatement avec la pierre. Si le hasard voulait que l'or se refusât sur ton panneau et que cela ne vînt pas selon ton désir, remets-en encore de la même manière. Si tu en pouvais supporter la dépense, ce serait une chose parfaite et qui te ferait honneur de doubler ainsi tout le champ. Quand tu verras qu'il est bien bruni, l'or sera aussi foncé dans les noirs que brillant dans les clairs.

CXXXIX. Quel or et de quelle grosseur il le faut pour brunir et appliquer sur mordants.

Sache que l'or que l'on emploie sur panneau devrait ne fournir pour un ducat que cent feuilles, tandis que l'on en tire cent quarante-cinq¹. Cependant l'or sur les parties plates doit être plus fort. Aie soin, quand tu veux connaître l'or que tu achètes, de le prendre chez de bons batteurs d'or et de le regarder; s'il est ondulé et triste comme serait une feuille de parchemin, tiens-le pour bon. Sur les corniches et les feuillages, on peut se servir d'or plus léger. Pour les frises et ornements faits au mordant, il doit être très-fin comme toile d'araignée.

¹ Cennino se plaint que d'un ducat ou sequin on tirait 145 feuilles d'or, au lieu de 100 pour celui qui servait à faire les pleins sur panneau. Vasari (*Introd. alle tre arti, cap. 28.*) dit que de son temps on en tirait mille de la valeur de six écus, environ trois ducats, compris la main d'œuvre. Selon le désir de Cennino, on n'aurait dû retirer de six écus qu'environ 300 feuilles, et selon l'usage dont il se plaint, on en aurait tiré 435; ce qui ne fait que la moitié de ce qui se faisait du temps de Vasari. Sans doute, cette plus grande épaisseur de la feuille d'or donne aux panneaux antiques cette apparence d'une lame d'or. Si notre auteur avait assigné la grandeur des feuilles, comme le Vasari, qui leur donne un huitième de bras par chaque côté, on aurait pu faire une estimation plus exacte et asseoir un jugement. (C. T.)

CXL. Comment tu dois contourner les diadèmes, grener sur l'or, et retailer les contours des figures.

Quand ton panneau est bruni et achevé, il te faut d'abord reprendre le compas, tourner les auréoles ou diadèmes, grainer sur les bords d'aucunes frises, les grainer avec de petites empreintes qui donnent un grand brillant, orner avec d'autres empreintes et grainer s'il y a des feuilles; de tout ceci il faut que tu voies un peu pratiquer. Quand tu as ainsi retrouvé les contours des diadèmes et frises, prends dans un petit vase un peu de blanc de plomb bien broyé avec de la colle préparée, et avec un petit pinceau d'écureuil recouvre et retaille les figures hors du champ en suivant les lignes de contour que tu as gratté avec le poinçon avant de mettre le bol. Si tu veux encore faire sans retailer avec le blanc au pinceau, prends tes petits outils de fer et racle l'or qui dépasse sur ta figure. Ce genre de travail sera meilleur.

CXLI. Comment tu dois faire une étoffe d'or, et noir ou vert, ou de quelque couleur que tu voudras sur fond d'or.

Avant de commencer à colorer, je veux te montrer à faire un drap d'or. Si tu veux faire un manteau, une jupe de femme ou un coussin de drap d'or, mets l'or avec le bol et gratte les plis du vêtement à la façon que je t'ai démontrée pour faire les fonds; puis, si tu veux faire un drap rouge, détache sur cet or bruni les plis avec le cinabre. Si tu veux le faire obscur, emploie la laque. Si tu veux faire le rouge tirant sur le jaune, sers-toi du minium, toujours avec la *tempera* au jaune d'œuf. Ne frotte sur ton panneau ni trop fort ni trop souvent. Laisse sécher et donne pour le moins deux couches. Tu auras de même pour faire vert, noir ou de

quelque couleur que tu voudras. Mais si tu voulais le faire d'un bel azur d'outremer, couvre d'abord l'or avec du blanc encollé au jaune d'œuf. Quand il est sec, tempère ton bleu d'outremer avec un peu de colle et un peu de jaune d'œuf, à peine deux gouttes, mets sur le blanc deux ou trois couches de ce ton, laisse sécher. Puis, 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, en ayant soin de tendre ce papier sur une toile ou un drap, à moins que tu veuilles piquer sur une planche d'arbre ou de tilleul, ce qui vaut mieux que la toile. Quand tu as piqué, aie de la poussière selon la couleur sur laquelle tu dois poncer. Si c'est une draperie blanche, ponce avec de la poussière de charbon liée dans un morceau de toile. Si c'est une draperie noire, ponce avec du blanc préparé de même, *et sic de singulis*.

Fais tes modules de manière à ce qu'elles répondent bien à chaque face.

CXLII. Comment on dessine, gratte et grène une draperie d'or ou d'argent.

Ayant poncé ta draperie, aie un petit stylet de bouleau, de bois dur ou d'os pointu, comme le stylet propre à dessiner d'un côté et de l'autre plat pour gratter. Avec la pointe de ce stylet, dessine et recherche les contours de tous tes plis, avec l'autre côté gratte et fais tomber avec précaution la couleur, ayant soin de ne pas érailler l'or. Gratte ce que tu voudras, le champ, les vêtements ou les accessoires; ce que tu découvres, graine-le ensuite avec la rosette. Si dans de petits traits tu ne pouvais faire entrer la rosette, aie un petit poinçon de fer pointu comme le crayon à dessiner : en employant ces moyens, tu commenceras à savoir com-

ment se font les draperies d'or. Si tu veux faire du drap d'argent, la routine est la même pour mettre l'argent aussi bien que l'or; de plus, je t'engage, si tu veux apprendre des jeunes gens ou des enfants à mettre l'or, à leur faire travailler l'argent jusqu'à ce qu'ils aient acquis une certaine pratique, parce que la perte est moins grande.

CXLIII. Comment on fait une riche draperie d'or, ou d'argent, ou de bleu outremer, et comment on la fait avec l'étain doré sur mur.

Encore, voulant faire un riche drap d'or, c'est-à-dire de relief avec feuilles ou pierreries incrustées de différentes couleurs, puis recouvert d'or fin et grainé après le bruni.

Ad idem, mettre tout le champ d'or, le brunir, y dessiner la draperie que l'on veut faire ou les châsses ou autres travaux; puis grainer le champ, grainer les accessoires, c'est-à-dire les travaux dessinés.

Ad idem, mettre le champ d'or, le brunir et le grainer pour figurer les reliefs.

Ad idem, mettre le champ d'or, y dessiner le travail que l'on veut, coucher les fonds d'un vert-de-gris à l'huile¹, ombrant les différents plis par deux couches, puis universellement à plat en donner sur les champs et sur tout le travail également.

Ad idem, mettre le vêtement en argent, dessiner la draperie quand on a bruni (il est toujours entendu que le fond doit être couvert), aussi bien que les accessoires, avec du cinabre encollé de jaune d'œuf; puis, avec une laque fine à l'huile, donner une ou deux

¹ Ce chapitre jette une grande lumière sur l'histoire de l'art, et enlève toute espèce de doutes sur les vieilles peintures à *tempera* sur panneau, aussi bien que sur l'usage de la peinture à l'huile, comme je l'ai plus longuement marqué dans la préface.
(Cav. Tambroni.)

couches sur tout le travail comme sur les accessoires du fond.

Ad idem, pour faire un beau drap d'outremer, mettre le vêtement en argent bruni, dessiner les plis, mettre ou les fonds ou les accessoires de ce bleu mélangé de colle, puis à plat donner également une couche sur les champs et les accessoires; le drap velouté sera fait.

Ad idem, coucher les vêtements, ombrer la figure de la couleur voulue, prendre ensuite un pinceau fin d'écureuil et les mordants quand les plis et les accessoires sont poncés; selon ce qu'on veut faire, travailler avec les mordants, je t'en entretiendrai ensuite, recouvrir après ce mordant d'or ou d'argent : cela fera de belles draperies que l'on épousettera et brunira avec du coton.

Ad idem, ayant fait son travail avec la couleur que l'on désire, comme je l'ai dit ci-dessus pour faire des draperies changeantes, il faut retravailler sur l'or avec telles couleurs à l'huile que l'on voudra, pourvu qu'elle soit différente de celle du fond.

Ad idem, sur mur, mettre le vêtement en étain doré, coucher le fond comme l'on veut, poncer, faire son travail, gratter la draperie avec le stylet de bois, les couleurs étant toujours mêlées au jaune d'œuf, c'en sera assez pour les draperies que l'on peut faire sur mur; avec le mordant on peut travailler sur mur comme sur panneau.

CXLIV. Comment on contrefait sur mur le velours ou drap de laine, et la soie aussi bien sur panneau que sur mur.

Si tu veux contrefaire le velours, fais ton vêtement de quelque couleur que tu voudras, tempéré au jaune d'œuf; ensuite, avec un pinceau d'écureuil et de la couleur à l'huile, imite les poils comme est le duvet du

velours; fais ce duvet un peu gros. Cette façon te sert pour faire les velours noirs, rouges et de toute couleur, tempérant comme nous avons dit. Quelquefois on doit faire sur mur un revers ou un habit qui paraisse véritablement de drap de laine. Pour cela, quand ton enduit est poli et coloré, réserve-toi ce que tu veux faire ainsi pour la fin. Aie une planchette plane et ronde un peu plus grande qu'une dame à jouer, arrose d'eau claire avec le pinceau la partie réservée et va frottant avec la planchette. La chaux redeviendra rugueuse et mal polie; laisse-la reposer et colore-la telle qu'elle est sans la polir, cela fera l'effet d'un véritable drap de laine.

Ad idem, pour faire un drap de soie sur panneau ou sur mur, coucher de cinabre, pâlir ou éclairer avec le minium; si c'est de la *sinopia* obscure, pâlir avec la claire ou le cinabre ou le *giallorino*; sur mur et sur panneau, d'orpiment, de vert ou de quelque couleur que l'on veuille, coucher d'obscur et pâlir de clair.

Ad idem, sur mur à fresque, coucher d'indigo et pâlir d'indigo mêlé au blanc de Saint-Jean. Si de cette couleur on veut travailler sur panneau ou sur parois, mêler l'indigo avec le blanc de plomb, tempérer à la colle. De cette manière, on peut faire autant de draperies et aussi différentes que ton intelligence pourra t'en suggérer, et je te souhaite grand plaisir.

CXLV. Comment on colore sur panneau, et comment on encolle les couleurs.

Je crois, pour ce qui te regarde, grâce à ton intelligence aidée par la pratique et mes enseignements, et en suivant cette route, que tu découvriras tous les moyens de faire des draperies d'or. Par la grâce de Dieu, il faut que nous en venions à colorer sur panneau. Sache que

ce travail est véritablement celui d'un gentilhomme, qu'on peut le faire vêtu de velours. Il est vrai que colorer sur panneau se fait exactement comme ce que je t'ai enseigné pour colorer à fresque, observant que l'on varie en deux choses : l'une est que l'on doit toujours faire les vêtements et édifices avant les visages ; la seconde, que l'on doit tempérer les couleurs avec du jaune d'œuf, mêlant bien, autant de jaune d'œuf que de couleur ; la troisième, que les couleurs doivent être plus fines, bien broyées et très liquides. Pour ton grand plaisir, commence toujours à travailler tes vêtements de laque de la même manière que je t'ai démontrée à fresque, c'est-à-dire laisse au premier degré sa propre couleur, puis prends deux parties de laque, une de blanc, et de ce mélange qui a reçu la *tempera*, fais-en trois degrés peu différents l'un de l'autre, bien encollés, comme je l'ai dit, et variés avec du blanc bien broyé. Alors place ton panneau devant toi, aie soin de le tenir toujours couvert d'un linge, par égard pour l'or et les plâtres, que la poussière ne puisse les abîmer, et que les mains qui touchent le travail soient bien propres. Puis prends un pinceau doux d'écureuil et commence par placer la couleur obscure, cherchant la partie des plis où doit se trouver l'ombre de la figure, et selon le moyen usité prends la teinte du milieu et couche les dos ou reliefs des plis obscurs, et conduis cette couleur jusqu'au relief lumineux de la figure. Ensuite prends la couleur claire, fais les reliefs dans la partie lumineuse, et de la même façon retourne de nouveau aux plis obscurs ; ainsi comme tu as commencé va plusieurs fois avec les couleurs susdites, tantôt de l'une, tantôt de l'autre, recouchant et remêlant ensemble d'une belle manière et fondant avec délicatesse. Pour ceci tu as le temps de te lever de ton travail, te reposer un peu et retourner

à ton tableau. C'est un travail agréable. Quand tu as fini de bien coucher et bien fondre ces trois couleurs, avec la plus claire fais-en une autre encore plus claire, lave toujours le pinceau qui vient d'une couleur avant d'aller dans l'autre, et de cette plus claire fais-en encore une autre plus claire, qu'elles varient peu de l'une à l'autre. Puis enfin touche avec du blanc pur tempéré comme je l'ai dit, et touches-en des plus grands reliefs, et fais de même peu à peu pour les ombres jusqu'à ce que tu sois par degrés arrivé aux parties les plus obscures. Place aussi les vases par degrés de teintes pour que tu ne te trompes pas et ne prennes pas dans l'un au lieu de l'autre. Pour toute couleur que tu veux faire, suis cette méthode, que ce soit des rouges, jaunes, blancs ou verts. Mais si tu voulais faire une belle couleur violet, prends de la laque fine et du bleu d'outremer bien fin et léger, et de ce mélange joint au blanc fais trois couleurs dégradées et mêlées de *tempera*. Si tu veux faire un azur rehaussé de blanc, mélange-le de la même façon avec le blanc et travaille-le comme je viers de le décrire.

CXLVI. Comment on doit faire des vêtements d'azur, d'or ou de pourpre.

Si tu veux colorer d'azur, c'est-à-dire faire un vêtement qui ne soit ni entièrement rehaussé de blanc, ni entièrement couché de bleu, prends de trois ou quatre sortes de bleu d'outremer, tu en trouveras de plusieurs espèces, l'une plus claire que l'autre, et colore selon la lumière de la figure comme je te l'ai démontré. De la même façon tu peux en faire sur mur à sec avec la *tempera* susdite. Si tu ne voulais pas faire la dépense de ces différentes sortes d'outremer, tu trouverais le bleu d'Allemagne. Si tu voulais rehausser d'or, tu pour-

rais aussi le faire, retouchant avec un peu de violet dans les ombres des plis et un peu dans les clairs, revenant avec soin sur l'or pour former les plis. De tels vêtements te plairont fort, surtout pour habiller le Père éternel. Si tu voulais vêtir Notre-Dame de pourpre, fais un vêtement blanc ombré d'un peu de violet clair, si clair qu'il diffère peu du blanc; couche-le d'or fin et retouche-le en reformant les plis sur l'or avec du violet plus obscur, c'est un habit délicieux.

CXLVII. Comment on colore les visages, les mains, les pieds, et toutes les chairs.

Quand tu as fini de colorer vêtements, arbres, fabriques, montagnes, il faut en venir à colorer les visages. Il convient de les commencer de cette manière : aie un peu de terre verte avec un peu de blanc bien encollé, étends-les d'eau, donnes-en deux couches sur le visage, les pieds, les mains et sur tous les nus. Mais cette première couche sur des visages jeunes qui ont la carnation fraîche doit être encollée avec des jaunes d'œufs pondus en ville, parce qu'ils sont plus blancs que ceux que font les poules à la campagne ou dans les villas. Ces derniers, par leur couleur, sont bons à tempérer les carnations de vieillards et d'hommes bruns. Là ou sur mur tu fais tes tons rosés avec le *cinabrese*; souviens-toi que sur panneau tu dois le faire avec du cinabre. Quand tu places les premiers roses, ne les fais pas de cinabre pur, mets-y un peu de blanc et mets aussi un peu de blanc dans le *verdaccio* qui doit te servir à ombrer. De la même façon que tu as travaillé et coloré sur mur, fais-toi trois sortes de carnations plus claires l'une que l'autre, plaçant chaque degré de carnation en son lieu dans les différentes parties du visage. Ne t'approche cependant pas assez des

ombres faites au *verdaccio* pour que tu puisses les recouvrir, mais fonds-les avec la couleur de chair la plus obscure, léchant et les adoucissant comme une fumée. Sache que sur panneau il faut plus couvrir que sur mur; pas assez cependant, selon moi, pour empêcher le vert qui se trouve sous la carnation de transparer. Quand tu as conduit tes différentes couleurs de chair, que le visage est à peu près bien, fais un ton de chair plus clair et places-en sur les parties les plus bombées du visage, blanchissant toujours peu à peu avec délicatesse jusqu'à ce que tu puisses revenir avec du blanc pur placer des touches sur les reliefs les plus saillants, comme seraient les cils et la pointe du nez. Puis prends un peu de *sinopia* obscure avec une pointe de noir, et profile tous les contours du nez, des yeux, des cils, des cheveux, des mains, des pieds et généralement de toutes choses, comme je te l'ai appris sur mur, toujours usant de la *tempera* de jaune d'œuf.

CXLVIII. Manière de colorer un homme mort, les cheveux et la barbe.

Après ceci, nous parlerons de la manière de colorer un homme mort, c'est-à-dire le visage, le thorax, et partout où se voit le nu sur tableau comme sur mur; si ce n'est que sur mur, il n'est pas nécessaire de tout couvrir avec la terre verte, il suffit qu'on la place comme demi-teinte entre le clair et l'ombre. Mais sur panneau, il faut la couvrir partout, comme je te l'ai enseigné pour un visage coloré et vivant. Tu ombreras avec le même *verdaccio*. Ne donne aucune couleur rosée, le mort est sans couleur; mais prends un peu d'ocre claire, et avec cela dégrade trois sortes de carnations, n'y mêlant que du blanc encollé avec le jaune d'œuf. Couche ces carnations chacune en leur lieu,

fonds-les bien ensemble tant sur le visage que sur le corps, et comme précédemment quand tu as couvert, fais de ta couleur de chair claire une autre plus claire pour pouvoir amener au blanc pur l'extrémité de tes reliefs. Profile aussi tous les contours avec la *sinopia* obscure, mêlée d'un peu de noir et de *tempera*. Tu appelleras cette teinte sanguine. De la même façon fais les cheveux (ils ne devront pas paraître vivants, mais morts), employant du *verdaccio* de différents degrés. Je t'ai montré sur mur plusieurs manières et façons de barbes; fais-les de même sur panneau. Ainsi toutes les fois que tu as à faire un corps de chrétien ou de créature raisonnable, fais les couleurs de chair comme nous l'avons dit.

CXLIX. Comment on doit colorer un homme blessé ou la blessure.

Pour faire un homme blessé ou plutôt la blessure, prends du cinabre pur, couvres-en les parties où tu veux figurer du sang; aie ensuite un peu de laque fine bien tempérée selon l'usage, et va partout ombrant le sang, les gouttes ou la plaie, selon la manière dont elle est placée.

CL. Comment on colore de l'eau ou un fleuve, avec des poissons ou sans, à fresque sur mur et sur panneau.

Quand tu veux faire un étang, un fleuve ou n'importe quelle espèce d'eau, avec ou sans poissons, sur mur ou sur panneau, prends, si c'est sur mur, ce même *verdaccio* avec lequel tu as ombré les visages sur la chaux, fais tes poissons en plaçant les ombres de ce même *verdaccio* toujours sur les dos. Observe que les poissons et tous les animaux non rationnels ont les ombres par-dessus et les lumières par-dessous. Quand tu as mis les ombres au *verdaccio*, place dessous les lumières

avec du blanc de Saint-Jean sur mur, et du blanc de plomb sur panneau. Au-dessus des poissons, sur tout le champ du tableau, établis quelques ombres de ce même verdaccio. Si tu voulais faire quelque poisson d'une espèce particulière, ajoute-lui quelques épines d'or. A quelque temps de là, quand tout est sec, passe sur tout le champ une couche de vert-de-gris à l'huile et fais de même sur panneau. Si tu ne voulais pas le faire à l'huile, prends de la terre verte ou du vert d'outremer, et recouvre tout également, pas assez couvert pour empêcher de transparer les poissons et les ondulations de l'eau; même, s'il est nécessaire, relève ces ondulations au blanc de Saint-Jean sur mur, et sur panneau au blanc de plomb encollé. Ceci te suffit pour l'art du coloriste, venons-en à l'ornementation. Mais d'abord parlons des mordants.

CXL. Manière de faire un bon mordant pour dorer des vêtements et des ornements.

Pour faire un mordant qui est excellent sur mur, sur panneau, sur verre, sur fer et partout, on s'y prend de cette manière¹ : Tu prendras ton huile cuite au feu ou au soleil, selon le moyen que je t'ai démontré précédemment; broie avec cette huile un peu de blanc et de vert-de-gris, et quand tu l'as broyé liquide comme eau, mets dedans un peu de vernis, laisse bouillir quelques bouillons toutes ces choses ensemble, puis prends un de tes vases de verre, verse dedans et laisse reposer. Quand tu veux t'en servir pour vêtements ou ornements,

¹ Vasari, au ch. 28 de son *Introd. alle arti del disegno*, parle du mordant de glaïre d'œuf d'eau et de bol d'Arménie comme le meilleur pour dorer sur panneau. C'est le même que Cennino enseigne au ch. cxxxi. Cependant, comme au temps de Vasari on ne dorait plus, Cennino pousse plus loin, dans les chapitres suivants, ses informations sur les mordants, et montre comment on en faisait un autre avec de l'ail. (Cav. Tambroni.)

prends-en peu dans un godet, prends un pinceau d'écu-reuil bien doux et pointu, monté dans un tube de plume de colombe ou de poule, la pointe sortant très-peu de la plume, trempe seulement le bout de la pointe dans ton mordant et travaille tes ornements ou tes frises. Comme je te l'ai dit, fais que ton pinceau ne soit pas trop chargé; la raison en est que tu pourras faire tes travaux par traits comme des cheveux légers, travail le plus vague possible. Pour le faire, d'abord il faut s'asseoir; puis, attends de jour en jour, tâte ces travaux avec le doigt annulaire de la main droite, c'est-à-dire le bout du doigt¹. Si tu vois que le mordant poisse tant soit peu et tienne le doigt, alors avec tes pincettes prends une demi-feuille d'or fin ou d'or de moitié ou d'argent (bien que ces deux derniers ne durent pas), et place-la sur le mordant, appuie avec de la ouate, et avec le même doigt ramasse les petits morceaux d'or et fais-les prendre sur le mordant là où il en manquerait; ne te sers pas d'un autre bout de doigt, celui-là est le plus adroit que tu aies. Fais que tes mains soient toujours bien propres. Note que l'or employé sur mordant pour ces travaux légers doit être plus battu et aussi mince que possible; car s'il était épais, on ne pourrait l'employer aussi bien que quand il s'agit de couvrir tout un champ d'or. Si tu veux, tu peux le laisser reposer un autre jour, puis prendre un plumeau et épouseter partout. Si tu veux recueillir l'or qui tombe ou la poussière d'or et la conserver, elle est bonne pour les orfèvres ou pour toi-même. Enfin prends de la ouate bien neuve et propre pour brunir à perfection tes frises dorées.

¹ Le doigt annulaire veut dire ici l'index. Au temps de l'auteur, on portait l'anneau à ce doigt, comme on peut s'en convaincre par les peintures du temps.
(Cav. Tambroni)

CLII. Comment on peut préparer ce mordant pour dorer plus vite.

Si tu veux que le mordant que je viens de décrire dure huit jours avant de placer l'or, n'y mets pas de vert-de-gris; si tu veux qu'il dure quatre jours, mets-y un peu de vert-de-gris; si tu veux qu'il soit bon d'un soir à l'autre, mets-y beaucoup de vert-de-gris et encore un peu de hol, et si tu trouvais quelque personne qui te blâmât d'y mettre du vert-de-gris dans la crainte qu'il pût arriver à gâter l'or, laisse-la dire; je l'ai éprouvé, l'or se conserve très-bien.

CLIII. Manière de faire un autre mordant avec l'ail, et où il vaut mieux l'employer.

Il y a un autre mordant qui se fait ainsi. Prends des gousses d'ail épeluchées de la quantité de deux, trois ou une écuelle; écrase-les en pâte dans un mortier, tamise-les à travers un linge deux ou trois fois; prends ce jus et broie-le avec un peu de blanc et de hol, léger autant que faire se peut. Mêle bien, mets-le dans un vase couvert et conserve-le. Plus il est vieux et ancien, meilleur il est. Ne prends pas de gousses d'ail petites ou jeunes, prends-les dans leur maturité. Quand tu veux te servir de ce mordant, mets-en peu dans un vase de verre avec un peu d'urine, remue avec un petit fétu doucement et tant selon toi qu'il soit courant au pinceau et qu'il puisse être travaillé délicatement. Quand il est employé comme je t'ai indiqué, tu peux appliquer l'or comme dessus au bout d'une demi-heure. Ce mordant a cette particularité qu'il est bon pour mettre l'or au bout d'une demi-heure, d'une heure, d'un jour, d'une semaine, d'un mois, d'un an et quand on veut. Tiens-le cependant bien couvert et garanti de la poussière. Ce mordant ne pour-

rait se défendre contre l'eau et l'humidité. Il n'est bon ni sur mur ni sur brique dans les églises. Sa place est sur panneau, sur fer et dans tous travaux qui doivent être recouverts par le vernis.

Ces deux espèces de mordants te suffisent.

CLIV. Du vernis.

Il me semble avoir tout dit sur les manières de colorer sur mur, à fresque et à sec, sur tableau. Nous aurons à suppléer ce qui manque sur la manière de colorer, de dorer et de faire des miniatures sur papier. Mais d'abord je veux que nous voyions le moyen de vernir les tableaux ou quelque autre travail que ce soit, pourvu que ce ne soit pas sur mur.

CLV. Du temps et de la manière de vernir les tableaux.

Sache que le plus beau et meilleur vernis qui soit est celui qui attend pour être placé le plus longtemps après que la peinture a été faite; et je tiens pour dit qu'en attendant plusieurs années ou pour le moins une, ton travail en ressortira plus frais. La raison en est que les couleurs sont comme l'or qui ne veut pas d'autre alliage, et par ainsi les couleurs une fois ensemble avec leurs *tempere* repoussent un nouveau mélange.

Le vernis¹ est une liqueur forte, démonstrative,

¹ Il est vraiment déplorable que Cennino ait gardé le silence sur la nature de ce vernis. Cependant ce chapitre enlève tous les doutes, à savoir si les peintures à *tempera* étaient vernies ou non. Le comte Cicognara fut bien avisé quand il dit que les peintures à *tempera* des vieux maîtres étaient travaillées de différentes façons et recouvertes de vernis. Armenino décrit différents vernis, « dont le plus ancien, dit-il, était fait de l'huile de sapin et de pierre. » Il était étendu à la main sur les panneaux qui avaient été séchés au soleil, comme Cennino nous le démontre. Ce vernis, dit Armenino, était très-léger et transparent.

(Cav. Tambroni.)

qui veut être obéi en tout et annulle toute autre *tempera*. Dès que tu l'étends sur ton travail, aussitôt toute couleur perd sa force, il faut qu'elle obéisse au vernis, et il n'y a plus moyen de faire des retouches avec la *tempera*; d'où il est nécessaire d'attendre pour vernir le plus possible, car vernissant seulement lorsque les couleurs et les *tempera* ont fait leur effet, elles redeviennent ensuite plus fraîches et belles, et l'éclat obtenu se conserve toujours le même. Donc, prends ton vernis le plus liquide, transparent et clair que tu auras pu trouver. Mets ton panneau au soleil, époussette-le, dégage-le de la poussière et de toute ordure autant que possible, et choisis un temps sans vent, car la poussière est légère, et si toutefois le vent la transporterait sur ton tableau, il ne serait plus possible, quelque habile que l'on soit, de lui rendre sa propreté; il n'y aurait que dans certains coins de prairie ou sur mur que la poussière ne pourrait venir te gêner. Quand tu as chauffé au soleil le panneau et le vernis, mets le panneau à plat et avec la main étends le vernis bien légèrement; mais garde-toi d'aller sur l'or, il n'aime la compagnie ni du vernis ni d'autre liqueur. Si tu ne veux pas le faire avec la main, prends un petit morceau d'éponge bien nette trempée dans le vernis, en la roulant avec la main sur le panneau, elle vernit avec ordre, enlève et replace selon le besoin. Si tu voulais que le vernis séchât sans soleil, cuis-le bien d'abord; il est bon que le vernis n'ait pas trop à lutter contre la force du soleil.

CLVI. Comment en peu de temps on peut faire paraître un tableau verni.

Quand au bout d'un temps trop court tu veux faire paraître un tableau verni sans qu'il le soit, prends un blanc d'œuf bien battu avec une verge, tant plus tant

mieux, jusqu'à ce qu'il tourne en écume bien épaisse; laisse-la égoutter toute une nuit; transvase ce qui est égoutté, et avec un pinceau d'écureuil étends-en une couche sur tous tes travaux, ils paraîtront vernis et n'en seront que plus solides. Cette manière de vernir convient beaucoup aux figures sculptées soit en bois soit en pierre; on leur vernit ainsi les visages, les mains et toutes les parties de chair. En voilà assez sur les vernis, parlons de la manière de colorer les miniatures sur papier.

CLVII. Comment on doit peindre en miniature et dorer sur papier.

D'abord, si tu veux faire des miniatures, il faut avec le plomb dessiner les figures, les feuilles, les lettres ou ce que tu voudras sur papier, c'est-à-dire dans les livres; puis il convient que tu raffermisses ce que tu as dessiné avec une plume fine. Alors tu dois avoir un plâtre coloré que l'on nomme *asiso*¹, et qui se fait ainsi : aie un peu de plâtre fin, un peu de blanc de plomb, moins que le tiers du plâtre, puis un peu de sucre candi, moins que de blanc. Broie ces ingrédients très-fin à l'eau claire, puis ramasse-les et laisse-les sécher sans soleil. Quand tu veux t'en servir pour dorer, prends-en un peu, seulement ce dont tu as besoin, et étends-le avec du blanc d'œuf battu comme je te l'ai enseigné auparavant; prépare avec ce mélange et laisse sécher. Alors aie ton or, et soit avec l'haleïne ou sans ce secours tu pourras le placer. Aussitôt l'or mis, aie

¹ Les vocabulaires ne font pas mention de ce mot. Peut-être est-il en usage quelque part : Baldinucci, dans son *Vocabulaire des arts*, parle de bien des sortes de plâtre, mais point de celle-ci. Armenino, *cap. 8 del lib. II*, dit avoir vu les Flamands broyer le plâtre avec le blanc de plomb dans la proportion que notre auteur mentionne; mais il ne parle pas du sucre, auquel ils substituaient l'orpin. Il ne donne aucun nom à ce mélange, qu'il dit léger et réussissant à merveille. (Cav. Tambroni.)

la dent ou la pierre à brunir, et brunis immédiatement. Tu auras mis sous ta feuille de papier une petite tablette de bon bois bien poli; tu bruniras en appuyant dessus, et tu sauras qu'avec cet *asiso* tu peux à la plume écrire des lettres, faire des champs ou ce que tu veux, il est pour cela excellent. Avant de mettre l'or, vois s'il n'est pas besoin, avec la pointe d'un couteau, de le racler, aplanir ou le rendre plus net. Quelquefois ton pinceau en place plus dans un endroit que dans l'autre; à ceci prends toujours garde.

CLVIII. Une autre manière pour dorer sur papier.

Si tu veux un *asiso* fait différemment (il n'est pas aussi parfait, mais assez bon pour mettre le fond d'or, il ne vaut rien pour écrire), prends du plâtre fin, un tiers de blanc et un quart de bol d'Arménie, avec un peu de sucre, broie bien fin toutes ces choses avec le blanc d'œuf, puis emploie-le à la manière accoutumée, laisse sécher. Avec une pointe de couteau, rase et rapproche ton plâtre. Mets sous le papier ladite tablette ou une pierre bien plane, et brunis; et si par hasard il arrivait qu'il ne se brunisse pas bien, quand tu mets l'or mouille le plâtre à l'eau claire avec un petit pinceau d'écureuil, et quand il est sec, brunis.

CLIX. D'une couleur semblable à l'or que l'on nomme purpurine, et comment on la fait.

Je veux te faire voir une couleur semblable à l'or. Elle est bonne sur papier pour les miniatures, et on pourrait encore s'en servir sur panneau. Mais garde-toi comme du feu de te servir de cette couleur, que l'on nomme purpurine, sur de l'or véritable, car si elle avoisinait un véritable champ d'or, fût-il long d'ici à Rome, et n'y eût-il qu'un demi-grain de vif-argent qui touchât

ce fond d'or , c'est assez pour le gâter. Alors, le meilleur remède que l'on puisse trouver , c'est de gratter sur cet or avec une pointe de couteau ou d'aiguille pour que le dégât ne puisse pas s'étendre davantage, Cette couleur de purpurine se fait ainsi : prends du sel ammoniac, de l'étain, du soufre et du vif-argent, autant de l'un que de l'autre, seulement un peu moins de vif-argent ; mets ces choses dans une fiole de fer, de cuivre ou de verre, fonds le tout au feu , et c'est fait. Ensuite encolle avec le blanc d'œuf et la gomme, et emploie-le comme tu voudras. Si tu en fais des vêtements, ombre-les avec de la laque, de l'outremer ou du violet. Aie toujours tes couleurs mélangées de gomme si tu travailles sur papier.

CLX. Comment on broie l'or et l'argent , comment on l'encolle pour faire des verdures et des ornements , et comment on peut vernir la terre verte.

Si tu veux travailler avec l'or sur tableaux , sur papier , sur mur ou n'importe où (pourvu que ce ne soit pas sur des parties plates comme fonds d'or), ou si tu voulais faire quelque arbre qui parût arbre de paradis, prends des feuilles d'or fin en quantité suffisante pour le travail que tu veux faire, de même si tu voulais l'employer à écrire; prends, je suppose dix ou vingt feuilles, mets-les sur la pierre de porphyre avec un blanc d'œuf bien battu ¹, broie bien l'or et mets-le dans un vase de verre; mets-y assez de *tempera* pour qu'il soit coulant au pinceau ou à la plume; tu pourras en faire tous les travaux que tu voudras. Tu peux encore pour l'employer sur papier le broyer avec la gomme arabique ,

¹ Vasari , enseignant à broyer l'or, ne parle pas du blanc d'œuf pour *tempera* , mais dit de prendre le miel et la gomme. Cennino n'admet la gomme que pour les miniatures sur papier.

et si tu fais des feuilles d'arbre, mêle à l'or un peu de terre verte, broyée bien fine, pour les feuilles foncées.

En mêlant de cette manière avec d'autres couleurs, tu peux faire des changeants selon ton désir. De cet or ou argent, ou or de moitié ainsi préparé, tu peux encore faire des dessins sur habits à la manière antique et y ajouter des ornements, ce que ne font pas beaucoup les autres ; ils te feraient honneur. Mais pour ce que je te montre là, tu dois ne t'en servir que selon tes idées et te laisser guider par ton propre sentiment.

Tu trouveras des gens qui te feront faire sur panneau des camaïeux verdâtres et voudront que tu les veruisse. Je t'avertis que ce n'est pas l'usage, et que la terre verte n'en a pas besoin. Mais si tu dois les contenter, suis cette méthode : Aie des raclures de parchemin bien bouillies dans l'eau claire tant qu'ils arrivent à l'état de tempera ou colle ordinaire. Avec un pinceau d'écureuil assez gros, passe légèrement partout et avec soin de cette colle deux ou trois couches sur tes figures ou histoires, partout également où tu veux vernir. Quand tu as bien couvert deux fois de ta colle claire et propre, laisse ce travail sécher pendant trois ou quatre jours ; alors vas tranquillement avec ton vernis, tu trouveras partout que la terre verte prend le vernis aussi bien que les autres couleurs.

CLXI. Comment, ayant peint un visage humain, on le lave et le nettoie.

Comme praticien, il t'arrivera quelquefois d'avoir à teindre ou peindre des chairs vivantes, comme par exemple de colorer des figures d'hommes ou de femmes ¹. Tu peux pour cela tempérer tes couleurs avec de

¹ Ce chapitre nous fait connaître une singulière coutume de ces temps-là, de peindre les visages humains non-seulement à *tempera*, mais encore à l'huile

l'œuf, ou si tu veux mieux, couvrir avec de l'huile ou du vernis liquide; ce qui est la plus forte *tempera* qui existe. Mais s'il te faut ensuite laver la face pour enlever ces couleurs et ces *tempere*, prends des jaunes d'œuf, frotte-les sur la face d'abord peu à peu, puis plus fort avec la main. Prends de l'eau bouillie avec du son et laves-en la figure; reprends un autre jaune d'œuf et de nouveau frottes-en la face en ayant soin de la relaver avec la même eau de son bouillante. Répète cette opération tant que le visage reprenne sa première couleur et qu'il n'y reste plus trace de ces matières.

CLXII. Pourquoi les femmes doivent s'abstenir d'eaux chimiques sur la peau.

Ce serait un grand service rendu aux jeunes femmes, particulièrement aux toscanes, de leur démontrer ce que sont les couleurs dont elles sont folles et les eaux dont elles se servent pour s'embellir. Mais pour ne pas donner aux femmes retenues qui n'en font pas usage l'occasion de me réprimander et dans la crainte de déplaire à Dieu et à Notre-Dame, je me tairai. Cependant je te dirai que si tu veux conserver longtemps ta figure avec sa propre couleur, ne te lave qu'avec de l'eau de fontaine, de puits ou de fleuve, et sois certain que toute autre eau manufacturée rend en fort peu de temps le visage flasque, les dents noires, et finalement

et au vernis. Autant que je sache, aucun autre écrivain n'a parlé d'une semblable coutume. Elle peut faire penser que les peintres de ces temps étaient appelés dans les maisons pour cet usage. Il est vrai que je retrouve dans Pandolfini, *Sur le gouvernement de la famille et des classes italiennes*, etc., le conseil qu'il donne à sa femme de ne pas se lisser avec des chaux et des puanteurs; et à cause de cela, il se sert toujours des phrases : se pourrir le visage... s'emplâtrer... s'enduire... se poncer..., et il dit que sa femme était embarrassée de ne pas avoir ces peintures sur le visage toutes les fois qu'elle se trouvait avec d'autres dames. (Cav. Tambroni.)

les femmes en vieillissent avant le temps et deviennent les vieilles les plus ridées qu'on puisse voir. C'en est assez sur ce sujet.

CLXIII. Comment il est utile de mouler sur nature.

Il me semble que j'en ai assez dit sur toutes les manières de colorer. Je veux toucher un autre sujet qui est très-utile (et ajoute grand honneur au dessin), utile pour copier et faire des ressemblances de choses naturelles. Cette science se nomme mouler.

CLXIV. Comment on moule sur nature un visage d'homme ou de femme.

Veux-tu avoir une face d'homme, de femme ou de quelque condition que ce soit? suis cette méthode : Procure-toi un jeune homme, une femme ou un vieillard, bien que la barbe et les cheveux ne réussissent pas; fais plutôt que la barbe soit rasée. Prends de l'huile de rose ou de senteur, avec un pinceau doux enduis de cette huile le visage; mets sur la tête un beret ou un capuchon, prends une bande large d'une palme et longue d'une épaule à l'autre en passant par-dessus le sommet du bonnet, cous l'ourlet sur le bonnet d'une oreille à l'autre; mets dans chaque oreille, c'est-à-dire dans le trou, un peu de ouatte, et après avoir tendu l'ourlet de ladite bande, cous-le au commencement du collet et une moitié vers le milieu de l'épaule, et retourne la bande vers les boutons de devant. Fais la même opération sur l'autre épaule, afin que le bout rejoigne la tête où la bande commence; ceci fait, renverse l'homme ou la femme sur un tapis placé sur un coffre ou sur une table; aie un cercle de fer large d'un doigt ou deux avec des dents au dessus en forme de scie : ce cercle doit entourer la face de

l'homme et être plus long de deux ou trois doigts. Fais-le tenir en l'air par un assistant, sans qu'il touche la face du patient.

Reprends ta bande et tire-la tout autour en fixant l'ourlet qui n'est pas cousu sur les dents du fer, pour que la bande reste attachée entre le fer et la chair, que le cercle soit en dehors, et que tout autour il y ait deux doigts entre la bande et le visage, ou un peu moins, selon ce que tu veux que dépasse la pâte à mouler.

Ici, je t'en avise, est le moment de la jeter.

CLXV. Comment on procure la respiration à la personne dont on moule la figure.

Il te faut faire travailler à un orfèvre deux tubes de cuivre ou d'argent, qui sont plus ronds et plus ouverts par le haut que par le bas, comme est une trompette, et chacun à peu près de la longueur d'une palme, de la grosseur d'un doigt et travaillés le plus légèrement possible. Par le bout d'en bas ils doivent avoir la forme de l'ouverture du nez, et plus petits seulement, assez pour entrer juste à toucher dans la narine sans que le nez ait à s'ouvrir en rien. Fais qu'il y ait des morceaux forés de petits trous dans le milieu au-dessus liés ensemble du pied où puisse entrer l'espace de chair qui sépare une narine de l'autre.

CLXVI. Comment on jette sur l'homme le plâtre pour faire l'empreinte, comment on l'enlève, la conserve et la coule en métal.

Ceci fait, l'homme ou la femme doivent se renverser, placer ces petits tubes dans les narines, et les tenir, lui ou elle-même, avec la main. On prépare du plâtre de Bologne ou de Volterre fait et cuit fraîchement, bien tamisé. Aie près de toi de l'eau tiède dans

un bassin, et prestement mets sur l'eau de ton plâtre. Sois prompt, il prend vite. Fais le plâtre courant, ni trop ni trop peu; aie un verre, prends de ce plâtre, coule-le remplissant tout autour du visage; quand tu as également rempli, réserve les yeux pour ne les couvrir qu'après tout le visage. Fais tenir la bouche et les yeux fermés (sans effort, cela ne vaudrait rien), mais comme s'il dormait. Quand tu as tout recouvert à la hauteur d'un doigt au-dessus du nez, laisse reposer un peu tant que le plâtre soit pris.

Rappelle-toi que si celui que tu moules¹ était en grande position, comme seigneur, roi, pape ou empereur, tu pétrirais ton plâtre avec de l'eau de rose tiède; pour d'autres personnes, l'eau de fontaine, de pluie ou de fleuve, si elle est tiède, est suffisante. Ce que tu viens de faire, une fois pris et sec, enlève gentiment avec un grattoir, une pointe de couteau ou des ciseaux tout autour la bande que tu as cousu. Enlève les tubes du nez avec précaution; fais redresser le patient sur son séant ou debout, soutenant des deux mains le plâtre qu'il a sur la figure, forme ou masque dont il essayera doucement de retirer son visage. Reprends-la et conserve-la avec soin.

Cette opération terminée, aie une bandelette à emmailloter les enfants, et tourne-la tout autour de cette forme afin que la bandelette dépasse de deux

¹ De ce passage, comme du reste de cette partie de l'ouvrage, nous recevons assez de lumière sur l'art de la statuaire en ces temps. Car les précautions à prendre avec des personnages illustres, comme enseigne Cennino, ne peuvent être de son invention, mais bien des conseils suggérés par l'expérience, qu'il avait reçus de son maître et qui étaient descendus par tradition dans les écoles. L'artifice avec lequel il moule une tête ou des nus entiers démontre que la chose ne pouvait être récente; d'où on peut croire que Nicolas Pisano et les autres sculpteurs jusqu'au temps de notre auteur s'en servaient.

(Cav. Tambroni.)

doigts les bords de la forme. Aie un gros pinceau d'écureuil, et avec telle huile que tu voudras enduis le vide de la forme avec grand soin, afin qu'il ne t'arrive par malheur aucun accident; puis de la manière susdite prépare ton plâtre; si tu voulais y mêler de la poussière de brique écrasée, il n'en vaudra que beaucoup mieux. Avec ton verre ou une écuelle prends de ce plâtre, tiens-le au-dessus de ladite forme, que tu placeras sur une planche, afin que quand tu verseras le plâtre dedans tu puisses avec l'autre main battre sur la planche doucement pour que le plâtre ait occasion de pénétrer également partout, comme fait la cire dans un cachet, et qu'il n'y ait ni soufflures ni parties galeuses; la forme remplie, laisse-la reposer un demi-jour ou un jour pour le plus.

Aie un petit marteau: avec délicatesse vas tâtant et rompant l'écorce du dehors, c'est-à-dire le premier moule, ayant soin de ne pas casser le nez ou autre chose. Si tu voulais trouver ce moule plus facile à rompre, avant de le remplir prends une petite scie et scie dans plusieurs endroits les épaisseurs du dehors, que la scie n'entre pas dedans, cela gêterait tout: il t'arriverait que quand le moule serait plein, avec de petits coups de marteau, tu le briserais facilement. De cette manière tu auras l'effigie, la physionomie ou l'empreinte de tout grand personnage; et sache qu'avec un moule tel que le premier, tu peux faire jeter une empreinte de métal de cuivre, de bronze, d'or, d'argent, de plomb et de tout autre métal que tu voudras choisir. Procure-toi cependant des maîtres suffisamment habiles dans l'art de fondre.

CLXVII. Qui démontre comment on peut mouler le nu entier d'homme, de femme ou d'animal, et le jeter en métal.

Sache que la méthode que je viens de décrire peut se suivre d'une façon plus magistrale, car on peut mouler et faire l'empreinte d'un homme entier, comme les belles figures nues qu'on voyait anciennement. Ton métier sera donc, si tu veux mouler tout le nu d'un homme ou d'une femme, d'abord de les faire tenir debout sur le fond d'une caisse que tu feras faire de la hauteur d'un homme jusqu'au menton. Fais que ladite caisse ouvre par le milieu des deux côtés dans la longueur. Ordonne qu'une lame de cuivre bien légère parte du milieu de l'épaule en commençant à l'oreille jusqu'au fond de la caisse, qu'elle contourne légèrement sans lésion tout le long du nu, s'en tenant éloigné de l'épaisseur d'une corde. Que ladite lame de cuivre soit arrêtée sur le bord de la caisse là où elle se ferme, et par ce moyen arrête quatre morceaux de lame qui se réunissent ensemble comme les bords de la caisse. Alors enduis d'huile le nu. Mets-le droit dans la caisse; pétris une bonne quantité de plâtre à l'eau tiède, et aies un aide pour que tu puisses emplir le devant de l'homme, pendant que ton compagnon emplira le derrière, pour que dans le même temps la caisse soit pleine jusqu'en haut, la gorge couverte. Pour le visage, tu peux, comme je t'ai démontré, le faire à part. Laisse reposer le plâtre tant qu'il soit bien pris. Pour ouvrir la caisse, mets quelque instrument ou ciseau entre les bords et les lames de cuivre ou de fer que tu as fait; ouvre comme tu le ferais pour une noix, retenant de chaque côté les parties de la caisse qui contiennent l'empreinte. Avec précaution fais-en sortir le nu; lave-le vite avec de

l'eau claire ; toute sa chair sera colorée comme une rose.

De la même façon que tu as rempli la face, tu peux jeter de tel métal que tu veux ladite forme ou empreinte ; mais je te conseille la cire. Ma raison est que si la pâte vient à se rompre, elle n'occasionne pas de dégâts à la figure, qu'on peut l'enlever à toute heure et raccommo-der là où il y a des défauts. Tu peux ensuite y ajouter la tête, et jeter ensemble la personne tout entière ou membre par membre.

Particulièrement pour essayer, tu peux ne faire qu'un bras, une main, un pied, une jambe, un oiseau, une bête et des animaux de toutes conditions, comme poissons ou autres. Mais il faut qu'ils soient morts, car ils n'auraient ni le sens ni la fermeté de se tenir tranquilles et immobiles.

CLXVIII. Comment on peut se mouler soi-même, et ensuite couler dans le moule un métal.

Tu peux encore te mouler toi-même de cette manière. Prépare une quantité de pâte ou de cire bien remuée et propre, pétrie comme serait un onguent bien malléable ; étends-la sur une table bien large, comme une table à manger, fais-la dresser par terre, fais étendre dessus de cette pâte ou cire la hauteur d'un demi-bras ; jette-toi dessus par le côté que tu veux avoir, soit le devant, soit le derrière, soit le côté, et si la pâte ou cire te reçoit bien, fais t'en tirer le plus nettement possible, c'est-à-dire tout droit, qu'on ne pousse ni à droite ni à gauche. Laisse ensuite sécher cette empreinte ; quand elle est sèche, fais-la couler en plomb, et de la même manière fais l'autre partie de ta personne, c'est-à-dire celle opposé à ce que tu as fait. Ensuite réunis-les ensemble, et coule le tout en plomb, ou si tu veux, en tout autre métal.

CLXIX. Manière de couler des figurines en plomb, et comment on les multiplie avec le plâtre.

Si tu voulais mouler des figurines pour les couler en plomb ou en autre métal, enduis d'huile des figurines, et fais le moule en cire; tu les couleras en tel métal que tu voudras. Sur des tableaux il te faut quelquefois des reliefs, comme des têtes d'homme, de lion ou d'autres animaux, ou des petites figurines. Laisse sécher l'empreinte que tu as faite en cire, puis enduis-la bien d'huile à manger ou à brûler. Aie du plâtre fin ou gros broyé avec de la colle un peu forte; jette de ce plâtre chaud sur ladite empreinte; laisse-la refroidir. Quand il est froid, avec la pointe du couteau disjoins un peu le plâtre de l'empreinte, puis par l'ouverture, souffle fort et reçois dans ta main la petite figure de plâtre; elle sera faite. Tu peux par ce moyen en faire beaucoup. Conserve-les, et sache qu'il vaut mieux les faire l'hiver que l'été.

CLXX. Comment on moule une monnaie en cire ou en pâte.

Si tu veux mouler des Sainte-Hélènes¹, tu peux le faire en cire ou en pâte. Fais-les sécher; délaie du souffre; tu le jetteras dans les empreintes, ce sera fait. Si tu voulais qu'elles fussent entièrement de pâte, mêles-y du minium broyé, c'est-à-dire mêle avec la pâte la poudre sèche, et fais-la épaisse à ta volonté, comme bon te semble.

¹ Antonio Maria Biscioni, dans ses notes sur le Dante, a écrit sur les *Sainte-Hélène*, ou *Santelène*, monnaie d'or ou de cuivre, qui avait cours au temps du Dante, comme les *bisanti* et les *ruote*. Biscioni veut qu'elles aient pris leur nom *Santelène* de l'île de Sainte-Hélène, aujourd'hui Santorini, dans l'Archipel, où on les frappait. Cennino prend ici le mot *Santelène* dans son sens générique pour signifier quelque monnaie que ce soit, comme l'a fait le Dante dans l'endroit annoté. (Cav. Tambroni.)

CLXXI. Comment on moule un cachet ou une monnaie avec de la pâte de cendre.

Si tu voulais prendre l’empreinte d’un cachet, d’un ducat ou d’une autre monnaie bien parfaite, prends ce moyen et tiens-le pour cher ; il est parfait.

Aie une demi-casserolle d’eau claire ou pleine, comme tu veux. Aie une demi-écuelle de cendres ; jette-les dans la casserolle, et remue avec la main. Tu arrêteras un peu ; avant que l’eau redevienne toute claire, tu jetteras cette eau trouble dans un autre vase. Répète l’opération plusieurs fois, tant qu’il te semble avoir la quantité de cendres qu’il te faut, puis laisse-les reposer tant que l’eau soit claire et que la cendre soit déposée bien au fond. Retires-en l’eau, et sèche la cendre au soleil ou comme tu veux. Puis pétris-la avec du sel délayé dans l’eau, et fais-en comme une pâte. Sur cette pâte tu pourras imprimer des sceaux, des saintes Hélènes, des figurines, des monnaies et tout ce que tu veux mouler. Quand tu l’as fait, laisse sécher la pâte tranquillement sans feu ni soleil. Puis jette dans ces moules du plomb, de l’argent, ou le métal que tu voudras. Cette pâte est solide, assez pour retenir tout espèce de poids ¹.

FIN DU LIVRE.

Prions le Très-Haut, Notre-Dame, saint Jean, saint Luc, évangéliste et peintre, saint Eustache, saint François et saint Antoine de Padoue, qu’ils nous donnent grâce et courage pour soutenir et supporter en paix les charges et fatigues de ce monde ; et à qui étu-

¹ Vasari, au ch. 44 de son *Introd. alle arti*, parle des cendres pour couler en métal, mais il n’indique pas la manière de les préparer.

diera ce livre, qu'ils accordent la grâce de bien le comprendre et bien le retenir, afin qu'ils vivent en paix de leur sueur, qu'ils maintiennent leur famille en ce monde par le secours de la grâce, et qu'il aillent dans l'autre avec gloire parmi tous les siècles des siècles. Ainsi soit-il.

FINITO LIBRO, REFERAMUS GRATIAS CHRISTO. M CD XXXVII

31 JULII. EX STINCARUM. F.

TABLE DES MATIÈRES



PRÉFACE DU CH. G. TAMBRONI.

v

PREMIÈRE PARTIE

I. Commencement du livre.	29
II. Comment les uns viennent à l'art poussés par l'élévation de l'esprit, les autres dans l'espoir du gain.	31
III. Comment se doit conduire celui qui veut arriver.	32
IV. Comment la règle te démontre en combien de membres et parties se composent les arts.	Ibid.
V. De quelle manière on commence à dessiner sur tablette ; dans quel ordre.	33
VI. Comment on dessine sur des tablettes de différentes espèces.	Ibid.
VII. Quelle espèce d'os est bonne pour préparer les tablettes.	Ibid.
VIII. Comment il faut commencer à dessiner avec la pointe, et avec quelle lumière.	34
IX. Comment tu dois distribuer ta lumière en clairs et obscurs sur tes personnages, leur donnant ainsi le relief.	Ibid.
X. Par quel moyen et dans quel ordre on dessine sur parchemin ou sur toile de coton avec des ombres d'aquarelle.	35
XI. Comment on peut dessiner avec des stylets de plomb.	36
XII. Comment, s'étant trompé en dessinant avec des stylets de plomb, on peut l'enlever.	Ibid.
XIII. Comment on doit pratiquer le dessin à la plume.	Ibid.
XIV. Comment il faut tailler sa plume pour dessiner.	37
XV. Comment on arrive au dessin sur papier teinté.	Ibid.
XVI. Comment se fait la teinte verte pour le papier à dessiner, et comment on l'emploie.	Ibid.

XVII. Comment tu dois teindre le parchemin et lui donner le poli.	39
XVIII. Comment on doit teindre le papier noir ou violet.	Ibid.
XIX. Comment il faut donner au papier la teinte indigo.	40
XX. Comment on doit teindre le papier tirant sur le rouge ou presque couleur de pêche.	Ibid.
XXI. Comment on teint le papier de couleur d'incarnat.	Ibid.
XXII. Comment il faut teinter le papier en gris.	41
XXIII. Comment on peut prendre sur papier calque la substance d'une bonne figure dessinée.	Ibid.
XXIV. Première manière de faire un papier transparent clair.	42
XXV. Second moyen de faire un papier transparent avec la colle.	Ibid.
XXVI. Comment on peut faire un papier transparent avec du papier ordinaire.	43
XXVII. Comment tu dois t'appliquer à copier et dessiner d'après les maîtres le plus que tu peux.	Ibid.
XXVIII. Comment, de préférence même aux maîtres, il te faudra continuellement dessiner d'après nature.	44
XXIX. Comment tu dois diriger ta vie en honnêteté et avec le soin particulier de ta main. — Dans quelle compagnie et comment tu dois commencer à dessiner d'après les figures dans les monuments.	45
XXX. Comment il faut commencer à dessiner sur le papier avec du charbon, s'assurer des mesures de la figure et affermir son trait avec le crayon d'argent.	46
XXXI. Comment tu dois dessiner et ombrer sur papier teinté avec l'aquarelle et rehausser de blanc.	Ibid.
XXXII. Comment tu peux mettre les blancs au blanc d'aquarelle de la même manière que les ombres d'encre délayée.	48
XXXIII. Comment on fait les charbons à dessiner bons, parfaits et tendres.	Ibid.
XXXIV. D'une pierre qui est de la nature des charbons à dessiner.	49

SECONDE PARTIE

XXXV. Du broyage des couleurs.	50
XXXVI. Nomenclature des couleurs naturelles, et comment on doit broyer le noir.	Ibid.
XXXVII. Comment on fait du noir de plusieurs façons.	51

XXXVIII. De la nature d'une couleur rouge que l'on nomme <i>sinopia</i> .	52
XXXIX. La manière de faire le rouge dit <i>cinabrese</i> , propre aux carnations sur mur, et sa nature.	53
XL. De la nature du rouge que l'on nomme cinabre. — Comment il faut le broyer.	54
XLI. De la nature d'un rouge que l'on nomme minium.	55
XLII. De la nature d'un rouge que l'on nomme sanguine.	Ibid.
XLIII. De la nature d'un rouge que l'on nomme sang de dragon	Ibid.
XLIV. De la nature d'un rouge que l'on nomme laque.	56
XLV. De la nature d'une couleur jaune que l'on nomme ocre.	Ibid.
XLVI. De la nature d'un jaune que l'on nomme <i>giallorino</i> ou jaune-clair.	57
XLVII. De la nature d'un jaune que l'on nomme orpin.	58
XLVIII. De la nature d'un jaune que l'on nomme <i>risalgallo</i> (jaune minéral).	59
XLIX. De la nature d'un jaune que l'on nomme safran.	Ibid.
L. De la nature d'un jaune que l'on nomme <i>arzica</i> .	60
LI. De la nature d'un vert que l'on nomme terre verte.	Ibid.
LII. De la nature d'un vert nommé vert-azur.	Ibid.
LIII. Comment on fait le vert d'orpin et d'indigo.	61
LIV. De la manière de faire un vert d'azur et de jaune-clair.	Ibid.
LV. Comment on fait un vert avec le bleu d'outremer.	Ibid.
LVI. De la nature d'un vert qui se nomme vert-de-gris.	62
LVII. Comment on fait un vert de terre verte et de blanc de plomb ou de blanc de Saint-Jean.	Ibid.
LVIII. De la nature du blanc de Saint-Jean.	Ibid.
LIX. De la nature du blanc de plomb.	63
LX. De la nature de l'azur d'Allemagne.	Ibid.
LXI. Comment on fait de plusieurs couleurs un bleu qui contrefait l'azur d'Allemagne.	64
LXII. De la nature et manière de faire le bleu d'outremer.	Ibid.
LXIII. Comme il est nécessaire de savoir faire les pinceaux.	68
LXIV. Comment se font les pinceaux de poil d'écureuil.	Ibid.
LXV. Comment on doit faire les pinceaux de soies.	70
LXVI. La manière de conserver les queues d'écureuil et de les empêcher d'être mangées des vers.	Ibid.

TROISIÈME PARTIE

LXVII. Manière et ordre dans lesquels on doit travailler à fresque et colorer un visage jeune.	71
LXVIII. Comment on colore un visage de vieillard à fresque.	81
LXIX. La manière de colorer différentes barbes et cheveux à fresque.	Ibid.
LXX. Mesures que doit avoir le corps humain parfaitement proportionné.	82
LXXI. Manière de colorer un vêtement à fresque.	83
LXXII. Comment on colore sur mur à sec et ses <i>tempere</i> .	84
LXXIII. Manière de faire une couleur violet.	87
LXXIV. Pour travailler à fresque une couleur violet.	Ibid.
LXXV. Pour contrefaire un bleu d'outremer à fresque.	Ibid.
LXXVI. Pour colorer un vêtement violet laqueux à fresque.	88
LXXVII. Pour colorer à fresque un vêtement vert changeant.	Ibid.
LXXVIII. Pour faire un vêtement à fresque changeant, dit <i>cignerognolo</i> .	89
LXXIX. Colorer un vêtement changeant de laque à sec.	Ibid.
LXXX. Colorer un vêtement d'ocre changeant à fresque ou à sec.	Ibid.
LXXXI. Colorer à fresque ou à sec un vêtement <i>berettino</i> .	Ibid.
LXXXII. Colorer un vêtement à fresque ou à sec couleur <i>berettino</i> correspondant au ton du bois.	Ibid.
LXXXIII. Faire un vêtement de bleu d'Allemagne ou d'outremer, ou un manteau de Notre-Dame.	90
LXXXIV. Pour faire à fresque ou à sec un vêtement noir de moine ou de frère.	91
LXXXV. Belle manière de colorer une montagne à fresque ou à sec.	Ibid.
LXXXVI. Moyen de faire des arbres, des herbes, des verdure à fresque et à sec.	92
LXXXVII. Comment on doit colorer les maisons à fresque et à sec.	Ibid.
LXXXVIII. Comment on copie une montagne d'après nature.	93

QUATRIÈME PARTIE

LXXXIX. Comment on travaille à l'huile sur mur, sur panneau, sur fer, et où l'on veut.	94
XC. Comment tu dois commencer à travailler sur mur à l'huile.	Ibid

XCI. Comme tu dois préparer l'huile pour <i>tempera</i> , et comment elle est bouillie au feu pour les mordants	95
XCII. Comment on fait de l'huile bonne et parfaite cuite au soleil.	Ibid.
XCIII. Comment on doit broyer les couleurs à l'huile et les employer sur mur.	96
XCIV. Comment on doit travailler à l'huile sur fer, sur bois et sur pierre.	97
XCV. Manière d'orner sur mur avec l'or ou l'étain.	Ibid.
XCVI. Comment il faut toujours se servir d'or fin et de bonnes couleurs.	Ibid.
XCVII. Comment il faut tailler l'étain doré pour ornement.	98
XCVIII. Comment se fait l'étain vert pour ornement.	Ibid.
XCIX. Comment se fait l'étain doré, et comment avec cette dorure on met l'or fin.	99
C. Comment on doit faire, tailler et fixer sur mur les étoiles.	Ibid.
CI. Comment, avec cet étain doré de fin, on peut faire les diadèmes des saints sur le mur.	Ibid.
CII. Comment on relève en saillie un diadème avec la chaux sur mur.	100
CIII. Comment du mur on parvient à peindre sur panneau.	Ibid.

CINQUIÈME PARTIE

CIV.	102
CV. Comment se fait la colle de pâte	Ibid.
CVI. Comment on fait la colle pour coller les pierres.	103
CVII. Comment on fait la colle pour coller des vases de verre.	104
CVIII. Comment on emploie la colle de poisson, et comment on la détrempe.	104
CIX. Comment se fait la colle de chevreau. — Comment on la détrempe. -- A quoi elle est bonne.	Ibid.
CX. Colle parfaite pour enduire de plâtre les tableaux ou panneaux.	105
CXI. Colle bonne à faire les <i>tempere</i> pour les bleus et autres couleurs.	Ibid.
CXII. Pour faire une colle de chaux et de fromage.	106

SIXIÈME PARTIE

CXIII. Comment il faut commencer à travailler sur tableaux ou panneaux.	107
CXIV. Comment on place la toile sur panneau.	108

CXV. Comment on doit enduire avec du gros plâtre le plat du tableau ou de la planche.	409
CXVI. Comment se fait le plâtre pour préparer les panneaux.	Ibid.
CXVII. Comment on prépare et encolle sur panneau avec du plâtre fin.	410
CXVIII. Comment on peut enduire de plâtre fin sans une préparation au gros plâtre.	411
CXIX. Comment tu dois encoller et broyer le plâtre fin pour reliefs.	Ibid.
CXX. Comment il faut commencer à raser le panneau enduit de plâtre fin.	412
CXXI. Comment il faut racler le plâtre fin sur le panneau, et à quoi sert la raclure.	Ibid.
CXXII. Comment on commence à dessiner son tableau avec le charbon, et comment on raffermi avec l'encre.	413
CXXIII. Comment on doit dessiner les contours des figures sur fond d'or.	414
CXXIV. Comment on établit sur panneau les reliefs en plâtre fin, et comment s'attachent les pierres précieuses.	Ibid.
CXXV. Comment tu peux mouler des reliefs pour orner différents espaces de ton tableau.	415
CXXVI. Comment on peut établir des reliefs sur mur.	416
CXXVII. Comment, pour relever, on emploie la chaux sur mur de la même manière que l'on a employé le plâtre sur panneau.	Ibid.
CXXVIII. Comment d'une empreinte de pierre on tire des reliefs qui sont bons sur mur et sur panneau.	Ibid.
CXXIX. Comment on relève sur mur avec du vernis.	417
CXXX. Comment on peut relever sur mur avec de la cire.	Ibid.
CXXXI. Comment on emploie le bol d'Arménie, et comment on l'encolle.	Ibid.
CXXXII. Autre manière de préparer un panneau avec le bol d'Arménie pour le dorer.	418
CXXXIII. Comment on peut dorer avec la terre verte sur panneau.	Ibid.
CXXXIV. Comment on met l'or sur panneau.	419
CXXXV. Quelles sont les pierres bonnes à brunir l'or.	420
CXXXVI. Comment se fait la pierre à brunir l'or.	421
CXXXVII. Comment on doit brunir l'or, et quel remède à porter si on n'a pas pu brunir à temps.	Ibid.
CXXXVIII. Maintenant je te montre à brunir, dans quel sens particulièrement sur un plein.	422
CXXXIX. Quel or et de quelle grosseur il le faut pour brunir et appliquer sur mordants.	423

- CXL. Comment tu dois contourner les diadèmes, grener sur l'or, et retailler les contours des figures. 124
- CXLI. Comment tu dois faire une étoffe d'or, et noir ou vert, ou de quelque couleur que tu voudras sur fond d'or. Ibid.
- CXLII. Comment on dessine, gratte et grène une draperie d'or ou d'argent. 125
- CXLIII. Comment on fait une riche draperie d'or, ou d'argent, ou de bleu outremer, et comment on la fait avec l'étain doré sur mur. 126
- CXLIV. Comment on contrefait sur mur le velours ou drap de laine, et la soie aussi bien sur panneau que sur mur. 127
- CLXV. Comment on colore sur panneau, et comment on encolle les couleurs. 128
- CLXVI. Comment on doit faire des vêtements d'azur, d'or ou de pourpre. 130
- CLXVII. Comment on colore les visages, les mains, les pieds, et toutes les chairs. 131
- CLXVIII. Manière de colorer un homme mort, les cheveux et la barbe. 132
- CLXIX. Comment on doit colorer un homme blessé ou la blessure. 133
- CL. Comment on colore de l'eau ou un fleuve, avec des poissons ou sans, à fresque sur mur et sur panneau. Ibid.
- CLI. Manière de faire un bon mordant pour dorer des vêtements et des ornements. 134
- CLII. Comment on peut préparer ce mordant pour dorer plus vite. 136
- CLIII. Manière de faire un autre mordant avec l'ail, et où il vaut mieux l'employer. Ibid.
- CLIV. Du veruis 137
- CLV. Du temps et de la manière de vernir les tableaux. Ibid.
- CLVI. Comment en peu de temps on peut faire paraître un tableau verni. 138
- CLVII. Comment on doit peindre en miniature et dorer sur papier. 139
- CLVIII. Une autre manière pour dorer sur papier. 140
- CLIX. D'une couleur semblable à l'or que l'on nomme purpurine, et comment on la fait. Ibid.
- CLX. Comment on broie l'or et l'argent, comment on l'encolle pour faire des verdure et des ornements, et comment on peut vernir la terre verte. 141
- CLXI. Comment, ayant peint un visage humain, on le lave et le nettoie. 142
- CLXII. Pourquoi les femmes doivent s'abstenir d'eaux chimiques sur la peau. 143
- CLXIII. Comment il est utile de mouler sur nature. 144
- CLXIV. Comment on moule sur nature un visage d'homme ou de femme. Ibid.

CLXV. Comment on procure la respiration à la personne dont on moule la figure.	145
CLXVI. Comment on jette sur l'homme le plâtre pour faire l'empreinte, comment on l'enlève, la conserve et la coule en métal.	Ibid.
CLXVII. Qui démontre comment on peut mouler le nu entier d'homme, de femme ou d'animal, et le jeter en métal.	148
CLXVIII. Comment on peut se mouler soi-même, et ensuite couler dans le moule un métal.	149
CLXIX. Manière de couler des figurines en plomb, et comment on les multiplie avec le plâtre.	150
CLXX. Comment on moule une monnaie en cire ou en pâte.	Ibid.
CLXXI. Comment on moule un cachet ou une monnaie avec de la pâte de cendre.	151
FIN DU LIVRE.	Ibid.

FIN DE LA TABLE.





GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00652 6095

