



## Quels apprentissages peut-on lire dans les traités de peinture médiévaux ?

Claudine Marie Ange Brunon

Volume 4, 2018

Maître-disciple : une relation topique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1074716ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1074716ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

SATOR, Société d'Analyse de la Topique Romanesque d'Ancien Régime

ISSN

2369-4831 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brunon, C. (2018). Quels apprentissages peut-on lire dans les traités de peinture médiévaux ? *Topiques, études satoriennes / Topoi Studies, Journal of the SATOR*, 4, 1–18. <https://doi.org/10.7202/1074716ar>

Article abstract

The technical treatises on painting are rich in teaching, whether to learn to make colors or to learn how to draw. We tried to make the portrait of the apprentice, in his relationship with his master. And this, whether by the behavior of the first or the gifts of the second. As for drawing, various techniques are used according to the stage of learning where the pupil is. From simple straight lines, through the master copy, to the technique of ink brush or strokes to the pen, you have to draw every day to improve.

# Quels apprentissages peut-on lire dans les traités de peinture médiévaux ?

L'apprentissage de la peinture médiévale se fait, comme les apprentissages des autres corps de métier, durant un certain nombre d'années auprès d'un maître. L'enfant, un jeune ou un adolescent dirions-nous à notre époque, est placé par un contrat sous l'autorité d'un professionnel qui lui enseigne les techniques du métier qu'il exerce. L'apprentissage est régi par un acte notarié qui lie le jeune, ses parents et le maître. Voici la définition que donnait Jacques Le Goff des apprentis :

Les apprentis sont en général engagés, sur l'initiative de leurs parents, chez un maître auquel ils sont liés par un contrat (qui peut durer de deux à douze ans dans le cas des métiers parisiens du *Livre des métiers* d'Étienne Boileau). Ils ont vocation à devenir maîtres. Ils sont logés et nourris par le maître et reçoivent de lui une formation technique en échange de versements d'argent souvent importants et de la prestation gratuite de leur travail<sup>1</sup>.

## *Les Conditions d'apprentissage*

Ce sont donc généralement les parents qui paient à leur enfant une formation technique, pour ce qui nous intéresse l'apprentissage des techniques de peinture, afin qu'il devienne, dans l'idéal, un peintre à son tour. Nous supposons que le choix des parents en faveur d'un apprentissage de la peinture pour leur enfant résulte d'un penchant de ce dernier pour les choses de l'art. À la Renaissance, nous parlons de don, de talent, de génie et non plus d'un artisan mais d'un artiste. C'est en ces termes que le processus de placement de l'enfant chez un maître a été étudié à travers les ouvrages de Vies d'artistes, comme celui de Vasari, par Ismène Cotensin<sup>2</sup>. Le choix d'un apprentissage de la peinture était alors guidé soit par les parents, soit par un membre de la famille, soit par un membre extérieur de la famille. Cotensin rappelle, d'après la Vie de Giotto décrite par Vasari, comment son talent fut découvert par le peintre Cimabue :

[Giotto] qui gardait un troupeau de moutons, avait l'habitude de dessiner alors qu'il n'avait jamais appris les rudiments de cet art. Un jour, Cimabue trouva ce garçon en train de dessiner un mouton sur une pierre plate, à l'aide d'un caillou affûté et resta stupéfait. [...]

---

<sup>1</sup> Jacques Le Goff, « Le Travail », 1999, p. 1142-1143.

<sup>2</sup> Ismène Cotensin, « Maître et disciple dans les recueils de Vies d'artistes (Vasari et ses successeurs romains du XVII<sup>e</sup> siècle) », 2013, p. 297-308.

Le topos de la découverte du talent naturel par un étranger met en lumière le don quasi divin qui anime le jeune garçon, mais également la précocité du génie de ce dernier<sup>3</sup>.

Cet accent mis sur le peintre qui découvre, stupéfait, le dessin de son futur disciple, met en avant le rôle déterminant de Cimabue dans l'avenir de Giotto, mais aussi peut-être une facette importante du maître qui peut choisir son apprenti, enclin à l'art qu'il fait apprendre. L'apprentissage de la peinture ne résulte pas seulement du choix des parents qui placent leur enfant chez un maître, mais c'est aussi le maître-peintre lui-même qui peut choisir celui à qui enseigner son art. Comme l'a souligné Cotensin, la relation entre maître et apprenti est de type paternel, notamment lorsque le premier découvre le don du second. Il se substitue au père biologique<sup>4</sup>.

Le prix de l'apprentissage de l'art de la peinture est connu pour la ville de Tournai au XV<sup>e</sup> siècle. Mais avant de payer l'apprentissage, le peintre doit prendre son futur apprenti à l'essai. On suppose que durant cette période, le jeune découvre le métier, se familiarise avec l'atelier. On peut imaginer qu'il prête attention aux techniques utilisées par les membres présents et aussi qu'il profite de cette période pour estimer les compétences tant théoriques que pratiques qu'il pourra acquérir. Tout du moins c'est ce que nous imaginons en adaptant nos connaissances de l'apprentissage à la période médiévale. Le maître quant à lui, durant cette période, pourra s'assurer de la motivation du jeune, apprécier son assiduité et aussi les aptitudes dont il fait preuve. Voici ce que nous apprennent les Ordonnances de 1480 pour la ville de Tournai : les apprentis-peintres, « après une période d'essai de quinze jours, [...] sont redevables de dix sols au métier pour pouvoir effectuer leur formation. Leur nom est alors inscrit au Registre de la corporation<sup>5</sup> ». Dans le cas où le maître venait à mourir, soit de vieillesse, soit par accident, les apprentis sont tenus de parfaire et d'accomplir leur apprentissage avec un franc-maître du dit métier mais seulement dans la ville de Tournai et non ailleurs. Ce sont le doyen et les jurés dudit métier qui indiqueront un maître aux apprentis pour parfaire suffisamment leur apprentissage et sans fraude. Le fait que le jeune doive continuer son apprentissage uniquement dans la ville même où il l'a commencé laisse sous-entendre que ce que l'on a longtemps appelé « les secrets d'atelier », concernent les ateliers de toute une ville eux-mêmes assujettis à la

---

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 302.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 298.

<sup>5</sup> Dominique Vanwinjnsberghe, « *De Fin or et d'azur* ». *Les commanditaires de livres et le métier de l'enluminure à Tournai à la fin du Moyen Âge (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, 2001, p. 120.

Guilde et peut-être pas à un atelier en particulier, en tout cas pour la ville de Tournai au XV<sup>e</sup> siècle.

L'assiduité était une qualité à laquelle le maître prêtait attention. Le fait de se présenter tous les jours à l'atelier et de suivre un apprentissage de manière régulière, caractérise les meilleurs éléments. Mais comme de nos jours, les élèves pouvaient avoir un comportement non-exemplaire. Au Moyen Âge, dans les ateliers des peintres tournaisiens, il n'est pas rare de constater que non seulement les apprentis, mais aussi les valets, fuyaient, désertaient leurs postes. En effet, à l'article 8 de ces Ordonnances, il est prévu que les apprentis et les valets qui auraient « fugué », qui seraient déloyaux devons-nous dire, doivent être de retour sous six semaines, sinon tout ce qu'ils auront appris serait « de nulle valeur pour le parfait de leur appresure<sup>6</sup> ». Sans doute doit-on imaginer qu'il y a une progression dans l'apprentissage et qu'aucune étape ne peut être supprimée. Au-delà de six semaines, le retard était sans doute trop important pour être rattrapé. Doit-on penser que ces mauvais élèves rechignaient à venir suivre l'enseignement technique auprès de leur maître ? Enseignement, rappelons-le, financé par leurs parents. Quelles tâches les rebutaient le plus ? Le maître était-il trop exigeant ? Les autres membres de l'atelier exerçaient-ils une pression pour se garder les meilleures besognes ? ... Autant de questions que nous pouvons nous poser aujourd'hui mais qui resteront sans réponse ! Nous pouvons cependant supposer que ces apprentis ne deviendront pas maîtres à leur tour du fait que leur formation restera à jamais incomplète. Ceci est embêtant car l'objectif premier était que le disciple devienne à son tour maître et accède en maîtrise. Finiront-ils valets ou compagnons ? Sans doute doit-on envisager un type de statut des valets comme étant une résultante directe. En effet, en reprenant ce qu'Emile Coornaert avait défini en 1941 à propos des valets « *alloués* », nous pouvons voir en eux nos fugueurs « qui n'avaient pas fait d'apprentissage régulier et étaient destinés à rester dans une situation inférieure<sup>7</sup> ». Après sa période d'apprentissage qui allait de deux ans pour l'enlumineur à douze ans pour le peintre, l'apprenti pouvait réaliser un chef d'œuvre, le présenter à la confrérie et accéder à la maîtrise ; ensuite, il pouvait ouvrir son atelier. Ceux qui deviennent compagnons ou valets au service de maîtres successifs, sans pouvoir jamais accéder au statut suprême, ont sans doute été de mauvais élèves, comme nos fugueurs. Ce serait donc le lot des élèves qui font l'école buissonnière de

---

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 250.

<sup>7</sup> Emile Coornaert, *Les Corporations en France avant 1789*, Paris, 1941, p. 205 cité par Philippe Bernardi, *Maître, valet et apprenti au Moyen Âge. Essai sur une production bien ordonnée*, 2009, p. 142. Bernardi précise qu'en Angleterre, le terme « *cowan* » est synonyme de valet alloué.

devenir des serviteurs toute leur vie au lieu d'ouvrir un atelier, de répondre à des commandes et de jouir d'un statut social certain au sein de la corporation.

### *L'apprentissage du travail des couleurs*

Mais revenons à l'apprentissage. Dans d'autres corps de métier, après un certain temps ou bien en fin d'« *appresure* », la coutume était de donner à l'apprenti quelques outils du métier. Ainsi, mais sortant du contexte pictural, en Bourgogne à la fin du Moyen Âge, la « marque du contrat d'apprentissage » est la remise des outils fondamentaux du métier par le maître<sup>8</sup>. Ces outils pouvaient aussi être donnés au terme du contrat. Philippe Bernardi souligne que « dans les métiers où il se pratique, le don d'outils par le maître – outils qui doivent permettre de travailler, d'« œuvrer » - est parfois clairement associé à l'apprentissage »<sup>9</sup>. Ainsi, dans le contrat d'apprentissage d'une durée de treize ans pour un enfant de dix ans placé chez un tailleur de pierre, ce dernier lui donne des outils pour œuvrer et pour le seconder, l'assister<sup>10</sup>. Pour le jeune apprenti-peintre, devons-nous imaginer que le maître donne en guise d'outils, des pigments et des couleurs, des pinceaux, des supports ? Les traités techniques pourront peut-être répondre à cette question. En effet, dans les recettes, nous avons relevé le mot *tuum*<sup>11</sup> mais bien rarement, nous devons l'avouer. Les auteurs des traités désigneraient-ils par l'usage de ce déterminant, ce qui appartient car donné à l'apprenti ? Voyons quelques exemples. Le maître Pierre de Saint-Omer, en s'adressant directement au lecteur, à son potentiel apprenti, lui dit de prendre sa colle, celle faite avec la peau de taureau, « *Deinde accipe gluten tuum quod fit de taurino pinguedine*<sup>12</sup> ». Dans la même recette, il est dit : « *et illico aurum tuum pones*<sup>13</sup> ». Ici, l'apprenti utilise sa colle et son or. Ainsi, l'élève aurait, grâce à ce matériel, acquis une compétence technique, et non des moindres, celle de la dorure. Il a pour ce faire sa colle et son or, sans doute ceux pour lesquels on lui aura donné les matières premières et qu'il aura fabriqués ; et dont l'usage lui est réservé pour apprendre à dorer. Nous voulons voir ici dans ces ingrédients un signe d'appartenance plus qu'une simple désignation du matériel de dorure. En effet, le maître Pierre de Saint-Omer aura donc pu écrire cette recette en faisant référence précisément à l'une des personnes de son atelier, son apprenti. Et au lieu de désigner de manière neutre la colle et

<sup>8</sup> Philippe Didier, « Le contrat d'apprentissage en Bourgogne aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles », 1976, p. 44, cité par Philippe Bernardi, 2009, p. 140 et note 11.

<sup>9</sup> Philippe Bernardi, 2009, p. 110.

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 110 note 113.

<sup>11</sup> « Le tien ».

<sup>12</sup> [§191], *De Coloribus faciendis*, 1999, p. 155 ; « Prends ensuite ta colle, faite avec la peau de taureau ».

<sup>13</sup> « Mets tout de suite ton or dessus ».

l'or, il précise « ta colle » et « ton or », comme pour les distinguer des autres denrées qui sont dans l'atelier et sans doute rangées au même endroit. Plus encore, ces matériaux seraient ceux donnés par le maître à l'élève au cours de son apprentissage ou à son issue. Ils correspondraient aussi à une étape de son enseignement, peut-être celle où excelle le plus l'élève.

L'auteur d'un autre traité, le manuscrit de Bologne, écrit encore au XV<sup>e</sup> siècle : « *tunc impone lapidem tuum*<sup>14</sup> » à propos du lapis-lazuli. La manière de travailler le lapis lazuli est mentionnée plus avant dans la recette. Pour faire la pastille dans laquelle on viendra mettre la pierre bleue et la libérer de ses impuretés<sup>15</sup>, l'auteur italien dit de prendre une livre de saindoux, une livre de résine de pin et une once de poix espagnole, de prendre une oule sans graisse, d'y mettre le saindoux, de le faire fondre et de le filtrer. Ensuite on ajoute de la résine de pin propre, on mélange bien, puis on ajoute la poix espagnole de manière à ce que ce soit liquide comme de l'eau. On ajoute ensuite un peu d'huile ou de l'huile de lin et on enlève l'oule du feu en continuant de remuer avec un bâton pendant que le mélange refroidit. Voici la suite de la recette :

Quand tu veux mettre la poudre de lapis-lazuli dans cette pastille, prends une quantité égale de pastille et de pierre [de lapis-lazuli] réduite en poudre et fais fondre la pastille sur le feu dans un vase vernissé et quand c'est liquéfié comme de l'eau, mets **ta** pierre dedans et mélange bien avec un bâton. Ensuite, sors du feu et laisse reposer du soir au matin ou encore plus longtemps. Puis chauffe jusqu'à ce que ce soit presque liquéfié. Tu dois placer sur le feu une oule pleine d'eau tiède mais non bouillante dans laquelle tu dois mettre la pastille un petit moment. Prends ensuite un plat creux, vernissé, avec de l'eau chaude et mets dedans ladite pastille et malaxe continuellement et tandis que la pastille perd de son azur, continue d'ajouter continuellement de l'eau chaude. Et note que si la pastille se casse tu ne dois pas la pétrir mais la laisser un peu et enlever l'eau de la pastille puis mettre une autre eau chaude sur la pastille de manière que tu as fait avant et malaxe-la. Et note que quand l'azur change de couleur, tu dois immédiatement séparer l'eau colorée dans un autre vase et ce sera de moindre valeur que le premier, ... »<sup>16</sup>.

Plutôt que de voir dans le déterminant possessif « *tuum* » une référence à la pierre en poudre que l'apprenti aura à portée de main, l'auteur ne voudrait-il pas dire « ta poudre », sous-entendu « celle qui t'appartient » ? Plus qu'une appartenance comme nous l'entendons aujourd'hui, il pourrait juste s'agir de la poudre que l'apprenti a broyée et de ce fait la distinguer des autres pierres réduites en poudre par les autres membres de l'atelier. Les deux recettes précédentes §6 et §7 concernent justement la réduction en poudre du lapis-lazuli. Il peut donc s'agir en effet,

<sup>14</sup> [§8] *De Multis et diversis azurris naturalibus*, 1999, p. 351 ; « Mets ta pierre (de lapis-lazuli réduite en poudre) dedans ».

<sup>15</sup> Le lapis -azuli contient en effet des pyrites dorées et de la calcite blanche qui rendent la pierre impure.

<sup>16</sup> [§8] *De Multis et diversis azurris naturalibus*, 1999, p. 351.

de la poudre de lapis-lazuli faite par l'apprenti en suivant ces recettes, notamment la §7. La recette §8 est intéressante car ici, l'apprenti est instruit de l'un des tours de main les plus importants de l'époque gothique. En effet, savoir purifier le lapis-lazuli pour obtenir un bleu outremer profond, dense et très prisé par les peintres était primordial. Il est donc normal qu'il fasse partie des enseignements de l'apprenti. Il pourrait correspondre à un stade de l'enseignement. De même que posséder un tel pigment pour réaliser par exemple un chef-d'œuvre avant de devenir maître, n'est pas inenvisageable. Le maître pourrait ainsi accorder ce don exceptionnel, tout en sachant que ce n'était pas la pierre de lapis-lazuli elle-même qui coûtait le plus cher (bien qu'onéreuse) mais bien le tour de main : la purification du minéral.

Pour une autre matière en poudre, mais cette fois-ci détrempée avec de la lessive de cendres, l'auteur du manuscrit de Bologne, emploie encore le terme « *tuum* ». Les mots : « *Et fac velle tuum*<sup>17</sup> » sont employés à propos de la couleur *verzino* faite avec du bois de Brésil. La recette §116 « *A fare et conservare lo verzino in polvere*<sup>18</sup> » dit de râper le bois de Brésil finement et de le mettre dans une coupe en le couvrant de glaire d'œuf et en ajoutant de l'alun de roche sans faire de mousse. On ajoute une ou deux gouttes de miel et on laisse reposer une journée. Le second jour, on ajoute de la glaire d'œuf rompue dans laquelle on ajoute des morceaux d'alun sans faire mousser et on fait ceci durant trois ou quatre jours. Puis, il est dit :

Filtre ensuite à travers un morceau de lin propre et mets-y dans un coquillage et laisse sécher au soleil. Ensuite, racle la poudre hors du coquillage et conserve. Quand tu voudras l'utiliser, mets la poudre dans le coquillage avec de la lessive pour l'amollir et fais ce que tu veux avec la tienne<sup>19</sup>.

Ces derniers termes sont assez intéressants, car la recette semble concerner directement l'apprenti. L'auteur italien aurait pu terminer en écrivant « et utilise ». Là il introduit deux éléments : 1) « *tuum* » renvoie à sa propre couleur *verzino* qui vient d'être détrempée et faite à partir d'une poudre préparée antérieurement, 2) « *fac velle* », renvoie à l'utilisation de la couleur, son application sur un support et sa destination vers un ouvrage. Ce dernier peut être une œuvre commune à l'atelier mais un ouvrage personnel pourrait être envisagé, peut-être le fameux chef-d'œuvre que l'apprenti doit préparer pour entrer en maîtrise à l'issue de sa formation.

<sup>17</sup> [§116] *De Laccis et pavonatiis fiendis*, 1999, p. 439 ; « Et fais ce que tu veux avec la tienne ».

<sup>18</sup> « Pour faire le bois de brésil et le conserver en poudre ».

<sup>19</sup> [§116] *De Laccis et pavonatiis fiendis*, 1999, p. 439

Nous voyons à travers deux traités datés des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, rédigés en France et en Italie, trois techniques et stades d'apprentissage différents : un apprentissage de la dorure, un autre pour la fabrication du pigment onéreux et tellement prisé, le bleu de lapis-lazuli (ou bleu outremer importé d'Afghanistan) et un autre pour une couleur *verzino* faite à partir d'un bois tinctorial (importé des Indes). Ces exemples semblent bien maigres mais nous pouvons dessiner déjà ces trois types d'apprentissage et surtout trois types de possessions, de denrées qui auraient pu être données au terme ou en cours d'apprentissage. Nous pouvons donc apprécier la qualité des denrées qu'un apprenti avait à sa disposition, ainsi que leur valeur et la difficulté de mise en œuvre qu'elles représentent. Le terme « *tuum* » renverrait donc à des pigments et à des couleurs que l'apprenti a fabriqués et dont il aurait un usage personnel, peut-être pour la peinture présentée pour l'accession en maîtrise devant les membres de la corporation ou bien plus modestement pour seconder son maître.

Nous devons voir dans ces tours de main, et dans les pigments ainsi préparés une forte valeur des denrées tant pour le peintre qui enseigne et qui les achète que pour l'apprenti qui en serait l'un des bénéficiaires. Ces denrées utilisées en peinture ayant un coût certain, elles pourraient faire l'objet de dons mais aussi de remboursements pour l'apprenti. En effet, certains contrats, certes hors contexte pictural, font état de modalités de versement de sommes d'argent au patron en dédommagement des dégâts que l'enfant aura maladroitement occasionnés<sup>20</sup>. Dans d'autres cas, mais toujours pour compenser des pertes subies par le maître, le contrat d'apprentissage pouvait être prolongé<sup>21</sup>. Pourrait-on imaginer que cela s'applique à la fabrication de couleurs ou de mélanges ratés, de produits gâchés ou bien encore de supports mal peints ?

Pour apprendre la peinture, l'apprenti est donc instruit des fameux tours de main du peintre à qui il est confié, ces secrets de l'atelier si tant est que l'on puisse les appeler ainsi. Il peut être spécifié dans certaines ordonnances relatives au métier que l'apprenti n'exercera pas ailleurs. Ce qui sous-entend qu'il n'ira pas divulguer les techniques qu'il aura apprises. Le cercle de relation est donc restreint à l'entourage du maître et tout semble graviter autour de lui. Celui-ci dira oralement à son élève ce qu'il attend de lui. Mais au sein de l'atelier, il y a aussi cette littérature destinée à apprendre l'art de la peinture : les traités techniques. En effet, ces réceptaires ou livres de recettes, ici pour la fabrication des couleurs, ont été écrits pour

---

<sup>20</sup> Françoise Michaud-Frejavielle, « Les Enfants au travail, contrats d'apprentissage en Orléanais (1380-1450) », 1980, §13.

<sup>21</sup> Françoise Michaud-Frejavielle, « Bons et loyaux services : Les Contrats d'apprentissage en Orléanais », 1981, p. 205.



transmettre un savoir. Qu'il s'agisse des assiettes à dorer, de la purification de la pierre de lapis-lazuli, des couleurs de plantes tinctoriales, des mélanges ... la plupart des pigments sont passés en revue. Le maître pourra ainsi lire à l'élève ces recettes ou bien ce dernier pourra se les faire lire s'il ne peut les lire lui-même.

Ce genre littéraire est en vogue tout au long de l'époque médiévale et plus particulièrement dans les deux derniers siècles du Moyen Âge, si l'on en juge par le nombre d'écrits en langues vulgaires. En effet, l'anglais, l'italien, l'allemand, le hollandais, le français, et même le portugais et le polonais sont des langues dans lesquelles les auteurs rédigent les recettes de couleurs<sup>22</sup>. Le latin n'est donc pas la langue unique de ces traités. Ceci est certainement dû à deux choses. La première, qui semble évidente, pourrait être relative au niveau de l'instruction des membres de l'atelier ; tous n'étaient peut-être pas instruits en langue latine (langue traditionnelle de ces textes), surtout les plus jeunes. Le maître pouvait alors avoir la charge d'envoyer « à l'écritoire » son apprenti. En effet, parmi les obligations figurant dans le contrat d'apprentissage et imposées au maître était celle d'envoyer l'apprenti à l'école. Ainsi, mais dans un contexte hors pictural et pour un jeune apprenti :

M. Poyer, tonnelier, prend Guillaume Roulleau, 8 ans "lequel il enverra à l'escole jusqu'à ce qu'il ait appris son a b c et sept psaulmes, et lui fera donner tonsure, et icellui envoyer à l'escripture par l'espace de deux mois". Au bout du contrat de 11 ans, il le renverra habillé et nanti d'une doloire et d'un compas<sup>23</sup>.

Mais une autre raison n'est pas sans peser et est relative au lectorat de ces traités. Un certain nombre d'entre eux sont destinés à des non-praticiens, à des amateurs, des connaisseurs qui apprécient les ouvrages dans leur langue maternelle, comme des traités en langue anglaise<sup>24</sup>.

Notons que les réceptaires pouvaient aussi être considérés comme une somme de connaissances à acquérir et à ce titre, qu'ils peuvent servir pour l'apprentissage de la grammaire (notamment les textes en langue latine)<sup>25</sup>.

Ces traités pouvaient aussi être écrits en recueillant les paroles et les indications de peintres comme certaines recettes de Jacques Coene par Giovanni Alcherio dans le *Liber colorum* de Jean Lebègue. Les recettes du peintre Jacques Coene étaient, d'après Alcherio, le fruit des

---

<sup>22</sup> Voir la recension détaillée des livres de recettes de couleurs faite par Marc Clarke, *The Art of all colours*, 2001.

<sup>23</sup> Françoise Michaud-Frejavielle, 1981, p. 205 et note 59.

<sup>24</sup> Voir à ce propos, Mark Clarke, *The crafte of lymnyng and the maner of steynyng : Middle English recipes for painters, stainers, scribes, and illuminators*, 2016.

<sup>25</sup> Mark Clarke, « Writing recipes for non-specialists c.1300 : the Anglo-Latin Secretum philosophorum, Glasgow MS Hunterian 110 », 2009, p. 50-64.

expérimentations du premier et aussi celles dont il se servait, certainement pour réaliser ses propres peintures mais peut-être aussi pour former ses apprentis s'il en avait. Quoi qu'il en soit, une fois divulguées à Alcherio, ces recettes n'étaient plus secrètes et pouvaient donc être transmises, soit à un autre peintre, soit pour un enseignement. Alcherio prit aussi le temps de corriger les formules de Coene « suivant les informations qu'il avait reçues depuis à travers les livres authentiques traitant du sujet et par d'autres moyens et mis au net ...<sup>26</sup> ». Les recettes peut donc être transmises par différentes voies et être modifiées à volonté. Cette gymnastique qui concerne les traités marque l'importance de l'écrit dans la pratique picturale. Comme le note Inès Villela-Petit, « Bien que le compilateur Giovanni Alcherio se soit adressé à l'un des artistes les plus réputés de son temps, la tradition écrite semble à première vue d'un plus grand poids que la pratique<sup>27</sup> ». Divers livres authentiques se trouvent dans le *Liber colorum* de Lebègue. Nous savons peu de choses sur l'apprentissage des peintres médiévaux mais si la part d'oralité était importante, l'écrit pouvait donc avoir son rôle à jouer. On peut supposer que le peintre et ses serviteurs, dont son apprenti d'âge mûr, étaient suffisamment instruits pour lire les recettes de couleurs ou bien se les faire lire, et les comprendre. À l'intérieur des traités techniques, nous avons pu déceler certaines formules relatives à l'apprentissage. Cela est surtout lisible lorsque le maître s'adresse, via l'écrit, à son disciple qu'il a la charge d'instruire. En effet, les auteurs utilisent des verbes qui indiquent un ordre ou une notion de volonté dans les recettes de couleurs. Ainsi, l'auteur, le peintre, le maître divise ses propos selon des tâches qu'il destine à son ou ses employés, le lectorat principal pouvant être un ou plusieurs apprentis. Nous devons imaginer le traité technique comme une ressource littéraire de l'atelier à laquelle ses membres avaient accès. Ces livres pouvaient reposer sur une étagère au sein de l'atelier, à côté par exemple d'une fiole de liant. Avant de devenir un livre à part entière, les recettes pouvaient être inscrites sur un calepin, comme celles copiées par Alcherio puis par l'humaniste Jean Lebègue. Notons à ce propos le contexte décrit par Ines Villela-Petit :

Certaines séries de recettes du *Liber colorum* reproduisent en effet des carnets de peintres et peuvent être qualifiées de recettes d'atelier. Quoique les modalités en soient assez variables, il faut entendre par là les recettes transcrites sur un calepin, un petit aide-mémoire ou vade-mecum du peintre conservé dans le fonds de l'atelier, au même titre sans doute que les esquisses et les carnets de modèle<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Ines Villela-Petit, « Les Traditions esthétiques de la peinture médiévale et les voies de leur transmission », 2012, p. 41.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Ines Villela-Petit, « Les Couleurs de l'enluminure : recettes de Michelino da Besozzo et d'Antoine de Compiègne », 2011, p. 87.

Non seulement les recettes elles-mêmes mais aussi des formules d'ombre et de lumière pouvaient être ainsi consignées. Ines Villela-Petit ajoute : « Ces indications tiennent plutôt du memento. Elles pouvaient servir de vade-mecum au cours de l'apprentissage<sup>29</sup> ».

Écraser, broyer et mélanger les couleurs, les détremper font partie de ce long apprentissage. Combien de temps faut-il à un apprenti pour apprendre les recettes de couleurs et savoir les fabriquer ? Sans doute des mois voire des années.

Écraser et broyer pourrait cependant être le fait des compagnons tandis que la fabrication de colorants pourrait être celui des apprentis. Aussi, comme l'a avancé Jo Kirby, c'est le compagnon qui aurait le plus souvent la tâche de préparation des couleurs en tant qu'homme de métier expérimenté ; lequel pourra aussi être un ancien apprenti qui n'a pu accéder en maîtrise. Quelle que soit la provenance des pigments, la tâche inexorablement nécessaire au peintre est le broyage de la couleur. Jo Kirby dit que détremper et broyer requièrent beaucoup d'expérience et de la force physique, ce qui n'est pas adapté pour le jeune apprenti<sup>30</sup>. Ainsi, comme le corroborent les sources iconographiques qui ne montrent que des broyeurs d'un certain âge et non pas les jeunes *pueri*, il peut être établi que les compagnons sont les broyeurs de couleurs des ateliers des peintres médiévaux. Claude Gauvard donne cette définition du compagnon : « Il désigne un statut socio-professionnel, celui de l'homme rompu à la pratique d'un métier et qui l'exerce pour le compte d'un maître<sup>31</sup> ». Le compagnon pouvait être mentionné au côté d'un peintre-enlumineur qui avait une officine. Ainsi, en 1318, le célèbre atelier de maître Honoré fonctionnait encore après sa mort et avait à sa tête son gendre, Richard de Verdun. Celui-ci avait un compagnon, Jean de la Mare lorsque Richard réalise un antiphonaire : « *Item Richardo de Verduno et Johanni de la Mare, socio suo, ...*<sup>32</sup> ». Nous traduisons « *socius* » par compagnon, qui lui est synonyme<sup>33</sup>. Ici, il semble que Jean de la Mare soit un salarié de Richard, employé pour travailler à cet antiphonaire. Déjà ensemble en 1317,

<sup>29</sup> Ines Villela-Petit, 2012, p. 45.

<sup>30</sup> Jo Kirby, « Workshop knowledge : some thoughts and implication », 2009, p. 42. Nous remercions Mark Clarke d'avoir pointé du doigt ce passage.

<sup>31</sup> Claude Gauvard, « *De Grace especial* ». *Crime, état et société en France à la fin du Moyen Âge*, 1991, pp. 678-679, cité par Philippe Bernardi, 2009, p. 124-125, note 170.

<sup>32</sup> Compte de Guy de Laon, trésorier de la Sainte-Chapelle en 1318, A. Vidier, « Notes et documents sur le personnel, les biens et l'administration de la Sainte-Chapelle, du XIIIe au XVe siècle », 1901, cité par p. F. de Mély, « Les Primitifs français. Le miniaturiste parisien Honoré », 1909, p. 346 ; « Richard de Verdun et Jean de la Mare, son compagnon ».

<sup>33</sup> Philippe Bernardi pointe du doigt le mot *socio* donné comme synonyme de compagnon en 1466 dans les statuts de la confrérie des chaussetiers de Marseille « *eorum socios* » , « *scilicet compagnons* » : « leurs associés » « à savoir les compagnons », voir Philippe Bernardi, 2009, p. 126 et notes 176 et 177.

Danielle Gaborit-Chopin les a identifiés comme peintres de la Vie de saint Denis, offerte à Philippe V<sup>34</sup>. Mais là, la collaboration semble dépasser le simple broyage.

Une couleur doit être éprouvée et l'auteur, le peintre et maître de l'atelier, grâce à son expérience, peut livrer son secret de fabrication, son expérimentation de la couleur par le biais de la recette. Par exemple, le début d'une recette pour faire un rouge est propice à des expérimentations. Ainsi, le rouge de kermès<sup>35</sup> est broyé dans un mortier et mis dans un coquillage ou dans un vase propre dans lequel on ajoute de l'eau de gomme, puis un peu d'alun. On met le tout sur des braises pour un chauffage à feu lent jusqu'à ce qu'on ait la meilleure des couleurs. Pendant la cuisson, ou lorsqu'on juge que la couleur est faite, l'auteur propose, pour l'évaluer, de la mettre sur l'ongle d'un doigt ; quand elle est rougie, elle est bonne<sup>36</sup>. Elle peut ensuite être utilisée sur parchemin si, et seulement si, elle est bien rouge. Ainsi, quand l'auteur a rédigé son traité, il a prévu une remarque pour celui qui prépare la couleur et anticipé ses tâtonnements et ses gestes malhabiles. Ces secrets ont jusqu'ici été considérés comme des preuves d'expérimentation de la recette par l'auteur. Mais on peut également y voir une sorte d'instruction destinée à l'apprentissage. Les apprentis acquéraient ce genre de tour de main par la parole et la démonstration *de visu*.

Le verbe *utor*, « utiliser », peut être employé en association avec le support de destination de la couleur, comme pour le rouge de kermès: « *et utere in cartis*<sup>37</sup> ». La spécificité du support est encore un autre type d'enseignement car le peintre médiéval était capable d'œuvrer sur différents réceptacles. Seules des variantes de liant jouaient le rôle de différenciation de la destination d'application d'une couleur. Souvent en fin de recette, il est dit d'utiliser la glaire ou la gomme pour une peinture sur parchemin, la gomme ou l'huile pour une peinture sur bois. Souvent, à la fin des recettes, le maître dit au lecteur-apprenti (ou à celui qui veut connaître), d'utiliser la couleur. Ainsi le mot « *utere* » que l'on traduit par l'impératif « utilise ! », est écrit à propos de couleurs qui viennent d'être préparées. La couleur est à utiliser en l'état. Dans les autres cas, l'auteur demande à ce que la couleur soit conservée, parfois pour un certain usage, qui est celui de la peinture ou de l'écriture.

---

<sup>34</sup> Danielle Gaborit-Chopin, « Honoré Maître, dit de la rue *Boutebrie* (fin XIIIe s.) », 2017. Sur Jean de la Mare, on consultera le *Grove Dictionary of art*.

<sup>35</sup> Le kermès est un petit insecte dont les femelles, sur le point de se multiplier, regorgent de colorant.

<sup>36</sup> Pour voir si l'épaisseur et la consistance sont suffisantes comme le pense Mark Clarke.

<sup>37</sup> [§1.11.2B] Mark Clarke, *Mediaeval painters' materials and techniques : the Montpellier Liber diversarum arcium*, 2011, p. 109. Le mot *cartis* signifie le parchemin ou le papier ou la page.

Il est bon de rappeler que sur le papier cette couleur n'est pas rouge mais marron, alors que sur la peau animale elle est bien rouge vif. Il serait donc logique que le support envisagé par l'auteur soit le parchemin ; « Et utilise sur parchemin ».

Nous avons commencé par traiter de l'apprentissage du peintre par la fabrication des couleurs mais une autre branche de l'enseignement est le dessin.

### *L'Apprentissage du dessin*

Comme le précise Doris Oltrogge, le dessin, le *designacio* du *Liber Diversarum Artium*, est « la première étape de la préparation d'une image<sup>38</sup> » :

Pour l'auteur du Montpellier, le dessin est la base de toute peinture [...] et c'est la première étape de la formation artistique . [...] [il] veut que les élèves apprennent comment les choses doivent être faites correctement [...]. Et ainsi l'élève devrait apprendre à dessiner<sup>39</sup>.

Doris Oltrogge traduit la partie qui correspond au dessin comme suit :

Tu devras savoir tracer une ligne droite, droite ; une courbe, courbe, un carré, carré <sup>40</sup> [et dessiner des] figures humaines et des fleurs, des feuilles, des vrilles de vigne, des torsades, des lignes longues et droites, des trônes carrés et rectangulaires, et diverses sortes d'oiseaux, d'animaux, de poissons et, pour ainsi dire, tout ce qui peut se toucher et se voir sur terre<sup>41</sup>.

Doris Oltrogge rattache cet enseignement à « un apprentissage pratique, mais aussi mimétique, qui permet à l'élève d'acquérir un vocabulaire formel, un stock de modèles qu'il peut tirer de sa mémoire chaque fois que nécessaire<sup>42</sup> ». Oltrogge compare cette technique d'apprentissage du dessin à celle décrite dans le *De Ustensilibus*<sup>43</sup> d'Alexandre Neckham (1157-1217). **Vers 1190, l'idée que le dessin s'apprend pour pratiquer l'orfèvrerie est donc relatée par Neckham, qui écrit à propos de l'apprenti-orfèvre :**

le disciple a aussi besoin de tablette brute cirée ou [de tablette] ointe [de cire] [tablette de cire que l'on appelle] ceroma ou [de tablette] d'argile effaçable (ou qui durcisse) pour tracer (ou figurer) les petites fleurs (ou bien les ornements) et les représenter (ou les dépeindre) de diverses manières<sup>44</sup>.

**Dans son explication du mot *protrahere*, Jean Wirth mentionne ce passage et le traduit ainsi : « Que l'élève, même débutant, ait une tablette soit de cire, soit ointe d'un mélange de cire et d'huile soit enduite d'argile, pour tracer (« protrahere ») et peindre toutes sortes**

<sup>38</sup> Doris Oltrogge, « "Cum sesto et rigula", l'organisation du savoir technologique dans le Liber diversarum artium de Montpellier et dans le De diversis artibus de Théophile », 2004, p. 74.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 74 note 24.

<sup>41</sup> *Ibid*, p. 74 note 25.

<sup>42</sup> *Ibid*, p. 75.

<sup>43</sup> « Des Ustensiles ».

<sup>44</sup> Les variantes entre crochets correspondent à des gloses françaises du *De Nominibus utensilium* d'Alexandre Neckam, dans le manuscrit 536 conservé à Bruges et publié par Scheler, 1867, p. 116. (*Habeat etiam discipulus eius rudis tabellam ceratam vel ceromate unctam, vel argilla oblitam ad flosculos protrahendum et depingendum variis modis.*)

d'ornement<sup>45</sup> ». Ici, le dessin sur tablette d'argile servira à la mise en couleur ultérieure du motif dessiné, c'est donc une sorte de croquis. Ce qui est important selon nous, c'est l'utilisation d'une tablette d'argile pour l'apprentissage du dessin. En effet, les apprentis n'avaient pas de papier de brouillon à disposition pour faire des esquisses ou d'autres croquis. Les tablettes d'argile sont donc très intéressantes comme matériau. Nous connaissions la tablette de cire mais l'argile a été, nous semble-t-il sous-estimée. Dans notre cas, elle sert l'art de l'orfèvrerie mais nous présumons qu'elle était aussi utilisée dans l'apprentissage de l'art de la peinture sur parchemin, sur bois ou sur mur.

Continuant son analyse, Doris Oltrogge écrit que l'apprentissage formel des modèles du *Liber* de Montpellier « reflète une conception très schématique de la peinture. Cela devient encore plus sensible lorsque l'auteur parle de la préparation de l'image elle-même, le croquis préparatoire<sup>46</sup> ».

Cennino Cennini consacre dans son *Libro dell'Arte* vingt-neuf chapitres à l'apprentissage du dessin, avec de longues explications sur la préparation du matériel. Le dessin se fait sur quatre types de supports : les panneaux de buis et de figuier blanchis ; le parchemin et le papier, eux aussi blanchis ou teintés<sup>47</sup> ; les panneaux habillés de parchemin blanchi ; le calque<sup>48</sup>.

Pour la technique, l'auteur italien recommande de dessiner avec :

- un style d'argent et un autre de plomb,
- un pinceau en poils d'écureuils pour le lavis à l'encre que l'on rehausse de blanc,
- la plume d'oiseau,
- le fusain,
- la pierre noire<sup>49</sup>,
- le calque.

Les techniques de dessin ont évolué au cours du Moyen Âge, notamment lorsqu'il s'agissait de moins utiliser le livre de modèles au profit du dessin d'après nature. Comme l'a si bien écrit

---

<sup>45</sup> Jean Wirth donne ici la composition de l'onguent *ceroma* des lutteurs. (Jean Wirth, *Villard de Honnecourt. Architecte du XIII<sup>e</sup> siècle*, 2015, p. 56 et note 29.)

<sup>46</sup> « avant tout dessine ton œuvre à la pointe de plomb, au compas et à la règle » (Doris Oltrogge, 2004, p. 75 note 27.)

<sup>47</sup> Dessiner sur papier teinté correspond à un stade avancé dans l'apprentissage du dessin et mène à la peinture nous dit Cennini. Voir Colette Déroche, *Cennino Cennini. Le Livre de l'Art*, 1991, p. 57-58 (Chapitre XV).

<sup>48</sup> Le calque est un parchemin rendu transparent par le parcheminier et que l'on peut enduire d'huile ; c'est ensuite un papier enduit d'huile de lin.

<sup>49</sup> La pierre noire de Cennini pourrait en fait être un graphite de type plombagine. (Voir Sophie Larochelle, *Historiographie des matériaux et des instruments du dessin à la Renaissance. De Joseph Meder à Annamaria Petrioli Tofani*, 2005, p. 113, note 513.)

Scheller en 1995, ceci a eu un impact sur les techniques de dessins. Le style d'argent était capable de produire un modelé précis, la plume des hachures, le pinceau des transparences aquarellées<sup>50</sup>. Le fusain, s'il est connu des peintres antiques, n'est vraiment utilisé qu'au XV<sup>e</sup> siècle. Peu coûteux, il sert parfaitement l'apprentissage du dessin ; aucune préparation du support n'est nécessaire<sup>51</sup>. Il se « gomme » en époussetant les traits avec les plumes d'un oiseau. Notons ici que si le dessin réalisé au style d'argent ne s'efface pas, celui réalisé au style de plomb peut se corriger : « Et si quelques fois, il t'arrive de dépasser et de vouloir enlever quelques marques faites avec ce petit style de plomb, prends un peu de mie de pain et frotte-la sur le papier, tu enlèveras ce que tu voudras<sup>52</sup> ».

Le premier support utilisé pour dessiner d'après la méthode de Cennini était le panneau de bois. Scheller estime la taille des petits panneaux de bois en buis blanchis et décrits au chapitre V du *Libro dell'Arte* à 16 cm de côté, soit un poing fermé avec le pouce levé, comme Cennini le recommande<sup>53</sup>. Pour dessiner sur ces panneaux, Cennini recommande : « Il faut que tu connaisses la méthode te permettant de commencer à dessiner le plus exactement<sup>54</sup> ». Ensuite, il explique comment dessiner avec un modèle, sur un panneau de bois blanchi et avec un style à pointe d'argent :

Puis avec un modèle, commence à dessiner des choses aussi faciles que possible, pour exercer ta main. Fais courir le style sur le petit panneau si légèrement que tu puisses à peine voir ce que tu commences à faire ; augmente tes traits peu à peu, en revenant souvent pour faire les ombres. Et plus tu veux marquer les ombres, sur les parties à rehausser, plus tu dois revenir souvent ; sur les reliefs, au contraire, revient peu. Le timon et le guide de ce que tu peux voir, c'est la lumière du soleil, celle de ton œil et de ta main ; car sans ces trois éléments, on ne peut rien faire de convenable. Mais quand tu dessines, arrange-toi pour avoir une lumière tempérée et que le soleil tape sur ta gauche ; et avec cette méthode,

<sup>50</sup> Robert Scheller, *Exemplum. Model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca.-900-ca.1470)*, 1995, p. 69.

<sup>51</sup> Sophie Larochelle, 2005, p. 103 et s.

<sup>52</sup> Colette Déroche, 1991, p. 50 (Chapitre XII).

<sup>53</sup> Robert Scheller, 1995, p. 38 note 124. **Au sujet du panneau de bois blanchi, le manuscrit de Neckham daté du XIII<sup>e</sup> siècle (ms 178, Oxford, Saint John's College) propose une tablette supplémentaire pour que l'apprenti-orfèvre dessine : « Que le disciple ait une tablette brute : cirée ou ointe, engluée, ointe, ou cérusée (blanchie), ou d'argile pour tracer (ou figurer) les petites fleurs (ou bien les ornements) et les représenter (les dépeindre) ». La céruse étant le blanc de plomb, la tablette de bois blanchie de ce pigment était donc utilisée dès le XIII<sup>e</sup> siècle. Cennini quant à lui, un siècle plus tard, blanchit la tablette avec du blanc d'os. La tablette blanchie au blanc de plomb est à rapprocher des panneaux habillés de parchemin de mouton que décrit aussi Cennini. Ce dernier dit que les panneaux de parchemin, qui pouvait d'ailleurs être collé sur le bois, peuvent être utilisés pour dessiner avec un style. Les panneaux de parchemin sont « enduits de plâtre et recouverts de blanc de plomb à l'huile » avant d'être enduits de poudre d'os (voir Colette Déroche, *op. cit.*, p. 42, ch. V.) Neckham pourrait donc faire allusion, plutôt qu'à des panneaux blanchis directement, à des panneaux de parchemin blanchi à la céruse. L'apprenti dessinerait donc sur une tablette sur laquelle on aurait collé un parchemin blanc.**

<sup>54</sup> Colette Déroche, 1991, p. 41-42 (Chapitre V).

commence à pratiquer le dessin, en dessinant peu chaque jour pour ne pas te dégoûter et te rebuter<sup>55</sup>.

Ce modèle dont parle Cennini ne nous permet pas d'identifier avec certitude un carnet de modèles, carnet que devait cependant posséder tout atelier de peinture.

Lorsqu'on utilise le style de plomb fait de deux parties de plomb et d'une d'étain, on peut dessiner sur parchemin sans le blanchir, c'est-à-dire sans le saupoudrer d'os<sup>56</sup>. Ensuite, et seulement s'il le veut, l'élève peut arrêter son dessin à l'encre, là où c'est nécessaire, comme ombrer les plis des vêtements d'une figure :

Tu peux ombrer les plis à l'aquarelle d'encre, c'est-à-dire avec de l'eau, autant qu'en contient une coquille de noix, et deux gouttes d'encre dans cette eau ; ombre avec un pinceau, fait avec des queues de petit-gris, un peu émoussé et presque toujours sec ; ainsi, selon les ombres, tu noircis l'aquarelle avec plusieurs gouttes d'encre<sup>57</sup>.

Ombre en noir n'est pas la seule option dont dispose l'élève. En effet, les colorants pouvaient être utilisés, notamment ceux des pezzettes<sup>58</sup> : « De même, tu peux ombrer avec des couleurs et des petits bouts d'étoffe comme ceux qu'utilisent les miniaturistes, en détrempant les couleurs avec de la gomme ou du blanc d'œuf, bien battu et liquide<sup>59</sup> ».

Le dessin à l'encre ne se réalise pas seulement au pinceau. La plume était aussi utilisée. Mais cette technique était pratiquée à un autre stade ou degré de compétences acquises par l'élève. En effet, lorsque ce dernier a pratiqué le dessin aux styles d'argent et de plomb et éventuellement ombré les plis des vêtements des figures au pinceau (avec de l'encre noire et des colorants) durant « un an ou davantage ou moins, selon le goût ou le plaisir que tu y auras pris » nous dit Cennini, l'apprenti peut ensuite dessiner parfois avec une plume sur papier. On indique les ombres peu à peu, en repassant plusieurs fois les traits avec la plume et ensuite :

[...] si tu veux que tes dessins soient un peu plus raffinés, tu mettras un peu d'aquarelle, comme je t'ai indiqué ci-dessus, avec un pinceau de petit-gris, légèrement émoussé. Sais-tu ce qui t'arrivera, en pratiquant le dessin à la plume ? Tu deviendras expert, habile et capable de dessiner bien des choses que tu auras en tête<sup>60</sup> ».

<sup>55</sup> *Ibid*, p. 44 (Chapitre VIII).

<sup>56</sup> *Ibid*, p. 50 (Chapitre XI).

<sup>57</sup> *Ibid*, p. 49 (Chapitre X).

<sup>58</sup> Ce sont des morceaux de tissu, de lin, imbibés trois ou quatre fois dans l'eau d'alun, puis baignés six à sept fois dans le suc d'une plante (comme *l'Iris Germanica*) ou d'un animal (comme la cochenille, autre insecte que le kermès teignant aussi en rouge).

<sup>59</sup> Colette Déroche, 1991, p. 49-50 (Chapitre X).

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 52 (Chapitre XIII).



Cennini insiste sur le fait que lorsqu'il dessine d'après nature, l'élève doit toujours se placer de telle sorte que la lumière provienne du côté gauche, ainsi les traits tracés seront bien visibles. Le peintre italien recommandait aussi à propos du dessin d'après nature : « Continue et ne manque pas de dessiner quelque chose chaque jour ; si peu que ce soit, ce sera beaucoup et cela te fera du bien<sup>61</sup> ».

Ainsi les traités techniques détaillent l'apprentissage du dessin et de la peinture, notamment la fabrication des couleurs. Mais ils nous permettent également de pénétrer au cœur de la relation maître-apprenti.

---

<sup>61</sup> *Ibid.* (Chapitre XXVIII).

## Bibliographie

- BERNARDI, Philippe, *Maître, valet et apprenti au Moyen Âge. Essai sur une production bien ordonnée*, Toulouse, CNRS – Univ. Toulouse le Mirail, 2009.
- CLARKE, Mark, « Writing recipes for non-specialists c.1300 : the Anglo-Latin Secretum philosophorum, Glasgow MS Hunterian 110 », dans *Sources and serendipity*, 2009, p. 50-64 [Erma Hermens et Joyce H. Townsend (eds)]
- CLARKE, Mark, *Mediaeval painters' materials and techniques : the Montpellier Liber diversarum arcium*, Londres, Archetype, 2011.
- CLARKE, Mark, *The Art of all colours*, London, Archetype, 2001.
- CLARKE, Mark, *The crafte of lymnyng and the maner of steynyng : Middle English recipes for painters, stainers, scribes, and illuminators*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- COTENSIN, Ismène, « Maître et disciple dans les recueils de Vies d'artistes (Vasari et ses successeurs romains du XVII<sup>e</sup> siècle) », dans NOACCO, Cristina, BONNET, Corinne, MAROT, Patrick, ORFANOS, Charalampos (eds), *Figures du maître. De l'autorité à l'autonomie*, Rennes, PUR, 2013, p. 297-308.
- DÉROCHE, Colette, *Cennino Cennini. Le Livre de l'Art*, Paris, Berger-Levrault, 1991.
- DIDIER, Philippe, « Le contrat d'apprentissage en Bourgogne aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles », *Revue d'histoire du droit français et étranger*, 1976, LIV, 1, p. 35-57.
- GABORIT-CHOPIN, Danielle, « Honoré Maître, dit de la rue Boutebrie (fin XIII<sup>e</sup> s.) », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne] : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/honore-maitre-dit-de-la-rue-boutebrie/>, (consulté le 24 janvier 2017).
- GAUVARD, Claude, « De Grace especial ». *Crime, état et société en France à la fin du Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, 2 vol.
- KIRBY, Jo, « Workshop knowledge : some thoughts and implications », dans *Sources and serendipity*, London, Archetype, 2009 [Erma Hermens and Joyce H. Townsend (eds)]
- LAROCHELLE, Sophie, *Historiographie des matériaux et des instruments du dessin à la Renaissance. De Joseph Meder à Annamaria Petrioli Tofani*, Mémoire de maîtrise, Faculté des Lettres, Université de Laval, 2005.
- LE GOFF, Jacques, « Le Travail », dans LE GOFF, Jacques et SCHMITT, Jean-Claude, *Dictionnaire de l'Occident médiéval*, Paris, 1999, p. 1142-1143.
- MÉLY, Fernand de « Les Primitifs français. Le miniaturiste parisien Honoré », *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXVII, 1909, p. 345-358
- MERRIFIELD, Mary P. (éd.), *De Coloribus faciendis, Medieval and Renaissance treatises on the art of painting*, Mineola, New York, Dover Publications, 1999 (3<sup>e</sup> éd.)
- MICHAUD-FREJAVILLE, Françoise, « Bons et loyaux services : Les Contrats d'apprentissage en Orléanais », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 1981, 12, pp. 183-208
- MICHAUD-FREJAVILLE, Françoise, « Les Enfants au travail, contrats d'apprentissage en Orléanais (1380-1450) », dans *L'Enfant au Moyen Âge : Littérature et civilisation, Senefiance*, n°9, Aix-en-Provence, PUP, 1980, [en ligne] : <http://books.openedition.org/pup/2700> consulté le 12 août 2017.
- OLTROGGE, Doris, « "Cum sesto et rigula", l'organisation du savoir technologique dans le Liber diversarum artium de Montpellier et dans le De diversis artibus de Théophile », dans *Encyclopédies médiévales. Discours et savoirs, Cahiers Diderot* n°10, 2004, p. 67-99.
- SCHULER, Auguste, *Lexicographie latine du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle. Trois traités de Jean de Garlande, Alexandre Neckam et Adam du Petit-Pont. Publiés avec les gloses française*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1867.
- SCHULLER, Robert, *Exemplum. Model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca. -900-ca. 1470)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995 [Michael Hoyle (trad.)]
- VANWINJNSBERGHE, Dominique, « De Fin or et d'azur ». *Les commanditaires de livres et le métier de l'enluminure à Tournai à la fin du Moyen Âge (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, 2001.
- VIDIER, A., « Notes et documents sur le personnel, les biens et l'administration de la Sainte-Chappelle, du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle », *Mémoires de la société de l'histoire de Paris*, 1901-1902, tome XXXVIII.

VILLELA-PETIT, Ines, « Les Couleurs de l'enluminure : recettes de Michelino da Besozzo et d'Antoine de Compiègne », *Revista de historia da arte*, n°1, 2011.

VILLELA-PETIT, Ines, « Les Traditions esthétiques de la peinture médiévale et les voies de leur transmission », dans *Transmission of artists' knowledge*, Bruxelles, KVAB Press, 2012 [Mark Clarke, Sven Dupre and Bert de Munck Bert (eds)]

WIRTH, Jean, *Villard de Honnecourt. Architecte du XIII<sup>e</sup> siècle*, Droz, Genève, 2015 [en ligne, Archive ouverte Unige] : consulté le 11 novembre 2017