

LE FUSAIN ET LES PASTELS

Le fusain

De tous les matériaux, le charbon de bois est fort probablement le plus ancien utilisé en dessin. Malheureusement, sa nature éphémère, due à la friabilité du produit, ne permet pas de connaître l'ampleur de sa diffusion. Ce n'est en effet qu'à partir du 15^e siècle que des exemples, plutôt rares, il faut le dire, et souvent dans un piètre état, nous sont parvenus; la conception même du fusain, longtemps considéré comme un matériau «pauvre», tant par les artistes que par les collectionneurs, n'encourage pas sa conservation. Certaines références historiques permettent toutefois de retracer l'usage du fusain, par exemple dans les mythes antiques. Des traces de charbon ont été retrouvées dans les dessins des murs de Pompéi.

Le mot fusain, qui renvoie autant aujourd'hui au moyen technique qu'à l'œuvre exécutée par son entremise, entre dans le vocabulaire français dès le 12^e siècle. Il désigne, depuis, le bois d'un arbre originaire du Japon – le fusain européen est son cousin – utilisé au cours de l'antiquité pour faire des fuseaux. Mais ce n'est qu'à partir de 1704 que le terme est employé pour désigner le « charbon fait avec le bois, dont on se sert pour dessiner ».

La majorité des premiers fusains de la Renaissance sont confectionnés avec le bois de saules ou de tilleul. Les moines grecs se servaient de bois de noyer et de myrte coupé à la hachette et aiguisé au couteau, tandis qu'au 18^e siècle, certains fusains sont préparés avec le bois de prunier ou de bouleau.

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

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

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

Avant la cuisson, Cennini recommande de tailler le bois à une des extrémités, « comme des fuseaux ». Toutefois, la pointe du fusain s'émousse rapidement et on peut supposer que les artistes ne la taillent généralement pas afin d'utiliser à leur avantage la facture large de l'instrument. Le fusain permet certaines variations dans le trait et dans la texture, selon la teneur en carbone du bois brûlé, l'inflexion de la main de l'artiste et les frottis qu'il réalise. Sa trace est grisâtre et d'un aspect plutôt froid et terne, ce qui le distingue de la pierre noire d'un noir intense et velouté. Selon Béguin, le plus grand inconvénient du fusain est sa fragilité. Plus il est tendre, plus il est friable; il glisse alors aisément sur le papier et donne un trait foncé et soutenu. Une certaine dureté permet une plus grande précision dans le trait, mais l'instrument accroche alors aux aspérités du papier. Enfin, le travail au fusain engendre des coûts moindres à l'artiste qui peut utiliser un papier grenu et de qualité médiocre, car le matériau adhère difficilement à un papier trop lisse.

[...]

Craies de couleur et pastel

Le pastel, tel qu'on le connaît au 16^e siècle, désigne avant tout une craie fabriquée à partir d'un pigment et d'un liant, façonnée en bâtonnet et mise à sécher. La mention la plus ancienne de la technique est attribuée à Lomazzo (1585). L'origine de ces instruments serait toutefois française : Léonard dit qu'il apprend la technique de Jean Perréal, en séjour à Milan à l'aube du 16^e siècle.

En 1574, Petrus Gregorius donne, dans son traité, différentes recettes de craies fabriquées. La couleur du pastel dépend du pigment mis en poudre, reconstitué à l'aide d'un liant qui peut être de la gomme arabique, du sucre candi, de la colle de poisson, du jus de figue, du petit-lait, etc. Étant donné la nouveauté du produit, les artistes de la Renaissance, qui fabriquent eux-mêmes leurs instruments, sont encore au stade de l'expérimentation en ce qui concerne les réactions entre les différents pigments et liants et les proportions de chacun. C'est la raison pour laquelle les écrits anciens sur les craies fabriquées ne contiennent pas ce type d'information; les variantes sont trop nombreuses. Et les résultats sont aussi diversifiés, car les mélanges produisent des craies allant de très dures et cassantes à très tendres et poudreuses.

La période de séchage est aussi très importante pour la qualité du matériau. La méthode habituelle consiste à laisser sécher lentement les bâtonnets ou encore à les placer près d'un foyer où ne brûle aucun feu mais où les braises sont encore chaudes pour un séchage rapide.

Il semble que jusqu'au 18^e siècle, les pastels de nature plus rigide sont les préférés des artistes. Ils assurent un dessin aux lignes nettes et précises, au goût de l'époque. Ces pastels sont fabriqués à partir des liants les plus forts, comme la colle, la gomme arabique et le plâtre de Paris. Ce penchant n'exclut toutefois pas l'utilisation de craies plus tendres.

Les supports utilisés pour le pastel sont les mêmes que ceux, sans préparation, utilisés pour les pierres ou la plume. Évidemment, la dureté du matériau employé joue sur les dimensions du papier. Lorsque les pastels deviennent, de façon généralisée, plus tendres, c'est-à-dire au 18^e siècle, les formats s'agrandissent et l'on tend alors vers une technique plus picturale.

Au 16^e siècle, les craies de couleur sont souvent utilisées en complément ou en juxtaposition à d'autres techniques graphiques.