



XAVIER DE LANGLAIS

La
technique
de la
peinture
à l'huile



Flammarion



La technique
de la peinture à l'huile

Xavier De Langlais

La technique de la peinture à l'huile

*Histoire du procédé à l'huile,
de Van Eyck à nos jours
Éléments, recettes
et manipulations
Pratique du métier
Suivie d'une étude sur
LA PEINTURE ACRYLIQUE*

Flammarion

© Archives Flammarion : 28, 39, 58, 88, 582, 595 ; © RMN/
Christian Jean/Jean Schormans : 89 ; © RMN/Gérard Blot : 91 ;
© RMN/Hervé Lewandowski : 57 ; © RMN (Musée d'Orsay) /
Hervé Lewandowski : 98 ; © Xavier de Langlais : 124, 125, 132, 133,
202, 396, 426, 427, 505, 506, 507, 509, 523, 524, 532, 548, 554.

© Flammarion, Paris, 1959, 2011, 2018, 2021, 2023
ISBN : 978-2-0804-3895-9

À la mémoire de
XAVIER HAAS
mon ami.

Peintre et graveur il avait le culte de son métier.
Il aimait l'ouvrage bien fait, conçu avec amour,
sans hâte, exécuté parfaitement.

Je dois, tout d'abord, une pensée de respectueuse gratitude à M. Georges Fontaine, inspecteur général de l'Enseignement des Beaux-Arts, qui voulut bien s'intéresser à cet ouvrage et m'engagea à le publier.

Je remercie, également, de leurs suggestions amicales M. Théo Lemonnier, directeur honoraire de l'école des Beaux-Arts de Rennes, M. Jacques Durand-Henriot et M. Jean-Marc Lancelin – professeurs de peinture à cette même école –, ainsi que M. François Enaud, inspecteur des Monuments historiques, qui furent parmi les premiers lecteurs de mon manuscrit.

Les conseils de M. Paul Fièrens, conservateur en chef des musées royaux de Belgique, de M. de Maeyer, conservateur du musée des beaux-arts d'Anvers, du docteur A. Van Schendel, directeur du département des peintures du Rijksmuseum d'Amsterdam et, enfin, de M. Albert Philippot, restaurateur des musées royaux et du laboratoire central des musées de Belgique, m'ont été également précieux en ce qui concerne, plus spécialement, la partie de ce livre traitant de la restauration des tableaux; je leur en exprime toute ma reconnaissance.

Je remercie, enfin, M. J. G. Goulinat, chef de l'atelier de restauration des peintures du musée du Louvre et Mme Hours-Miédan, chef des services du laboratoire de ce musée pour l'accueil bienveillant que j'en ai reçu. Je dois,

LA TECHNIQUE DE LA PEINTURE À L'HUILE

en particulier, à l'obligeance de Mme Hours-Miédan l'essentiel de la documentation concernant la rubrique de ce livre intitulée « La Science au service de la peinture » et, notamment, plusieurs planches extraites de son remarquable ouvrage « A la découverte de la peinture ».

AVERTISSEMENT

Ce livre n'a pas la prétention d'être parfait : par définition il ne saurait l'être. Je l'avais tout d'abord conçu comme une véritable « somme de la technique picturale », mais, publié *in extenso*, il eût été moins accessible à la plupart des peintres. Cette pensée m'a amené à le réduire à l'essentiel.

D'ailleurs un tel ouvrage doit, presque fatalement, comporter des lacunes. Certains problèmes techniques concernant le métier de peintre ne seront jamais résolus d'une manière indiscutable tant qu'une équipe de spécialistes n'aura pas accompli, dans le domaine de la peinture, l'effort d'analyse et de synthèse qui a déjà été mené à bien dans la plupart des autres branches de l'activité humaine.

Une seule vie d'homme est trop brève pour suffire à pareille tâche, il serait puéril de le nier.

Les faits présentés ici comme certains peuvent cependant être considérés comme tels pour avoir été vérifiés à différentes reprises, et plus sérieusement encore lorsque les premiers résultats obtenus démentaient les théories généralement admises. C'est dire que toutes les recettes, toutes les manipulations préconisées dans cet ouvrage, ont été essayées par l'auteur et soumises à un contrôle aussi rigoureux que possible.

Lorsque je citerai, exceptionnellement, une formule que je n'aurai pas expérimentée moi-même, j'en noterai toujours la

provenance. Il s'agira, d'ailleurs, dans ce cas, d'une recette apparentée de très près à mes propres essais, ce qui m'aura permis, par analogie, d'en apprécier les données.

On connaît cette phrase du moine Théophile en préface à son *Art du verrier* : « J'ai vérifié par des expériences multipliées, par des études de l'œil et de la main, l'exactitude de mes observations et je te les ai livrées d'une façon aussi claire que possible et sans la moindre réticence jalouse. »

Je me suis efforcé de conformer mon attitude à celle du vieil auteur italien. J'espère y avoir réussi...

QUEL CRÉDIT FAUT-IL ACCORDER AUX MÉTHODES QUE JE PRÉCONISE ?

Je me suis appuyé, d'une part, sur l'autorité de ces « maîtres d'autrefois » dont nous ne possédons pas toujours les derniers secrets mais dont la technique générale nous est cependant suffisamment connue grâce aux écrits de quelques praticiens de leur époque : ceux d'Héraclius, de Théophile, de Cennino Cennini, surtout, pour la période précédant immédiatement l'invention de Van Eyck ; ceux d'innombrables écrivains d'art (qui, malheureusement, n'étaient pas toujours des techniciens) en ce qui concerne le procédé à l'huile, du XV^e siècle à notre époque.

J'ai tenu compte, d'autre part, de mes propres observations, consignées jour après jour, toile après toile, dans mon journal de peintre durant vingt-cinq ans.

Si l'on en retranchait cet apport personnel, ce livre ne serait plus qu'une compilation.

En publiant aujourd'hui les notes que j'avais prises, tout d'abord, pour ma propre information, j'ai poursuivi un double but :

1) *Mettre à la disposition des peintres de métier (et plus spécialement des élèves des Écoles d'Art) un recueil*

AVERTISSEMENT

d'observations aussi exactes et complètes que possible, car il n'y a aucune raison pour se montrer moins exigeant à l'égard d'un traité de peinture qu'à l'égard d'un quelconque manuel de physique ou de chimie.

2) *Faciliter les recherches des spécialistes et même, éventuellement, leur donner une base de discussion*. C'est pourquoi j'ai parfois mentionné (en marge de la partie didactique de l'ouvrage) certaines recherches non abouties. C'est dire que toutes les critiques constructives que ce traité pourrait inspirer seraient les bienvenues.

Les textes parus depuis quelques décades sur la technique de la peinture m'ont, bien entendu, fourni des matériaux de base précieux. Les citations que j'en fais au cours des pages suivantes, prouveront ma reconnaissance à l'égard de ceux qui m'ont devancé.

À l'exemple des vieux maîtres, et pour mieux demeurer dans une certaine unité de ton et d'esprit (et surtout pour éviter de longues périphrases!) j'ai pris parfois la liberté de m'adresser directement au lecteur, en usant de la seconde personne du singulier, voire de l'impératif, en particulier dans les chapitres consacrés aux recettes et aux manipulations.

N'en sois donc pas surpris, toi qui me lis!...

LA TECHNIQUE DE LA PEINTURE DEVRAIT ÊTRE ENSEIGNÉE.

Les peintres primitifs parlaient de la partie technique de leur métier avec autant d'amour que les alchimistes de la même époque en mettaient à décrire les différentes « opérations » du Grand Œuvre... Pour les uns comme pour les autres, dépositaires d'un secret qu'ils pensaient être l'ultime secret, tout dans l'*Ars Magna* devait être codifié.

Comme nous sommes loin aujourd'hui de cette certitude des Van Eyck, des Bosch, des Brueghel, des Dürer!... Combien notre « manière de peindre » semble pauvre, vidée

de tout suc, à côté de leur technique traditionnelle, j'allais dire rituelle !

La technique de la peinture devrait être enseignée... Mais peut-elle l'être encore ?

Le seul fait de poser cette question en dit long sur la décadence d'un métier qui fut autrefois considéré comme un métier manuel et n'en rougissait pas.

Il y a de cela plus d'un siècle, Fromentin écrivait déjà :

« La vérité qui nous mettrait tous d'accord reste à démontrer, elle consisterait à établir qu'il y a dans la peinture un métier qui s'apprend et, par conséquent, peut et doit être enseigné, une méthode élémentaire qui, également, peut et doit être enseignée, – que ce métier et cette méthode sont aussi nécessaires en peinture que l'art de bien dire et de bien écrire pour ceux qui se servent de la parole ou de la plume, – qu'il n'y a nul inconvénient à ce que ces éléments nous soient communs, – que prétendre se distinguer par l'habit quand on ne se distingue en rien par la personne est une pauvre et vaine façon de prouver qu'on est quelqu'un.

« Jadis c'était tout le contraire, et la preuve en est dans la parfaite unité des écoles, où le même air de famille appartenait à des personnalités si distinctes et si hautes. Eh bien, cet air de famille leur venait d'une éducation simple, uniforme, bien entendue, et, comme on le voit, grandement salubre. Or cette éducation, dont nous n'avons pas conservé une seule trace, quelle était-elle ?

« Voilà ce que je voudrais qu'on enseignât et ce que je n'ai jamais entendu dire ni dans une chaire ni dans un livre, ni dans un cours d'esthétique, ni dans les leçons orales. Ce serait un enseignement professionnel de plus à une époque où presque tous les enseignements professionnels nous sont donnés, excepté celui-là¹. »

Cet enseignement est-il possible ? (Je pense uniquement à un enseignement technique qui se tiendrait résolument en dehors de ces préoccupations d'ordre idéologique ou

1. Eugène Fromentin : *Les Maîtres d'Autrefois*, p. 216. Éditions Plon-Nourrit, 1918.

AVERTISSEMENT

esthétique qui nous font, depuis plus d'un siècle oublier tout le reste... c'est-à-dire, peut-être, l'essentiel.)

Personnellement j'en suis convaincu. J'ajoute même qu'il répondrait au désir de la plupart des jeunes, déçus par un « enseignement » d'école qui confond trop souvent inspiration et réalisation, facture et technique, ce qui peut s'improviser et ce qui doit s'apprendre... Le message et sa syntaxe !

Mais, tous comptes faits, quel était ce fameux « métier des anciens » ? Nous le verrons aux chapitres suivants. Retenons seulement pour l'instant que le jeune peintre devait s'astreindre dès l'enfance à l'apprentissage scrupuleux de son métier pour s'épargner ensuite un esclavage infiniment plus douloureux, fait de recherches maldroites, à une époque de la vie où seule devrait compter l'inspiration.

À LA RECHERCHE D'UN PROCÉDÉ

Notre bonne volonté peut-elle suppléer aux traditions ?

À défaut d'une technique éprouvée, possédons-nous, tout au moins, des matériaux de base comparables à ceux des anciens ? Notre échec ne proviendrait-il pas surtout des éléments qui entrent dans la peinture ? Des colorants, des huiles, des siccatifs, des vernis, des essences que nous employons ?

En ce qui concerne les colorants, nous sommes plus gâtés que ne le furent les vieux maîtres. On l'a dit et redit, non seulement nous possédons presque tous leurs pigments mais nous avons inventé un nombre incalculable de couleurs nouvelles dont la solidité est certaine. Nos huiles, nos siccatifs, nos essences, nos vernis, sans être absolument identiques aux leurs, sont de même nature et de même origine.

D'où proviendraient donc cette impression de pauvreté, cette platitude, cette friabilité de la pâte, cette lourdeur, ce noircissement et, enfin, ces craquelures qui caractérisent

les œuvres les plus proches de notre époque?... Au point que l'on a pu faire cette constatation, que chacun est à même de vérifier dans n'importe quel musée : les œuvres les mieux conservées (je pense en particulier aux primitifs), les plus colorées, les plus claires, sont les plus anciennes. Les moins lisibles sont celles qui datent du siècle dernier.

Si les éléments de base de la peinture ne sont pas en cause (ou du moins, ne sont pas seuls en cause... car le problème est infiniment plus complexe que cet exposé sommaire ne le laisserait entendre), à quelles raisons faut-il attribuer ce lamentable état de choses ?

À cette absence de traditions que je déplorais à l'instant et sur laquelle je reviendrai, s'ajoute une autre cause, tout aussi grave, car elle tient à une manière de vivre nouvelle, déterminée par un mobile inconnu autrefois, la plaie de notre siècle : la hâte, notre hâte à tous !

Or il n'y a pas de métier qui soit plus tributaire du temps que le métier de peintre. Je pense surtout à la peinture à l'huile, asservie aux exigences impérieuses du séchage.

Que l'on ne confonde pas notre hâte brouillonne avec cette très légitime fièvre créatrice d'un Rubens, enlevant, en moyenne, un morceau de deux mètres carrés dans sa journée et n'y revenant plus. Non ! le peintre actuel, dans son ignorance (et son incapacité à lutter contre les pressions extérieures), a apporté lui-même dans son œuvre un élément de désordre qui fait que la succession des délais nécessaires à l'élaboration normale d'une œuvre vraiment mûrie n'est plus respectée¹.

Nous touchons ici à un problème crucial, le problème de notre propre rythme de vie.

Comme elle est loin de nous, la sagesse du primitif, concevant sans nul doute son œuvre d'un seul coup, mais

1. André Lhote, lui-même, l'a signalé en termes excellents dans son ouvrage intitulé *Traité du Paysage et de la Figure*, Éditions Grasset, Paris, 1958.

AVERTISSEMENT

l'exécutant ensuite patiemment, morceau après morceau, sans repentirs!...

Il faut en prendre notre parti, nous assistons à la fin d'une époque et à l'avènement d'une autre manière de vivre. Le temps, ou plus exactement l'unité de temps elle-même, que l'on croyait jusqu'ici absolue, semble pouvoir être dilatée...

Nous obéissons, à notre insu ou non, à un rythme de vie nouveau. Sans faire nôtre pour autant la thèse hallucinante de *l'Île sous Cloche*¹ il nous semble certain, évident, que l'homme a rompu, de lui-même, une sorte d'équilibre entre la création et la créature, entre le rythme de l'univers et celui de son propre sang.

Nous vivons trop vite et donc mal, à une cadence à la fois pressante et syncopée. Ce qui ne semble qu'une diversion oiseuse, une vue de l'esprit gratuite, hors de propos, nous ramène directement à l'unique souci de ce livre : l'élaboration d'une œuvre peinte en fonction de sa durée.

Si nos œuvres se désagrègent avant le temps. Si nos couleurs «meurent» jeunes, pour employer l'expression imagée des maîtres du Quattrocento, c'est que nous-mêmes brûlons notre vie.

À vrai dire, à cette vie trépidante, bouleversée, devrait sans doute correspondre une technique nouvelle.

QUELLE TECHNIQUE ?

Aucun des procédés employés jusqu'ici ne semble convenir parfaitement à ce que nous sommes en droit d'attendre d'une peinture adaptée aux exigences actuelles : ni l'aquarelle, ni la gouache, trop fragiles, ni la fresque, technique royale mais dont l'usage reste limité à la décoration monumentale, ni l'œuf peu maniable, ni l'huile trop lente à sécher et qui exige une discipline qui n'est plus respectée

1. *L'Île sous Cloche*, par X. de Langlais. Éditions Denoël, Paris, 1965. Collection «Présence du Futur».

que par un très petit nombre, ni même les formules *a tempera* (émulsion œuf-et-huile ou caséine-et-huile) qui ont été proposées jusqu'ici.

L'avenir appartiendrait donc à une peinture à découvrir?

Les qualités que l'on pourrait exiger d'une peinture idéale sont simples à énoncer.

Cette peinture devrait :

- 1) Se conserver indéfiniment en tubes.
- 2) Sécher relativement vite à l'air libre, c'est-à-dire insensiblement pendant quelques heures, puis rapidement et à fond, ensuite, de façon à permettre des reprises successives sans aucun risque.
- 3) Une fois sèche, être absolument insensible à l'humidité.

Elle ne devrait pas :

- 1) S'embuer en cours de travail, ce qui suppose qu'elle pourrait se passer de vernis final comme de vernis à retoucher.
- 2) S'altérer, si peu que ce soit, en vieillissant.
(L'agglutinant employé pour broyer les couleurs servirait de diluant.)

Nous n'avons pas mentionné parmi ces qualités la souplesse, celle-ci ne s'obtenant qu'au détriment de la solidité. Quel matériau pourrait demeurer souple durant des siècles?

Nous voici loin de l'huile, qui s'emboit très vite, qui met, par contre, un temps infini à sécher à fond (une centaine d'années disent les restaurateurs les plus optimistes) et rancit à l'ombre¹.

Cette peinture idéale serait-elle déjà inventée et mise au point que la vieille peinture à l'huile garderait encore tout

1. Depuis la première édition de *La technique de la peinture à l'huile*, en 1959, une solution à ce problème a été proposée : cette solution s'appelle l'*Acrylique*. Voir, en fin d'ouvrage, l'étude consacrée à la peinture acrylique.

AVERTISSEMENT

son prestige. Et quelle technique nouvelle offrirait au peintre des garanties comparables à celles que le procédé à l'huile lui donne effectivement ?

Utilisé déjà depuis plus de cinq cents ans, ses premières réalisations demeurent encore d'une fraîcheur éclatante.

Les déboires dont nous nous plaignons aujourd'hui ne font que confirmer l'excellence de la technique des vieux maîtres.

On trouvera donc dans ce traité, d'un côté des renseignements aussi complets que possible sur la peinture à l'huile telle que la comprenaient les anciens et, d'un autre côté, l'exposé d'une méthode moderne, inspirée de la tradition primitive mais adaptée aux exigences de notre temps, c'est-à-dire simplifiée et assouplie.

Première partie

HISTOIRE DU PROCÉDÉ
À L'HUILE DE VAN EYCK
À NOS JOURS

Chapitre Premier

LE PROCÉDÉ À L'HUILE AVANT JAN VAN EYCK

LES ORIGINES

Les dessins gravés et rehaussés (ou littéralement « peints ») qui ornent certaines cavernes de l'époque préhistorique, notamment les cavernes d'Altamira, en Espagne, ou de Lascaux, en Dordogne, serviront d'introduction à ce premier chapitre.

Aussi belles, par la sensibilité du trait, que les plus belles estampes japonaises, comment ces peintures nous laisseraient-elles indifférents du point de vue technique ? N'ont-elles pas résisté d'une manière déconcertante à tous les agents de destruction ?

Les couleurs qui ont servi à les réaliser n'étaient encore qu'une simple bouillie argileuse, allongée d'eau : quelques terres colorées naturellement par un oxyde de fer ou de manganèse (ocre jaune, ocre rouge, terre d'ombre) et quelques teintures obtenues par la décoction de certaines plantes... Et pourtant l'histoire de la technique picturale commence avec ces premiers essais de décoration !

Vibert l'a écrit fort justement : « Si rudimentaire que soit ce procédé il contient déjà en germe tous les autres... Les nombreuses matières colorantes mises aujourd'hui par la nature ou la science à la disposition

des peintres sont presque toutes des combinaisons de ces trois principes : *l'argile, les sels métalliques et les teintures végétales.*»

D'ailleurs l'analyse des peintures rupestres révèle parfois l'emploi d'agglutinants plus efficaces que la simple eau claire : de la graisse, ou de la moelle, servait dans certains cas à fixer les couleurs; le diluant étant alors à base... d'urine¹.

L'idée de mélanger de la poudre colorée à un corps gras quelconque serait donc presque aussi ancienne que celle de délayer de la terre argileuse avec de l'eau. Mais plusieurs milliers d'années devaient s'écouler avant que des œuvres vraiment dignes de ce nom ne fussent exécutées avec ce procédé.

Le manque de siccativité naturelle de la plupart des huiles explique cette carence : ni la Grèce, ni Rome, ni même l'Égypte, n'ont connu l'usage des huiles siccatives. C'est à *la fresque* (sans encollage, sur mortier frais), à *l'encaustique* (résine et cire mélangées à chaud aux couleurs), à *la tempera* (peinture à l'œuf émulsionnée éventuellement avec de l'huile), parfois même à la simple *détrempe*, très proche de la gouache, que les artistes de l'antiquité ont eu recours pour exécuter leurs précieuses (et souvent fragiles) décorations.

L'EXTRÊME-ORIENT

Avant d'aborder l'histoire de la peinture à l'huile en Occident, on me permettra une digression. Si l'usage (encore très limité) de la peinture à l'huile ne remonte pas en Occident au-delà du XII^e ou du XIII^e siècle, en Extrême-Orient l'utilisation de laques (à base d'huiles résineuses) se perd dans la nuit du plus lointain passé.

Busset, dans sa *Technique moderne du tableau*, semble avoir démontré qu'en cette matière, comme en tant

1. *La Caverne d'Altamira*, par L. Cartailhac et H. Breuil.

d'autres, les Chinois ont été encore une fois nos initiateurs.

LA TECHNIQUE DE LA LAQUE?

De nos jours la technique de la laque n'a plus rien de mystérieux. L'essentiel en est parfaitement connu¹ :

La gomme qui sert au broyage des couleurs est extraite du *Rhus Vernix* et de l'*Ancia Sinensis*; cette gomme est ensuite additionnée d'huile de camélia et d'huile de thé, dont les propriétés sont très voisines de celles de notre huile d'œillette et de notre huile de lin.

Le vernis ainsi obtenu est ensuite dilué avec de l'huile de *Tong-Yeou* (*Vernicia Montana*), de *Tcha-Yeou* (huile de camélia) puis additionné, suivant l'effet de plus ou moins grande transparence que l'on désire obtenir, avec du sulfate de fer ou du vinaigre.

Le vernis noir japonais, ou *Yean-Tsi*, est à base de noir d'ivoire, d'huile de thé et de résine. Le *Tchav-Tsi*, ou vernis enveloppant, sert aux effets de transparence.

Le support, absolument comparable à celui qu'utiliseront en Occident les premiers peintres à l'huile, est généralement composé par un panneau de bois léger marouflé de soie et recouvert d'un enduit très dur (à base de vernis et de glaise brûlée, ou de grès très fin) qui comporte souvent jusqu'à dix-huit couches poncées et polies.

Malgré l'extrême difficulté du procédé (nécessité de multiplier les couches de couleurs, interdiction de tout repentir et, surtout, consistance visqueuse de la pâte, les inconvénients mêmes dont se plaindront les premiers peintres à l'huile de l'époque médiévale), les Chinois ont su exécuter, à l'aide de leurs laques, de véritables tableaux comportant des modelés et des profondeurs. Il n'est donc pas question ici d'une technique de transition mais d'un procédé vraiment complet, entièrement à

1. Au sujet de la technique de la laque consulter l'ouvrage très documenté de M. Paléologue, *L'Art Chinois*.

l'huile résineuse, aboutissant à la création d'œuvres parfaitement achevées et d'une solidité incroyable.

(Faut-il ajouter que la Chine eut très tôt des Académies de Peinture chargées de maintenir ses traditions techniques. L'histoire a même retenu les noms de quelques-uns de ses théoriciens : Sie-Ho, Wang-Wei, Kouo-Hi...)

Les Flamands, grands voyageurs, n'auraient-ils fait que transposer le procédé du *Tsi* suivant leur tempérament occidental, en partant de matériaux qu'ils avaient sous la main ?

Historiquement, l'influence des laques chinoises sur l'évolution de la technique picturale en Europe semble évidente. Busset fait justement remarquer que c'est précisément à partir du XII^e siècle (époque vers laquelle les empereurs de la dynastie mongole attirèrent à leur cour les premiers voyageurs flamands, génois et vénitiens) et davantage encore à partir du début du XV^e siècle (époque à laquelle les objets laqués commencèrent à être importés de Chine) que date l'engouement des artistes occidentaux en faveur des couleurs à l'huile.

Techniquement la filiation ne pourrait être cependant que très indirecte. Malgré une discipline de travail qui les rendent très proches en apparence, les deux techniques ne sont pas basées sur des éléments absolument identiques.

Les produits employés par l'une et par l'autre ont beau s'appeler huile et résine il ne s'agit nullement des mêmes huiles et des mêmes résines. Celles des Chinois ont besoin d'humidité pour durcir complètement, le ferment qui produit la prise de la laque ne se développant qu'en atmosphère saturée d'eau ; alors que les huiles et les résines qu'utiliseront les primitifs auront besoin de soleil, ou tout au moins de chaleur, pour se siccativer.

Inapplicables avec nos huiles et nos résines, le procédé du *Tsi* a, en outre, un inconvénient qui lui est propre et qui le défendra toujours, semble-t-il, contre toute profanation étrangère : les substances qui composent la laque

chinoise sont très dangereuses pour les organismes européens. Aussi les rares industriels qui ont tenté d'acclimater en Europe ce procédé magnifique n'y ont-ils réussi qu'en ayant recours à des artisans chinois, japonais ou annamites.

L'OCCIDENT

Quelle technique était en honneur, dans l'ensemble de l'Occident, au moment où les artistes de l'époque médiévale connurent les laques chinoises et, dans une certaine mesure, s'en inspirèrent plus ou moins directement ?

La *Tempera* à l'œuf ralliait alors tous les suffrages.

Les avantages de la peinture à l'œuf, utilisée en Occident jusqu'au XV^e siècle, étaient incontestables : fraîcheur des tons, matité relative, conservation presque miraculeuse en atmosphère sèche, sans le moindre jaunissement de la pâte et, surtout, en raison même de la rapidité du séchage de l'agglutinant, facilité de superposition et pouvoir couvrant remarquables.

LA TECHNIQUE À L'ŒUF, OU «TEMPERA»

Sans entrer, du moins au cours de cet ouvrage, dans les détails du procédé *a tempera* (car la variété des recettes était très grande), retenons seulement que la peinture *a tempera* des primitifs consistait essentiellement dans l'emploi de l'œuf (œuf complet, jaune et blanc à la fois, ou seulement soit le jaune soit le blanc) comme *agglutinant* des poudres colorées ; le *diluant* étant, tout simplement, de l'eau.

Malgré des variantes qui comportaient parfois l'emploi d'une quantité très notable d'huile et de vernis en *émulsion* dans l'œuf et, parfois même, d'un peu de cire, il s'agissait par conséquent, en principe, d'une peinture à l'eau.)

À côté des avantages que nous venons d'énumérer, le procédé *a tempera* présentait donc les mêmes inconvénients



Peinture à l'œuf des primitifs : Fra Angelico, *Le Couronnement de la Vierge*, détail, 1430-1432, Paris, musée du Louvre.

que les autres peintures à l'eau : impossibilité de modeler longtemps dans le frais, modification des tons au séchage (légère d'ailleurs, ici), fragilité extrême en atmosphère humide, de sorte que les couleurs broyées avec cet agglutinant à base d'œuf devaient, le plus souvent, être protégées par un vernis résineux qui en altérait plus ou moins l'harmonie.

Ce dernier inconvénient, surtout, était grave. Pour conserver à leurs couleurs, après dessiccation, la tonalité qu'elles avaient étant fraîches, comment certains artistes n'auraient-ils pas été tentés de broyer directement leurs pigments dans un vernis huileux?...

(Ainsi que nous le verrons tout à l'heure, d'autres facteurs, d'ordre esthétique, allaient bientôt rendre plus urgent l'aboutissement de ces recherches.)

Dès le XII^e ou XIII^e siècle, on peut donc dire que la majorité des peintres occidentaux étaient mûrs pour un changement de technique.

Les tâtonnements qui précédèrent la mise au point du procédé à l'huile furent cependant très longs et très laborieux : en fait ils durèrent plusieurs siècles.

UNE TECHNIQUE DE TRANSITION ENTRE L'HUILE ET LA *TEMPERA*

Héraclius, dès le X^e siècle (croit-on!), décrit parfaitement la fabrication des huiles résineuses destinées au broyage des couleurs, mais n'en demeure pas moins fort embarrassé quant à leur emploi.

Au siècle suivant, le moine Théophile n'en sait guère davantage. Après avoir affirmé qu'il était très facile de peindre avec ce procédé des animaux, des oiseaux et des feuillages, il ajoute qu'il est cependant « impossible de superposer couche sur couche avant que la couleur ne soit bien sèche, ce qui pour les images est trop long et trop ennuyeux ».

Cennino Cennini, au XIV^e siècle, ne possède encore qu'une expérience très courte du procédé nouveau, qu'il présente comme une technique de compromis entre l'œuf et l'huile.

La méthode qu'il préconise consiste toujours à recouvrir de légers glacis à l'huile des dessous exécutés et modelés *a tempera*.

Ainsi que le fait remarquer Moreau-Vauthier¹, ce n'est pas encore le procédé complet de la peinture à l'huile mais c'est une manière de transition très répandue à cette époque. D'innombrables panneaux, qui semblent, au premier regard, peints entièrement à l'huile, ont, en réalité, été exécutés par ce procédé mixte : dessous à la détrempe et glacis à l'huile.

L'Italie, bien entendu, ne possède pas l'exclusivité de cette technique de transition ; le Nord de l'Europe semble même avoir été très nettement en avance sur le Midi dans

1. Moreau-Vauthier : *La Peinture*, p. 24.

la connaissance du procédé à l'huile, encore très rudimentaire sans doute, mais déjà utilisable.

Cennino Cennini l'avouait implicitement lorsqu'il prétendait « enseigner à peindre à l'huile sur mur ou sur panneau, peinture en usage chez les Allemands ».

Mais bientôt la nouvelle méthode se répandra dans toute l'Europe.

Des contrats passés en Artois et en Normandie et datés de 1320 et de 1350 mentionnent des peintures décoratives en *finas couleurs à l'huile*, alors que Vasari date de 1410 le perfectionnement ou, si l'on veut, l'invention de la peinture à l'huile par Van Eyck.

Les huiles de broyage dont les auteurs anciens nous décrivent la cuisson devaient être parfaitement siccatives. Leurs vernis étaient excellents. Que manquait-il donc aux prédécesseurs de Jan Van Eyck pour se trouver à même d'exécuter des compositions entières avec le procédé à l'huile ?

Fort probablement un diluant leur donnant ces facilités d'exécution qui nous semblent toutes naturelles aujourd'hui mais qui devaient paraître presque chimériques avant *l'utilisation des essences volatiles*.

Si Van Eyck n'a pu inventer, à proprement parler, un procédé qui existait déjà bien avant lui, dans quelle mesure l'a-t-il du moins amélioré ? Quel a été son apport personnel dans l'évolution de la peinture à l'huile ?

C'est ce que nous nous efforcerons de préciser au chapitre suivant.

RÉSUMÉ

Retenons seulement pour l'instant ces quelques faits indiscutables :

Ni l'Antiquité ni le Moyen Âge (du moins jusqu'au XII^e siècle) n'ont connu l'usage des huiles siccatives.

Il faut attendre le XII^e siècle pour voir apparaître une méthode de transition utilisant à la fois la *tempera à l'œuf*

LE PROCÉDÉ À L'HUILE AVANT JAN VAN EYCK

et la *peinture à l'huile* (limitée à des glacis légers sur des dessous à l'œuf).

L'importation des laques chinoises en Europe (au début du XV^e siècle) a coïncidé avec la mise au point du procédé à l'huile par Jan Van Eyck, en 1410.

À partir de Van Eyck, on assiste à une véritable floraison d'œuvres exécutées avec le nouveau procédé.

Chapitre II

LE SECRET DE VAN EYCK (1375-1440)

JAN VAN EYCK ET LA MISE AU POINT DU PROCÉDÉ À L'HUILE¹

Certains auteurs limitent le rôle de Jan Van Eyck à la seule introduction d'un diluant volatil dans un mélange connu de ses prédécesseurs, ce qui constituerait déjà une amélioration technique suffisante pour lui conserver son rang – le premier – dans le cortège des promoteurs du procédé à l'huile, mais n'expliquerait nullement l'aspect très particulier de sa pâte.

D'autres pensent, au contraire, que Van Eyck était détenteur d'un secret qu'il n'a jamais communiqué à personne et qui consistait fort probablement dans la composition d'un agglutinant huile-résine fossile (à base d'ambre) ou, mieux encore, d'une émulsion colle-et-huile résineuse, qui lui servait à broyer ses couleurs.

En un mot, les premiers n'attribuent à Van Eyck qu'un rôle relativement limité dans la mise au point de la nouvelle technique, alors que les seconds soutiennent la thèse du « Grand Secret ».

Comment départager les partisans de ces deux thèses opposées ?

1. Seul le nom de Jan Van Eyck mérite de rester attaché à l'invention de la peinture à l'huile, l'existence même d'Hubert Van Eyck étant contestée.

D'une part les documents d'archives manquent ou ne sont guère probants, comme nous le verrons par la suite; d'autre part le résultat des analyses de laboratoire sera toujours ici très contestable car l'analyse chimique d'un vernis vieilli (et par conséquent évolué sinon altéré) ne permet pas d'en définir avec précision la nature primitive.

Histoire, science et tradition s'accordent ici pour nous décourager.

Dans ces conditions quel peintre oserait prétendre qu'il a retrouvé «le véritable secret de Van Eyck»; tout au plus pourrait-il proposer une formule imitant aussi parfaitement que possible la matière émaillée du maître...

Les pages qui vont suivre n'ont donc pas la prétention de résoudre définitivement un problème qui est considéré depuis des siècles comme insoluble, mais elles en clarifient, croyons-nous, les données.

L'hypothèse qui leur sert de conclusion (une hypothèse après tant d'autres!) a, en outre, le mérite de s'appuyer sur de nombreuses expériences personnelles.

LE DOSSIER DE VAN EYCK

Parmi les ouvrages qui ont, tout récemment, rendu le plus d'actualité à cet irritant problème de l'invention de la peinture à l'huile en Occident, je citerai, d'une part, celui d'Alexandre Ziloty, intitulé *La Découverte de Jan Van Eyck*¹, selon lequel Van Eyck aurait seulement imaginé d'introduire dans la technique naissante l'usage d'un diluant volatil et, d'autre part, celui de Maroger *La Technique des maîtres et leurs secrètes formules*², partisan résolu de la théorie de l'émulsion... Deux livres également passionnés et passionnants, bien qu'aboutissant à des conclusions opposées!

Comment se justifient les divergences de vues de leurs auteurs?

1. Éditions Floury, Paris, 1947.

2. *The secret formulas and techniques of the masters*. Édit. Londres et New York, 1948.

Du fait, sans nul doute, d'une prise de position très différente dès le départ : Ziloty, plus théoricien, s'appuyant surtout sur une documentation, d'ailleurs remarquable, alors que Maroger, plus technicien, se réfère plutôt à ses propres expériences.

L'HYPOTHÈSE DU DILUANT VOLATIL (VASARI)

Presque toute la polémique Van Eyck tourne autour de l'interprétation d'un certain texte de Vasari, écrit en 1550 et qui figure dans ses *Vies des plus illustres peintres, sculpteurs et architectes*.

Malgré l'intérêt que présente ce document, car Vasari est le premier auteur ancien (sinon le seul) qui se soit hasardé à décrire en détail l'invention de la peinture à l'huile, je n'en citerai que l'essentiel renvoyant le lecteur que ce point d'histoire intéresserait à l'abondante documentation de Ziloty.

L'INVENTION DE VAN EYCK (VERS 1410), ABOUTISSEMENT DE LONGUES RECHERCHES

Ainsi que je l'ai déjà laissé entendre, très rapidement, l'idée d'une peinture à l'huile qui libérerait enfin l'artiste des servitudes de la détrempe était « dans l'air » depuis de longues années, on pourrait même dire plusieurs siècles.

Ce que les artistes du Quattrocento recherchaient cependant avec tant de passion, ce n'était pas seulement une peinture susceptible d'être lavée sans que la couleur ne se diluât de nouveau mais bien une pâte capable de suggérer par l'intensité de ses valeurs, la profondeur et la perspective aérienne.

Car, il faut le dire, la philosophie s'en mêlait : le culte de la vérité littérale, chère à la Renaissance, et la nécessité d'accorder la technique à cette nouvelle vision de la nature, allaient intensifier les recherches des novateurs.

Des essais nombreux avaient déjà été faits sans succès ou n'avaient, du moins, abouti qu'à un procédé de compromis.

«Les choses en étaient donc restées en cet état, écrit Vasari, lorsqu'en peignant en Flandre, Jean de Bruges, peintre très estimé dans cette contrée pour la bonne pratique qu'il avait acquise dans le métier, se mit à essayer diverses sortes de couleurs et, en qualité d'amateur d'alchimie, à faire beaucoup d'huiles pour faire des vernis et différentes sortes de choses comme cela arrive fréquemment aux personnes imaginatives.

«Or il avait, une fois entre autres, pris une très grande peine à peindre un panneau ; après l'avoir conduit à sa fin avec un très grand soin, il lui donna le vernis et le mit à sécher au soleil, selon la coutume ; mais, ou bien parce que la chaleur fut violente ou, peut-être, le bois mal joint ou mal séché, ledit panneau se sépara dans ses joints d'une façon désastreuse. Là-dessus Jan Van Eyck ayant vu le mal que lui avait fait la chaleur du soleil, décida de faire en sorte que le soleil ne puisse plus causer un si grand dommage à ses œuvres. Et, ayant été ainsi dégoûté non moins du vernis que de la peinture à la détrempe, il commença à réfléchir afin de trouver le moyen de faire une sorte de vernis qui sécherait à l'ombre sans mettre ses peintures au soleil.

«C'est ainsi qu'après avoir expérimenté beaucoup de choses pures et mélangées ensemble, il trouva enfin que l'huile de la graine de lin et celle de noix, parmi le nombre de celles qu'il avait essayées, étaient plus siccatives que toutes les autres. Celles-ci donc, bouillies avec ses autres mélanges, lui donnèrent le vernis qu'il avait, ainsi que tous les peintres du monde, longuement désiré.

«Après cela, ayant fait des expériences avec beaucoup d'autres choses, il vit que le mélange des couleurs avec ces sortes d'huiles leur donnait un véhicule très fort et qui, une fois sec, non seulement ne redoutait plus aucunement l'eau mais encore avivait la couleur à tel point qu'il lui communiquait un lustre par lui-même, sans vernis.»

Il faudrait avoir bien peu de sensibilité pour mettre en doute cette charmante légende du panneau fraîchement peint s'ouvrant devant Jan Van Eyck comme une grenade mûre, pour le seul plaisir, semble-t-il, de lui donner l'occasion d'exercer son génie inventif.

La moindre indication sur la technique secrète du peintre nous eût cependant paru autrement précieuse que cette anecdote, si poétique soit-elle.

Or le texte de Vasari (écrit je le répète en 1550, plus de cent ans après la mort de Jan Van Eyck) loin d'apporter les précisions que nous pourrions en attendre s'en tient aux lieux communs les plus décourageants.

Les huiles de lin et de noix étaient déjà employées du temps du moine Théophile, dès le XI^e siècle. L'adjonction de résine aux huiles cuites était également préconisée par Cennino Cennini.

Seule l'affirmation que la peinture de Van Eyck se passait de vernis final mériterait de retenir notre attention.

Ce fait, s'il était reconnu exact, ne ferait que confirmer l'opinion de tous les artistes possédant vraiment leur métier : l'huile de Van Eyck n'était pas l'huile dont nous nous servons aujourd'hui, du moins l'huile crue utilisée pour le broyage commercial de nos couleurs¹ mais une huile cuite... suivant un certain procédé, qui était sans nul doute une partie de son secret, car il y a mille façons d'obtenir une huile siccative, soit à feu nu, soit en barbotage dans l'eau bouillante, soit en étuve par polymérisation. À cette huile siccative il incorporait certainement une résine dure. Laquelle et traitée comment ?

Nous aurions aimé l'apprendre de la bouche de Vasari.

Quant au diluant volatil auquel Van Eyck avait recours pour étendre ses couleurs, Vasari n'en parle même pas, alors qu'aux yeux de ses contemporains ce diluant aurait constitué l'essentiel du secret de Van Eyck.

1. C'est aussi l'opinion de Vibert, de Dinet, de Moreau-Vauthier et d'une manière générale de tous les auteurs qui ont traité cette question en techniciens.

Nous admettons bien volontiers avec Ziloty que la trouvaille géniale de Jan Van Eyck a dû consister pour une grande part dans l'emploi d'un diluant volatil destiné à allonger les vernis gluants dans lesquels les peintres du Quattrocento broyaient leurs couleurs. Nous admettons, plus volontiers encore, que cette adjonction d'une essence aux vernis primitifs fut sans doute pour beaucoup dans l'extraordinaire essort que la peinture à l'huile prit à partir du XV^e siècle... Mais, encore une fois, ce n'est pas le texte, trop souvent cité, de Vasari qui saurait nous renseigner sur la nature véritable du diluant secret de Van Eyck.

L'HYPOTHÈSE D'UNE ÉMULSION

Notons immédiatement que l'hypothèse d'une émulsion huile et colle (à l'eau) n'exclut nullement l'utilisation d'un diluant volatil dérivé d'une essence.

L'emploi d'une peinture à émulsion brillante suppose même ce type de diluant volatil.

Le mot émulsion (huile-colle à l'eau) évoque pour le profane l'image d'une « mayonnaise » destinée à être étendue d'eau. C'est le type même de l'émulsion à l'œuf des primitifs ou *tempera*. Émulsion huileuse par définition, mais dont le diluant normal demeurerait l'eau.

À côté de cette émulsion maigre, dont le diluant reste l'eau, il est, bien entendu, tout aussi facile de réaliser une émulsion inverse, cette fois très riche en huile, dont le diluant est nécessairement une essence.

Cette émulsion a été proposée aux peintres par divers techniciens, entre autres par Jacques Maroger¹.

1. La « Kerovose » de Duroziez, à base d'œuf, réalise une émulsion du même type, qui peut être diluée indifféremment soit à l'eau soit à l'essence. Il est cependant à noter que ce médium, vendu d'ailleurs comme médium « à mater », donne à la peinture un aspect demi-mat, en raison de la forte proportion de cire qu'il renferme. Depuis la première édition de ce livre, la Maison Lefranc & Bourgeois a commercia-



Première technique flamande, très lisse, à l'huile résineuse : Jan Van Eyck, *L'Agneau mystique (les anges chantants)*, détail, 1390-1411, Gand, cathédrale Saint-Bavon.

Sans prétendre, avec quelques-uns, que Maroger a « retrouvé le secret de Van Eyck et l'a reconstitué dans son médium », il faut tout au moins reconnaître que ses expériences apportent un argument de premier ordre à la thèse d'une émulsion propre à Jan Van Eyck.

lisé, sous le nom de *Médium à l'Œuf X.L.* une formule de Xavier de Langlais dérivée de ce type d'émulsion (voir « *Notes finales* »).

Les adversaires et les partisans d'une émulsion huile-et-colle, imaginée éventuellement par Van Eyck, ne peuvent plus ignorer cette démonstration par l'exemple... Les adversaires surtout !

La thèse d'une émulsion paraissait insoutenable à ces derniers parce que toutes les recherches de Van Eyck tendaient, selon la tradition, à obtenir une pâte dure, émaillée, sans embus et n'ayant pas besoin d'être vernie.

Or, ceci n'est pas une vue de l'esprit mais un fait d'expérience, le médium Maroger confère aux couleurs auxquelles il est mêlé un éclat extraordinaire et une transparence nettement supérieure à celle de l'huile ordinaire... En outre, il prétend supprimer presque totalement l'embus.

Que contient ce médium ?

D'après les précisions publiées par Maroger lui-même son médium contiendrait :

- 1) De l'huile polymérisée ;
- 2) De la résine (gomme Dammar ou gomme Mastic) ;
- 3) De la colle à l'eau (gomme arabique ou caséine).

La pommade ainsi obtenue est destinée à être incorporée par simple malaxage aux couleurs en tubes, à l'huile, du commerce. Aussi le diluant normal de ces couleurs ainsi modifiées demeure-t-il nécessairement une essence (généralement de l'essence de térébenthine).

Des peintres ont essayé ce médium. Mazo qui a été l'un des premiers à l'expérimenter a bien voulu me confirmer que les toiles qu'il avait exécutées au moyen de ce procédé, il y a de cela une vingtaine d'années, s'étaient comportées normalement. Quant à Raoul Dufy dont on connaît l'éblouissante virtuosité, il suffit de comparer les œuvres qu'il a peintes à partir de 1937 (époque à laquelle il adopta le médium Maroger) avec celles qu'il avait exécutées jusqu'alors à l'huile ordinaire, pour conclure : la

différence de fraîcheur saute aux yeux et la comparaison est nettement en faveur du médium Maroger.

Je le répète, les résultats favorables obtenus par Maroger ne prouvent nullement que son médium reconstitue le fameux secret de Van Eyck. Ce que l'on peut simplement dire en toute honnêteté, après les recherches auxquelles il s'est livré, c'est que la thèse d'une émulsion secrète propre à Van Eyck n'a rien d'insoutenable¹.

Du point de vue de l'histoire du procédé, une telle expérience est donc du plus haut intérêt.

HYPOTHÈSE DE LA DISSOLUTION DE L'AMBRE

Jan Van Eyck, que Vasari nous présente comme passionné d'alchimie, n'aurait-il pas possédé le secret de la dissolution de l'ambre, cette résine fossile, d'une transparence et d'une dureté de cristal, que la chimie moderne ne sait plus que dissocier ?

Et ce secret n'aurait-il pas constitué l'essentiel de son éblouissante technique ?

Ses contemporains en étaient persuadés. La persistance de cette rumeur, dont le docteur de Mayerne, contemporain et ami de Rubens, se fait encore l'écho, prouve du moins l'importance que les maîtres anciens attachaient à la dissolution de cette résine dont dépendait, pour une large part, pensaient-ils, la perfection du procédé à l'huile.

De nos jours même, de nombreux techniciens continuent à croire que la qualité exceptionnelle de la pâte de Van Eyck, et la conservation parfaite de ses couleurs, pourraient bien être dues à la présence d'ambre dissout.

Mais ici, vraiment, nous nous trouvons devant une hypothèse incontrôlable !

1. Émulsion pour émulsion je préférerais personnellement une émulsion à base d'œuf. Voir, *Notes finales*, « Peinture mate ou semi-brillante ou médium à l'œuf X.L. ».

Tant que la dissolution de l'ambre n'aura pas été réalisée en laboratoire nous devons la considérer comme un mythe.

(On trouvera au chapitre XVIII, « Les Vernis – Dissolution des gommés et des résines » – un complément d'information sur ce problème toujours actuel de la dissolution de l'ambre.)

LA TÉRÉBENTHINE DE VENISE

Et maintenant, mon hypothèse personnelle!...

Même si l'on admettait la présence d'une certaine quantité d'ambre dans la pâte de Van Eyck, le problème de la nature du diluant dont il se servait n'en serait pas résolu pour autant.

Cette pâte merveilleusement homogène, d'une extraordinaire transparence et d'une dureté d'émail, devait nécessairement être diluée à l'aide d'une essence résineuse plus ou moins volatile. Les finesses qu'elle autorisait en sont la preuve.

Je propose à mon tour une formule de diluant :

Le baume de térébenthine de Venise (allongé éventuellement d'essence d'aspic), dont la mention revient si souvent dans les recettes anciennes et qu'il ne faut pas confondre avec l'essence de térébenthine commune¹, est à ma connaissance le seul diluant qui permette d'imiter parfaitement la matière émaillée de Van Eyck.

Propriété remarquable de la térébenthine de Venise : ajoutée aux couleurs en cours d'exécution, elle supprime l'embus et, pratiquement, permet de se passer de vernis final.

Que le diluant de Jan Van Eyck ait contenu une certaine proportion de térébenthine de Venise ou d'un baume d'une nature très voisine, j'en suis donc persuadé.

1. La térébenthine de Venise véritable est tirée du mélèze. Elle possède un pouvoir « plastifiant » remarquable.

Cette opinion a le mérite de s'appuyer sur une expérience personnelle de ce baume-miracle. À ce titre, elle en vaut bien une autre!...

LA TECHNIQUE DE VAN EYCK

Si j'osais, après tant d'autres, proposer un essai de reconstitution du procédé de Jan Van Eyck, je m'en tiendrais à la technique suivante :

1) Fond au plâtre amorphe et à la colle Totin (colle de peaux de lapin).

2) Première ébauche à la *tempera* à l'œuf, en grisaille.

3) Exécution définitive, par glacis successifs sur des dessous très secs, ce qui n'exclut nullement des superpositions légères dans le frais pour les parties les plus fondues.

Agglutinant des couleurs

Huile de lin cuite¹, en présence d'une résine dure, ambre ou copal (de l'ambre si l'on admet que Van Eyck possédait vraiment le secret de la dissolution intégrale de l'ambre) avec addition d'huile crue.

Diluant

Presque certainement de l'essence d'aspic (plus plastifiante que les autres essences végétales) additionnée d'une forte proportion de baume de térébenthine de Venise.

1. Cette huile cuite devait probablement se rapprocher de nos huiles polymérisées actuelles. Cette hypothèse est moins gratuite qu'il ne semble à première vue, le traitement des huiles par polymérisation est en effet appliqué en Hollande (et sans doute en Flandre...) depuis des temps immémoriaux. On peut, en outre, faire remarquer que ce traitement qui a pour résultat une transformation moléculaire importante, puisqu'il réduit plusieurs molécules en une seule, cadre d'une manière surprenante avec la loi de la transmutation des corps chère à l'alchimie. Au séchage, les huiles polymérisées donnent un film très résistant qui offre l'avantage de ne pas jaunir avec le temps. Depuis la première édition de cet ouvrage, Marc Havel a proposé un nouveau médium sur

LA TECHNIQUE DE LA PEINTURE À L'HUILE

De toutes façons, je le répète : le baume de térébenthine de Venise, qui autorise toutes les finesses et toutes les superpositions dans le frais sans provoquer d'embus et qui «émaille» littéralement la pâte, devait entrer pour une bonne part dans la formule secrète de Jan Van Eyck.

lequel on trouvera plus de précisions en fin d'ouvrage. Voir «Notes complémentaires», page 529.

Chapitre III

PREMIÈRE TECHNIQUE FLAMANDE

LES SUCCESSEURS DE VAN EYCK. GÉNÉRALITÉS

Pour bien comprendre la technique des premiers praticiens de la peinture à l'huile, disciples plus ou moins directs de Van Eyck, il faut songer à la méthode très stricte qu'ils avaient héritée des siècles précédents.

Grâce au *Traité de la peinture* de Cennino Cennini, nous connaissons parfaitement cette méthode. À quelques détails près, la description de Cennino Cennini pourrait tout aussi bien s'appliquer au siècle suivant tant les traditions devaient demeurer fortes longtemps après l'adoption du nouveau procédé.

Contemporain de Van Eyck, bien que son aîné d'une dizaine d'années, Cennino Cennini (1360-1440) était en effet resté fidèle à la méthode de transition (dessous à la *tempera* à l'œuf et légers glacis à l'huile) que décrivait déjà le moine Théophile dès le XI^e siècle.

«D'abord, écrit Cennino Cennini, 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 grainé, 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 grande habitude, se convertit en bonne pratique.

«Autrement, quelque chemin que tu prennes, n'espère pas arriver à la perfection!»...

Treize ans! telle était, à cette époque de patient labeur où le temps n'était pas mesuré, la durée de l'apprentissage imposé au jeune peintre. Mais au bout de ces treize années l'apprenti savait réellement son métier et méritait le nom de «maître».

La révolution picturale apportée par la nouvelle méthode à l'huile intégrale n'avait pas écourté la durée de cet enseignement. Rien ou presque rien n'avait été changé dans la technique de la peinture sinon la composition de l'agglutinant (de l'huile au lieu d'une quelconque détrempe à l'œuf).

L'habitude de préparer les fonds à la colle, d'ébaucher ensuite très légèrement en grisaille et d'achever par morceaux définitifs survécut, dans tous les cas, pendant des siècles à la technique de l'œuf.

Nous pouvons donc, sur ce point, nous fier très exactement aux enseignements de Cennino Cennini.

SUPPORTS

PEINTURES SUR PANNEAUX

La toile (ou plus exactement la toile tendue sur châssis) n'a été utilisée que très tardivement : à partir de Raphaël en Italie, à partir de Rubens en Flandre. C'est sur panneaux de bois que les primitifs exécutaient leurs tableaux portatifs.

PREMIÈRE TECHNIQUE FLAMANDE

Le tilleul et le saule étaient considérés comme des matériaux de choix. (En Flandre, l'État détenait le monopole de la fabrication des panneaux à peindre. Peut-être devons-nous à cette mesure « autoritaire » la conservation de nombreuses œuvres qui eussent, sans cela, été peintes sur des supports de qualité inférieure.)

ENCOLLAGE PRÉALABLE DU PANNEAU

Le panneau était tout d'abord encollé avec six couches d'une colle faible, constituée par des « rognures de parchemins ». Cet encollage léger, imprégnant profondément le bois, le préparait à l'opération du marouflage.

MAROUFLAGE

Une toile très fine, destinée à recouvrir les joints et limiter les effets de la dilatation et de la rétractation du bois, était ensuite collée sur le panneau.

ENDUIT AU PLÂTRE

Un encollage, fait également de rognures de parchemins, mais plus concentré et contenant en outre du plâtre amorphe finement tamisé, était ensuite passé sur cette toile, à huit reprises.

Chacune de ces huit couches était tout d'abord raclée à l'aide d'un couteau de bois puis, après séchage, poncée soigneusement. Toutes ces couches de colle, ou de colle et de plâtre amorphe, étaient appliquées, bien entendu, à chaud, comme nos encollages modernes à la colle de peaux.

Le panneau une fois terminé avait l'aspect et le poli du marbre¹.

1. On trouvera au chapitre XI, « Les enduits », des renseignements plus complets sur le traitement du plâtre, les encollages, etc.

ESQUISSE DESSINÉE

Laissons ici la parole à Cennino Cennini lui-même :

« Le plâtre une fois ras comme l'ivoire, tu dois dessiner avec du charbon de saule ou avec le plomb (mine de plomb) ou encore avec un stylet d'argent.

« Dessine d'un main légère, ombre les plis et les visages : quand tu auras fini de dessiner (surtout si c'est un panneau de grand prix et dont tu attends gain et honneur) laisse en repos quelques jours ; retourne le voir de temps en temps, en retouchant partout ou cela te paraîtra nécessaire. Quand ton ouvrage te semblera 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. »

Cennini conseille de raffermir ensuite le trait avec un petit pinceau d'écureuil bien pointu.

(À aucun moment il n'est question du fixage du dessin.)

PREMIÈRE ÉBAUCHE

Ensuite le peintre ébauchait soit à la *tempera* à l'œuf, avant l'invention de Van Eyck, soit à l'aide d'un vernis léger additionné d'essence à partir du XV^e ou du XVI^e siècle ; encore doit-on noter que l'habitude d'ébaucher à la détrempe ou à la *tempera* semble avoir persisté fort longtemps après l'adoption du procédé à l'huile.

Dans les deux cas, la manière de procéder était la même : en grisaille dégradée, sans adjonction sensible de blanc, les clairs étant obtenus (comme à l'aquarelle) par la seule transparence du fond.

Le ton de base de ce camaïeu, connu sous le nom de verdaccio, était généralement composé d'ocre jaune, de noir et de terre verte ; parfois on trouve cependant un mélange de jaune et de noir avec une pointe d'ocre rouge.

La terre verte servait surtout à ombrer les chairs, qui restaient en cet état jusqu'à la dernière phase de l'exécution.

PREMIÈRE TECHNIQUE FLAMANDE

En somme, après avoir esquissé très légèrement mais d'une façon aussi précise que possible sa composition, le peintre en conduisait l'ébauche en grisaille avec une grande prudence, en partant du fond du décor, du paysage, des vêtements, etc., et en terminant par les chairs : mains et visages.

Dans la réalisation définitive, ou, si l'on préfère, l'achèvement, le même ordre de valeurs était d'ailleurs respecté. Commencé par les plus grands aplats colorés, le tableau devait être achevé par les détails les plus déliés. Nous en avons la preuve par de nombreuses compositions seulement esquissées au trait, quant aux personnages, alors que les fonds sont déjà très poussés.

On n'insistera jamais trop sur le rôle extrêmement important accordé par les primitifs à la préparation des panneaux et à la première ébauche. C'est là, sans aucun doute, l'un des secrets de la parfaite conservation de leurs œuvres.

EXÉCUTION ET ACHÈVEMENT

Ce n'est que lorsque cette première ébauche en grisaille très légère était bien sèche que le peintre se hasardait à lui surajouter les teintes vives de l'exécution définitive.

Qu'il s'agisse du procédé à la *tempera* ou du procédé à l'huile, on doit retenir que les couleurs des primitifs présentaient une consistance plus liquide que celle qu'offrent généralement nos couleurs du commerce.

LA MÉTHODE DES TEINTES PRÉPARÉES À L'AVANCE

Chaque teinte était donc préparée à l'avance dans des pots; elle comportait trois nuances dégradées.

« Prends trois vases, conseille Cennino Cennini, mets dans l'un, supposons du rouge pur, pour les deux autres,

une des couleurs sera plus claire et la troisième, pour les demi-tons, sera faite en prenant du premier vase et de ce second clair.

«Prends maintenant le premier, c'est-à-dire le plus obscur avec un pinceau 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 de cette figure : ensuite prends la couleur du milieu, couvre tes plis en partant du ton obscur. Alors prends la couleur la plus claire et couvre le côté de la lumière, en conservant toujours le nu sans coloris ; puis, avec un autre vase de blanc pur, termine avec soin les reliefs les plus saillants.»

Le nombre des couleurs employées par les peintres du Quattrocento, ainsi que nous le venons tout à l'heure au chapitre des colorants, était relativement peu élevé, ce qui facilitait grandement leur distribution sur le panneau.

Le mot «ébauche» appliqué à ce second état du tableau ne serait pas exact, l'exécution étant menée morceau par morceau d'une manière définitive. Les couleurs (très transparentes dans le procédé à l'huile primitif) n'étaient superposées, après un long séchage de la couche précédente, que pour en approfondir la valeur ; jamais pour remplacer un ton, jugé indésirable, par un ton différent.

D'ailleurs la pâte utilisée, très riche en résine redisons-le encore, et fatalement très peu couvrante, se serait mal prêtée à ces remaniements du tout au tout.

LE DERNIER ASPECT DE L'ŒUVRE

La seule fantaisie d'exécution que se permettaient les artistes de cette époque consistait en quelques broderies en relief, filées du bout du pinceau, pour enrichir la matière de leurs tableaux¹.

1. Busset a signalé dans *La Technique moderne du tableau* cette différence de relief entre les parties claires et foncées de l'une des œuvres les plus connues de Van Eyck : *La Vierge du Chancelier Rollin*, au Louvre.

PREMIÈRE TECHNIQUE FLAMANDE

Il est d'ailleurs à noter que cet enrichissement par l'épaisseur de la touche était généralement réservé aux nuances les plus foncées et n'intervenait que très rarement dans les nuances les plus claires.

C'est dire, encore une fois, que le blanc, en tant que poudre colorante, n'entrait que pour une très petite part dans les mélanges de tons. D'où l'éclat et la pureté des couleurs de cette période.

Plus chargées de blanc (les primitifs ne connaissaient que le blanc de Céruse) elles eussent jauni bien davantage.

Redoublement des épaisseurs dans les tons obscurs, pour obtenir à la fois plus d'éclat et d'opacité¹; minceur (relative) de la pellicule colorée dans les tons clairs, afin de laisser jouer par transparence le blanc du fond ; telles étaient les caractéristiques du procédé.

L'emploi exclusif de pinceaux doux, fabriqués avec des poils d'écureuil, de putois, ou de martre, contribuait encore à donner à cette pâte vernissée l'aspect d'une coulée d'email.

On comprendra que sur un tel fond, avec de telles couleurs, et aussi de telles précautions d'exécution, l'embus devait être très rare.

VERNIS FINAL

Après un séchage de plusieurs mois, le peintre procédait au vernissage définitif.

(Cennino Cennini conseillait d'attendre plusieurs années «ou tout au moins une» avant de vernir...)

Le panneau soigneusement épousseté était verni par temps sec et placé au soleil. Quel était ce vernis? Les

1. Dürer affirme à son ami Jacob Heller, dans une lettre datée du 26 août 1509, que le tableau qu'il vient d'exécuter pour lui est fait avec les meilleures couleurs qu'il ait pu obtenir. «Il est couvert, peint et recouvert, à peu près cinq ou six fois de bel outremer» et il ajoute : «Lorsqu'il était achevé je l'ai recouvert encore deux fois pour qu'il dure plus longtemps.»

auteurs anciens nous en donnent de nombreuses recettes. Il s'agissait généralement de Copal en dissolution dans une huile cuite épaissie au soleil. Ce vernis poisseux, très lent à sécher, était étendu à la main.

Son mode d'emploi était celui-là même que Cennino Cennini décrivait pour le vernissage de tableaux exécutés à l'œuf :

« Mets ton panneau au soleil, époussète-le, dégage-le de la poussière; 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. Si tu voulais que le vernis séchât sans soleil, cuis-le bien d'abord. »

Ebauchés, exécutés et vernis avec le plus grand soin, la plupart des tableaux de cette époque témoignent de l'excellence du procédé!

(Je n'ai pas cru devoir indiquer ici les colorants employés par les primitifs, la solidité de leurs œuvres tenant beaucoup plus à la nature de leurs diluants et de leurs agglutinants – et à la manière de les utiliser – qu'à la composition chimique de leurs pigments. On trouvera d'ailleurs, au chapitre XIX « Les colorants », tous renseignements concernant les pigments connus à cette époque (à la rubrique : « Les colorants de la période médiévale »).

La même observation est valable pour chacun des autres éléments de la pâte : les huiles, les résines, les siccatifs, les vernis, etc., et aussi, bien entendu, les supports et les enduits, longuement étudiés aux chapitres correspondants.)

RÉSUMÉ

On peut résumer ainsi la technique des premiers peintres à l'huile :

1) *Fonds employés.* — Toujours rigides. Le plus généralement, des panneaux de bois entoilés puis enduits d'un

PREMIÈRE TECHNIQUE FLAMANDE

encollage au plâtre (colle de parchemins et plâtre amorphe).

2) *Colorants*. — Les couleurs classiques des anciens, peu nombreuses mais généralement solides (voir chapitre XIX, rubrique : « Les colorants de la période médiévale »).

3) *Agglutinant*. — Un vernis gras, à base d'huile cuite siccative par le feu et le soleil et contenant à la fois, fort probablement, une résine dure (copal ou ambre) et une résine tendre (baume de térébenthine de Venise).

4) *Diluant*. — Un vernis huileux, d'une composition analogue à celle de l'agglutinant, mais rendu plus fluide par l'adjonction d'une certaine quantité d'essence de térébenthine ou d'aspic, peut-être additionnée de térébenthine de Venise.

5) *Vernis final*. — Un vernis huileux très épais, proche de l'agglutinant, c'est-à-dire au copal ou à l'ambre.

Technique générale. — Une technique prudente et expéditive à la fois, voisine de celle du lavis car elle respectait partout, ou presque partout, la transparence du fond : ébauche en camaïeu *a tempera* ; achèvement en partant de trois valeurs dégradées pour chacune des couleurs de la composition. Chaque morceau étant terminé avant d'entreprendre le morceau voisin.

Respect scrupuleux des nécessités du séchage.

Chapitre IV

SECONDE TECHNIQUE FLAMANDE : RUBENS

ORIGINALITÉ DE RUBENS

Cette première manière primitive, très stricte, du XV^e siècle, qui laissait aussi peu de place que possible à l'improvisation, devait fatalement céder le pas, un jour ou l'autre, à une technique plus instinctive.

Nous avons déjà vu que des raisons idéologiques avaient motivé, pour une grande part, l'abandon de la peinture à l'œuf en faveur du procédé à l'huile; les mêmes raisons devaient précipiter l'évolution du procédé à l'huile dans le sens d'une liberté d'exécution toujours plus grande.

La technique, légère, de la peinture à l'huile des primitifs empruntait ses valeurs les plus claires à la luminosité de la préparation. Elle supposait donc, nous l'avons également souligné, un dessin et un plan coloré bien établis, respectant, dès la première touche, la blancheur immaculée du fond, là où ce fond devait transparaître.

L'adjonction d'une quantité de blanc toujours plus grande dans les couleurs elles-mêmes ou, si l'on préfère, l'opacité toujours plus accentuée des pâtes et plus spécialement des pâtes claires, allait précisément permettre aux peintres toutes les improvisations, toutes les reprises en clair sur sombre et, partant, tous les repentirs.

À partir de ce moment, la première ébauche devait tout naturellement perdre de son importance.

Cette manière de procéder par couches opaques, très couvrantes, très chargées de blanc, fut pratiquée tout d'abord en Italie. Plus huileuse, moins riche en résine, la pâte de l'école vénitienne devait donner à la nouvelle tendance son moyen d'expression.

Le Titien semble avoir été considéré par ses contemporains comme l'inventeur de cette nouvelle technique.

Du point de vue chronologique, ce chapitre consacré à Rubens (1577-1640) devrait donc suivre et non précéder le chapitre consacré au Titien (1477-1576), le premier de ces deux maîtres s'étant inspiré du second, dans le sens le plus littéral du terme et lui devant, en conséquence, une part de son éblouissant métier. Mais l'évolution du procédé à l'huile en Flandre s'est accomplie d'une manière si logique et si exemplaire qu'il m'a paru préférable de m'en tenir, pour le moment, à l'étude de ses divers aspects; quitte à revenir, au chapitre suivant, sur la technique italienne.

Venant après le Titien, le Tintoret et Véronèse, Rubens ne pouvait, certes, avoir inventé cette technique des blancs en épaisseur à laquelle je faisais allusion tout à l'heure, mais il a su l'intégrer si habilement à la manière flamande traditionnelle que son œuvre semble l'aboutissement tout naturel et, en quelque sorte, fatal, du procédé à l'huile tel que l'avait conçu Van Eyck.

Aboutissement ou compromis?...

Compromis si l'on s'en réfère à l'histoire, aboutissement si l'on considère qu'avec Rubens la technique de l'huile a connu les réussites les plus brillantes, les plus hardies et les plus parfaites que puisse ambitionner ce procédé.

On sait que Rubens, après avoir étudié chez Van Noort et Otto Veenius les rudiments de son métier, vécut ses premières années de maîtrise en Italie. Lorsqu'il repassa les Alpes, six ans plus tard, en 1607, ses cartons, remplis d'études exécutées d'après les maîtres, disaient assez qu'il n'avait pas perdu son temps durant son séjour à Mantoue, à Venise et à Rome. En fait, il s'était déjà composé ce



Seconde technique flamande, à la fois lisse dans les ombres et empâtée dans les lumières : Rubens, *Portrait d'Hélène Fourment et de ses enfants*, détail (Claire-Jeanne), vers 1636, Paris, musée du Louvre.

prestigieux métier, mi-flamand, mi-italien, qui devait si bien convenir à sa fougue.

La Flandre était prête à entendre son message.

L'art flamand semblait se survivre à lui-même, en se répétant. L'Italie avait déjà attiré quelques maîtres des pays du Nord mais seuls les plus médiocres avaient regagné la Flandre, ne rapportant de leur séjour à Venise ou à Rome qu'une leçon mal comprise, les autres étaient restés en Italie et leur expérience avait été perdue pour leurs compatriotes.

Le greffon italien rapporté par Rubens allait, par contre, donner de vigoureux rameaux. Le retentissement de cette réussite fut immense. L'évolution de l'histoire de la peinture en Flandre et, par ricochet en Europe, en fut modifiée.

L'influence de l'art italien fut-elle toujours heureuse? L'art flamand n'allait-il pas perdre en ferveur et en concentration ce qu'il allait gagner en mouvement et en style? Nous n'avons pas ici à préciser notre pensée.



Technique très empâtée, dans les ombres comme les lumières : Rembrandt, *Saint Matthieu et l'ange*, détail, 1661, Paris, musée du Louvre.

Pour juger l'œuvre de Rubens impartialement, sur le plan de l'inspiration pure, il faudrait d'ailleurs pouvoir séparer l'apport personnel du maître de celui de ses élèves... et comment pourrions-nous le faire alors que son œuvre, aussi prodigieuse par sa fécondité que par son génie inventif, compte des milliers de toiles.

La rapidité de son exécution nous déconcerte.

Selon Fromentin¹ «un jour seulement lui suffit pour faire la *Kermesse*, treize jours pour les *Mages* d'Anvers,

1. *Les Maîtres d'Autrefois*, p. 132. Éditions Plon-Nourrit, 1918.

peut-être sept ou huit pour la *Communion*, si l'on s'en rapporte au prix qui lui fut payé». Sa correspondance et ses livres de comptes nous confirment d'ailleurs les délais prodigieusement courts qu'il s'imposait. Ses toiles lui étant réglées à raison de 100 florins par jour il nous est facile d'évaluer le nombre d'heures qu'elles lui avaient coûtées.

Dans la plupart des cas, il s'agissait donc d'une réalisation en équipe : le maître se réservait seulement l'exécution de la première esquisse et l'achèvement des personnages principaux, le reste du tableau étant traité soit par des élèves, soit par d'autres maîtres en renom.

À ce sujet, Henri Verne, dans une plaquette remarquablement documentée sur Rubens¹ rappelle que certaines négociations de vente, écrites en italien, de la main même du maître, mentionnent diverses toiles exécutées en collaboration : «un Prométhée de ma main, l'Aigle par Snyders», exemple d'une collaboration différente du travail d'atelier dont nous parlions plus haut. Ce recours à un autre artiste pour peindre certaines parties où il était réputé exceller, animaux, étoffes, paysages, est courant à l'époque. Snyders a souvent traité des animaux dans les paysages ou les chasses de Rubens qui peignait, en retour, quelque figure de cuisinière ou de chasseur près des buffets de victuailles ou de gibier de Snyders. Un singulier accord de talent (j'ajouterai : une technique commune) sauvegarde l'impression d'unité de ces toiles.

Faut-il citer parmi ces collaborateurs avoués : Jordaens, Jan Brueghel et même, durant quelques années, Van Dyck?...

Nous devons donc nous résigner à accepter Rubens tel qu'il se présente à nous : le plus inégal des artistes peut-être, quant à l'inspiration, mais le plus exemplaire des peintres, sans aucun doute, quant à la technique... L'habileté de ses élèves en est la preuve.

1. *Rubens*, p. 29. Éditions Flammarion, 1936.

D'autres créateurs le dépassent dans le domaine de l'âme, aucun n'a été plus naturellement peintre.

Rubens, qui fut pourtant l'un des artistes les plus cultivés de son temps, peut manquer de goût et de tact dans certaines de ses réalisations trop hâtives ; il peut irriter ou décevoir parfois, sur un certain plan spirituel ; mais sur le plan technique, même dans les moments où il semble le plus absent de son œuvre, ses qualités d'exécution demeurent incomparables.

J'ai fait, à l'instant, allusion aux élèves et aux collaborateurs de Rubens... Ils furent innombrables. Si savante et si riche que soit la technique de Rubens sous son apparente simplicité, il est donc difficile d'admettre l'éventualité d'un secret qui lui eût été propre, au sens absolu du mot « secret ».

Autant ce que nous savons du caractère indépendant et de la vie solitaire de Van Eyck nous autorise à penser qu'il a bien pu nous donner le change, volontairement, sur sa technique réelle et se dérober à nos recherches ; autant l'existence de Rubens, tout entière passée dans la compagnie de ses amis et de ses élèves, nous semble sans mystère.

Si les notes du docteur Turquet de Mayerne, son ami, *qui l'a vu peindre*, nous semblent si passionnantes c'est surtout en raison des renseignements qu'elles nous fournissent sur la technique de ses contemporains (à une époque où la tradition primitive n'était pas encore morte en Flandre et en Hollande) car les indications qu'elles nous donnent quant aux propres formules du maître sont des plus vagues. D'où proviendrait donc l'aspect très particulier de sa peinture et l'étonnante conservation de ses œuvres ? Pour une grande part de sa fidélité à l'enseignement traditionnel des primitifs, du moins dans ce qu'il avait d'essentiel sur le plan technique.

Similitude parfaite entre les fonds à la colle et aux plâtres, préconisés par Cennino Cennini, et ceux à la colle de peaux et à la craie employés le plus souvent par Rubens.

SECONDE TECHNIQUE FLAMANDE : RUBENS

Similitude relative entre l'agglutinant des primitifs, à base d'huile et de résine dure, et celui du maître anversois, un peu moins résineux sans doute mais encore très « corsé ».

Similitude probable quant au diluant également très riche en résine.

Similitude frappante, entre la manière d'ébaucher, conseillée par Cennino Cennini (ébauche en grisaille et exécution par teintes dégradées préparées à l'avance) et celle employée couramment par Rubens.

Étudions plus en détail ces divers éléments...

SUPPORTS ET FONDS

De nombreuses œuvres de Rubens, que l'on croirait à première vue exécutées sur toiles, ont été, en réalité, peintes sur panneaux entoilés, ou encore sur papier marouflé. Certains des « panneaux » de bois employés par le maître atteignaient d'ailleurs de grandes dimensions (celui de la *Kermesse* du Louvre par exemple).

Suivant l'exemple des primitifs, les fonds de Rubens sont toujours clairs. Le plus généralement ils étaient composés d'un mélange de colle de peaux et de craie. Quelquefois cependant, Rubens usait de fonds à la céruse mais toujours dans une gamme très lumineuse.

AGGLUTINANT ET DILUANT

L'agglutinant dont se servait Rubens pour broyer ses couleurs en poudre était à base d'huile cuite plus ou moins résineuse (fort probablement de l'huile de lin additionnée de copal ou d'ambre) ce qui correspondait, d'ailleurs, aux huiles de broyages utilisées à son époque.

Son diluant, cette fois nous le savons d'une manière absolument certaine par le docteur de Mayerne qui ajoute « Vidi » – « J'ai vu » – était composé d'un mélange de térébenthine de Venise, d'essence de térébenthine commune

LA TECHNIQUE DE LA PEINTURE À L'HUILE

(ou d'essence d'aspic) et d'huile cuite (contenant peut-être un peu de copal dur¹ ?).

(C'est-à-dire un « médium » très proche du diluant probable de Van Eyck.)

VERNIS FINAL

Le vernis final de Rubens était certainement un vernis mixte (huile résineuse et essence) très gras, sans doute à base de copal. Sa correspondance en fait foi. À diverses reprises, il demande lui-même que ses toiles soient exposées au soleil pour remédier au rancissement des huiles et des vernis. Sa lettre à Dudley Carlton, datée du 10 mai 1618, est significative à cet égard. Parlant de plusieurs tableaux qu'il vient d'achever il ajoute : « Il est bien vrai qu'ils ne sont pas encore bien secs et ont ainsi besoin de rester encore quelques jours sur leurs châssis avant que l'on ne puisse les rouler sans danger... Par ce beau temps, on les mettra au soleil. »

LA TECHNIQUE DE RUBENS

Ces matériaux admis, comment procédait le peintre ?

Nous abordons ici le véritable secret de l'originalité de Rubens, en tant que praticien.

ESQUISSE

Sa prodigieuse rapidité d'exécution suppose l'utilisation d'une esquisse assez précise, dans tous les cas très arrêtée dans ses grandes lignes, et que l'on peut imaginer à la

1. Notons en passant que Busset assure avoir obtenu un diluant permettant des effets se rapprochant au maximum de la manière de Rubens avec : du copal à l'huile ou du vernis à l'ambre, une partie (en volume) ; de l'huile d'œillette, une partie ; de l'essence de pétrole ou de lavande, deux parties. Maroger a proposé comme équivalence, un médium composé d'huile noire (huile cuite avec de la litharge d'or), de vernis mastic et d'essence de térébenthine de Venise.

sanguine ou à la mine de plomb (parfois même, assure-t-on, à la craie). Ici encore, les documents sont muets sur la question du fixage des esquisses destinées à être reprises à l'huile, ce qui constitue une lacune assez surprenante !

**PREMIER ÉTAT DE L'ÉBAUCHE :
EN CAMAÏEU ROUX**

La première ébauche de Rubens était exécutée très sommairement, en camaïeu, dans une gamme brune, transparente, dont le ton de base était la terre de Sienne brûlée.

D'après Busset, dont je cite intégralement le passage suivant :

« Cette teinte doit être étendue d'huile et de vernis copal, afin de donner un jus transparent au travers duquel le panneau blanc apparaîtra lumineux : c'est elle que les peintres du XIX^e siècle ont cru pouvoir remplacer par le néfaste bitume. »

**DEUXIÈME ÉTAT DE L'ÉBAUCHE : EN TROIS TONS
DÉGRADÉS**

Passant à l'échantillonnage des couleurs définitives du tableau, Rubens suivait ensuite scrupuleusement le procédé de l'ébauche en trois tons des peintres du Quattrocento, ou, si l'on préfère, en trois valeurs dégradées à l'avance.

(Ses couleurs, étant destinées à être posées en demi-pâte, devaient d'ailleurs être moins liquides que celles des primitifs.)

« La préparation des tons de chaque teinte, écrit Busset, se fait non en ajoutant une plus ou moins grande quantité de vernis au ton initial, comme au XV^e siècle, mais en y mélangeant du blanc d'argent, de façon à former une pâte suffisamment épaisse pour ne pas couler et couvrant bien¹. Rubens a suivi, point par point, le procédé des trois teintes décrit par Cennino Cennini : partant des ombres, qui restent formées par la préparation brune, à peine

1. Cependant Rubens recommandait à ses élèves de ne pas abuser du blanc qui émousse l'éclat des couleurs.

réchauffée par endroits d'accents de vermillon, il pose d'abord le ton local, le relie à l'ombre par sa teinte sombre, puis applique le clair ; il tourne sa figure en fondant ces trois teintes par leurs bords au pinceau de martre légèrement imbibé d'huile, puis il pose à la brosse longue les rehauts et les accents sombres ; les fondant à leur tour dans la masse, il obtient par ce procédé un relief considérable. »

Busset donne ensuite la liste des couleurs de base de cette ébauche exécutée par tons dégradés à l'avance :

« *Chair* — « Mélange de blanc d'argent, ocre jaune, ocre rouge, additionné parfois de vermillon.

« Un ton clair, forcé en blanc d'argent et ocre jaune.

« Un ton local, forcé en vermillon.

« Un ton sombre, forcé en ocre rouge.

« *Rouge* — « Mélange de blanc d'argent, laque et vermillon.

« Trois tons dégradés.

« *Jaune* — « Mélange de stil de grain (laque jaune), ocre jaune, blanc d'argent.

« Trois tons dégradés.

« *Gris-bleu* — « Mélange de blanc d'argent, outremer naturel (lapis lazuli) et noir.

« Trois tons dégradés.

« Ces teintes opaques étaient préparées en demi-pâtes coulantes pour l'emploi des pinceaux de martre ; elles étaient forcées en huile permettant le travail du fondu.

« *Rehauts*. — « Mélange de blanc d'argent et de jaune de Naples en pâte, pour l'emploi à la brosse de soies de porc ; cette teinte était plutôt forcée en essence car elle devait conserver son opacité.

« *Accents*. — « Noir-bleu transparent, noir d'ivoire additionné de blanc et de bleu, très liquide, abondamment mélangé de vernis à peindre.