

Jean SABLÉ

Décors peints et trompe-l'œil

© Groupe Eyrolles, 2010 ISBN: 978-2-212-12671-6



Sommaire

Avant-propos9	at la matérial du baintre	Les vernis acryliques
Historique de la peintur e murale13	et le matériel du peintre en décors25	L'encaustiquage à la cir e vierge40 Les vernis spéciaux40
Partie I	Les pinceaux et les brosses	Le marouflage des toiles41 Le marouflage en intérieur43 Le marouflage en extérieur45
Pratique	Les palettes28	La reproduction
du décor peint17	Entretien	des modèles
I. Organiser et mener un chantier	Les couleurs	La méthode de projection
La relation au client19	en décors29	La création des décors48
Comment organiser et gérer un chantier20	Matériels et produits divers29	La composition
Le devis	III. La technique ou les « règles de l'ar t»31	Mélange et harmonie des couleurs
de chantier	Les apprêts31Préparation des supports31Préparation des toiles33	Partie II
The state of the s	Les ingrédients de la peinture34	Les réalisations59
STORY STORY	Le liant 34 Le diluant 34 Les charges 34	Les marbres dans la décoration61
X 315 V	Les adjuvants35	Les imitations de marbres61
	Les glacis35Les glacis à l'huile36Les glacis à l'acr ylique37Les glacis à l'eau38	La nature des marbres63Généralités63Classification63La coupe des marbres65
Charles V	La protection des décors38	L'aspect des marbres65

Les vernis gras à l'huile39 Les vernis blancs à tableaux39 Aspect de différents marbres

veinés66



Aspect de differents marbres bréchés67
L'écriture des marbres
Conseils pour la composition des panneaux de marbr e80
Outillage81Le Portor82Le Grand Antique85Le Blanc veiné87Le Jaune de Sienne90La Brèche violette93Les marbres rouges97Les marbres Campan100Le Vert de mer103
II. Les imitations de bois107
La nature du bois 108 La ronce 108 La maille 109
L'écriture des bois 109 Les ronces 110 La maille du chêne 111

Conseils pour la composition des panneaux de bois113
OutillageI 14L'érable jauneI 15Le noyerI 18Le cèdreI 20Le franc-picardI 21L'acajou flamméI 22Le palissandreI 24Le chêne céruséI 26La marqueterie de bois entrompe-l'œil130
III. Les patines131
Outillage132La patine de vieillissement133Les patines décoratives136
IV. Le clair-obscur141
Le filage141
Outillage143
Le tracé144
Les glacis pour le filage144 Formulation
L'éclairage
V. La grisaille149
Outillage.150Application151
VI. Les chinoiseries155
Outillage156Application157
VII. Grotesques et ornementations161
Outillage164
Les trophées

VIII.Les ciels	.173
Outillage	.174
La perspective aérienne La perspective aérienne	.175
se traduit dans la forme	
et dans la couleur	
Application	.176
IX. Les panoramiques	.181
Outillage	.182
Le jardin Majorelle	.183
X. Le trompe-l'œil mural	.191
Outillage	.193
Trompe-l'œil au temple	
de l'Amour	
La copie de tab leau	
mornpe rain aux azurejos	.200
Peinture fraîche	.211
Annexes	.217
Exemple de devis	.218
Exemple de facture	.219
Glossaire	.220
Bibliographie	.222
Remerciements	.223







Le même paysage, peint successivement avec trois palettes différentes.

- a. Jaune primaire, magenta, bleu cyan, blanc.
- b. Terre de Sienne naturelle, terre de Sienne brûlée, bleu outremer, blanc.
- c. Ocre jaune, ocre rouge, bleu de cobalt, blanc.

Lorsque j'ai besoin d'ombrer une couleur, je la mélange avec un peu de sa complémentaire, c'est-à-dire celle qui lui est diamétralement opposée sur le cercle chromatique. On peut ainsi ombrer un violet avec une pointe de jaune, un orangé avec un peu de bleu, un vert avec un peu de rouge. Ce «truc» bien connu des peintres est une conséquence directe d'un phénomène optique : le mélange des trois couleurs fondamentales donne un noir.

Dans les mélanges avec le blanc, les couleurs complémentaires produisent des gris colorés très fins et bien plus riches que le simple mélange du blanc et du noir. Il est important de noter que, sur le cercle chromatique comme dans la nature, le noir pur et le blanc pur n'existent pas : ils comportent forcément un reflet de la couleur de l'élément situé juste à côté d'eux.



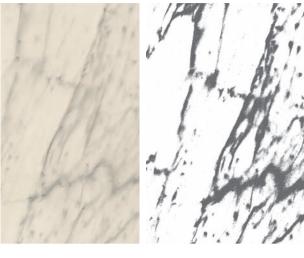
Lien chromatique



Perspective atmosphérique

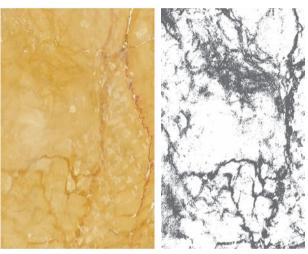
Pour tr aduire l'éloignement et la per spective, les peintres de la Renaissance ont très vite théor isé et appliqué dans leur sœuvres ce que chacun peut observer dans la nature : les éléments d'un pa ysage situés près de nous sont plus foncés que ceux des lointains, et les couleur s passent au gr is et au b leu à mesure que le regard tend v ers l'hor izon. Du premier plan à l'hor izon, on passe donc de teintes chaudes et f oncées (brun, vert franc...) à des teintes froides (vert clair, bleu, gris).

Aspect de différents marbres veinés



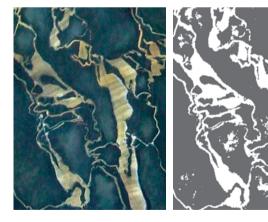
I Veines floues Exemple : le Blanc v einé

Ce type de veinage est parmi les plus beaux. Ce marbre blanc – un calcaire presque pur – est strié de veines grisâtres qui se fondent dans la masse.



2 Veines tremblées Exemple : le Jaune fleuri

Ce marbre est rayé de nombreuses brisures au dessin sec : il semble s'être émietté. Des veines blanches assez rares, larges et d'un dessin mou, suivent la direction d'une de ces brisures.



3 Veines bréchées Exemple : le Portor

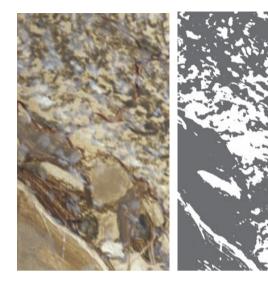
Ce marbre, un calcaire carbonifère noir, est parfois classé à tort parmi les brèches.

Il s'est fissuré au cours de sa formation, et les fissures ont ensuite été comblées par des infiltrations chargées de carbonate de chaux teinté d'oxydes ferrugineux : ils sont à l'origine des teintes caractéristiques de cette roche, qui vont du jaune d'or à divers tons de rouille.



4 Veines amorphes Exemple : le Napoléon

Ce marbre est un calcaire carbonifère coloré par des oxydes métalliques et contenant des fragments de chaux. Les veines forment généralement de larges taches.



Aspect de différents marbres bréchés

I Brèches anguleuses Exemple : le Grand Antique

Fragments de marbres dont les morceaux ont été violemment dispersés, et dont les débris sectionnés en arêtes vives ont été agglutinés par des ciments calcaires diversement colorés. L'ensemble présente un dessin désordonné, aux lignes très capricieuses.





2 Brèches allongées Exemple : la Brèche violette

Composées de débris de marbre blanc et de fragments de roches, ces brèches donnent l'impression d'un éboulis d'éléments agglomérés par un ciment calcaire coloré par des oxydes métalliques.





Le reglaçage

6

Avec le pinceau pointu chargé de noir, peindre des fissures saccadées sur les brèches afin de les morceler.

7

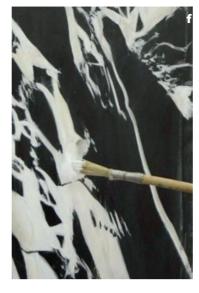
À l'aide du brécheur, appliquer un glacis composé de noir et d'ocre jaune sur leurs abords. Adoucir le travail en traçant des huit avec le blaireau (image e).





Adoucir en « huit »

Un b laireau (si l'on peint à l'eau) ou une queue à lisser (si l'on peint à l'huile) per met de suppr imer les traces des brosses ou des pinceaux et de donner au tr avail un aspect f ondu et adouci. On fait a vec ces outils des mouvements en huit, en effleur ant la surface peinte a vec l'extrémité des poils, de façon à obtenir un aspect nuageux.



8

Avec une brosse à marbrer, appliquer du blanc en épaisseur au centre des plus grosses brèches; ce travail s'appelle la cristallisation* (image f).

9

Terminer le Grand Antique en grisant les masses noires avec un mélange de blanc, d'ocre jaune et de noir, et en les veinant quelque



peu (image g). Adoucir légèrement au blaireau.

10

Le Grand Antique peut prendre au vernissage tous les aspects, de mat à brillant : choisir en fonction du caractère (ancien ou contemporain) de l'endroit auquel l'imitation est destinée.

Grand Antique surplombé de Napoléon, avec un stylobate en trompe-l'œil.





Le Blanc veiné

Les carrières de Carrare, en Italie, qui produisent le Blanc veiné, sont exploitées depuis l'Antiquité.

Il existe plusieurs variétés de ce marbre : le plus pur, cristallin, est nommé marbre statuaire* car il est très apprécié des sculpteurs pour sa finesse, mais le Blanc veiné peut aussi présenter un veinage très prononcé et même brouillé.

Le Blanc veiné est le marbre qu'un peintre en décors est appelé à reproduire le plus souvent. Il se fait dans la pâte*, c'est-à-dire dans une peinture fraîche, en une seule étape et sans reglaçage.

Le chantier présenté ici a été réalisé à l'huile. La surface à décorer était d'environ 80 m²; ce travail m'a demandé une vingtaine de jours (il y avait aussi à peindre du Jaune de Sienne, de la pierre de taille, des moulures en trompel'œil, et des portes à patiner).

Fond: blanc mat-satiné

Palette : noir d'ivoire, bleu outremer, vermillon, terre de Sienne naturelle

Glacis : essence de térébenthine pure

Outils : brosses de pouce à glacer, éventuellement un rouleau ras en laine à peindre, brosses à marbrer, queue à lisser

Pâte: mélanger dans le fond d'un camion* 1/2 d'huile d'œillette, 1/2 d'essence de térébenthine, 6% de siccatif blanc ou siccatif de Courtrai. Ajouter à ce mélange du blanc de zinc, une pointe de vermillon et de bleu outremer (qui donnent ensemble un ton gris très clair) jusqu'à obtention d'une peinture fluide. Prévoir 1 l de cette peinture pour couvrir 15 m².

Pour reproduire un blanc veiné d'aspect un peu ancien, ajouter une pointe de terre de Sienne naturelle.

Je préconise dans la formulation de cette peinture une quantité de siccatif plus importante qu'à l'accoutumée : l'huile d'œillette n'a pas la siccativité naturelle de l'huile de lin, et de plus les propriétés catalytiques du siccatif de Courtrai sont beaucoup plus faibles que celles du siccatif ordinaire. En clair, si vous oubliez d'ajouter un siccatif à votre préparation à l'huile d'œillette, celle-ci ne sécherait pas, alors que dans une formulation à base d'huile de lin cette omission n'aurait pas d'autre conséquence que de retarder le séchage de quelques jours.

Réalisation

Sur un support soigneusement apprêté, appliquer la pâte, à la brosse de pouce à glacer ou au rouleau à peindre en fonction de l'importance de la surface à décorer.

2

Adoucir à la queue à lisser, en formant des huit avec l'outil, afin de fondre les cordes* laissées par la brosse ou la peau d'orange laissée par le rouleau.

3

À l'aide d'une petite brosse de pouce chargée de noir très dilué à l'essence de térébenthine et parfois (pour indiquer des traces d'oxydations) d'une pointe de terre de Sienne naturelle, établir les dessous du marbre, en indiquant clairement son orientation. Il ne faut pas craindre de placer beaucoup de ces dessous, qui animeront avantageusement les grandes masses.

Les étudiants s'interrogent souvent sur la possibilité de faire des veinages clairs à partir du noir : il suffit de beaucoup diluer le noir pour obtenir la transparence désirée.

4

Avec les brosses à marbrer bien abreuvées de ce même glacis, dessiner avec plus de précision les veinages (image a). Voir pour cela «L'écriture des marbres veinés», page 70.



5

Travailler en jus* jusqu'à épuisement du contenu des brosses pour obtenir des demi-tons, sans craindre de dépouiller* le fond : le cas échéant, cela produirait même une matière du plus bel effet.

6

On peut placer par endroits un veinage en terre de Sienne naturelle presque pure, pour suggérer une coloration due à des oxydes métalliques.

7

Adoucir le travail en formant des huit à la queue à lisser, en insistant sur certaines zones afin d'en mettre d'autres en valeur.

Les réalisations Les marbres dans la décoration





8

Le Blanc veiné ne se vernit pas car la pâte dans laquelle il est peint est solide et lavable, et ne nécessite pas de protection supplémentaire.

9

Pour donner au travail l'aspect poli de la matière naturelle, on peut le talquer comme je l'indique au chapitre consacré aux ciels, page 178.

Autre exemple de réalisation



Panneau de Blanc veiné, encadré de Campan Vert-vert et de pierre de Paris. Plinthe en Rouge royal.

 $L'imitation\ achev\'ee.$



Moulures et marqueterie de bois en trompe-l'œil: acajou flammé, bois de rose et loupe.

11.

Les imitations de bois

ontrairement à celle des marbres, l'imitation des bois relevait autrefois d'une démarche aussi fonctionnelle que décorative. Le fait de peindre le bois le protégeait en effet de la rigueur du climat des pays du nord de l'Europe : c'est pour cette raison que l'on trouve peu de traces d'imitations de bois dans le Sud, alors que les marbres ont été imités partout.

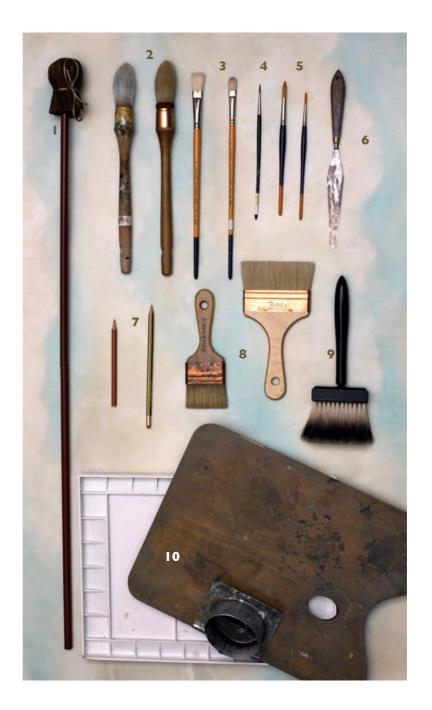
Le travail des peintres en décors permettait aussi de transformer des bois très simples et peu coûteux en panneaux d'essences plus chères – comme le chêne –, plus rares – comme les loupes – ou plus nobles – comme les acajous.

Ces imitations avaient leurs virtuoses, les «boiseurs» : autrefois, le métier de peintre en décors était en effet compartimenté en plusieurs spécialités. Ils faisaient de leurs réalisations de véritables œuvres d'art qui, du premier coup d'œil, permettaient bien souvent d'identifier leur auteur. Cela créait une très forte émulation, pour ne pas dire une vraie concurrence, entre les ateliers...

Aujourd'hui, cette spécialité a trouvé une tout autre raison d'être avec l'imitation d'essences décoratives, souvent sous la forme de panneaux de marqueterie incrustés de métaux ou de pierres fines en trompe-l'œil.

Outillage

- 1. Appuie-main
- 2. Brosses de pouce
- 3. Brosses plates à tableau
- 4. Pinceau pointu en martre, manche court, soies courtes
- 5. Brosses pointues en fibres synthétiques
- 6. Couteau à palette
- 7. Crayons 6H et HB
- 8. Spalters de 50 et 100 mm
- 9. Blaireau
- 10. Palettes pour les techniques huile et eau





Application

Technique à l'acrylique

Tracer le dessin au crayon sec sur le support préalablement apprêté à la peinture acrylique blanche.

Appliquer un glacis acrylique teinté de terre de Sienne naturelle et d'oxyde rouge, au spalter ou à l'éponge (image a). Laisser sécher.





Appliquer une couche de médium mat acrylique pour protéger la préparation avant d'aborder le travail à l'huile.

Technique à l'huile

Préparer sur la palette un ton composé de terre d'ombre brûlée plus une pointe de bleu de Prusse, et dans le godet un glacis maigre formulé avec 1/3 d'huile d'œillette, 2/3 d'essence de térébenthine et 2% de siccatif.



Avec un pinceau en martre, appliquer la couleur en valeurs dégradées (images d et e), comme nous l'avons vu précédemment pour le travail de la grisaille page 152.

7

Lorsque tout le travail est ébauché, commencer à peindre les parties éclairées de la chinoiserie avec un ton grisâtre, préparé à partir de blanc de titane teinté d'une pointe de bleu de Prusse et d'oxyde rouge (image f).



À l'aide d'un spalter, appliquer un jus acrylique teinté de blanc, de bleu de Prusse et d'oxyde rouge (image b).

La couleur obtenue est typique de celle utilisée au xvIIIe siècle pour la préparation des panneaux. Ces deux applications doivent laisser apparent le tracé au crayon (image c). Laisser sécher.







6

Pour les parties les plus lumineuses du tableau, utiliser du blanc de titane en touches très courtes. Employer ce pigment uniquement pour les éclats car il est très envahissant et risquerait de «plomber» le travail, c'est-à-dire de lui faire perdre toute fraîcheur et toute transparence¹.

Avancer le travail en peignant de plus en plus clair sans jamais revenir en arrière, c'est-à-dire sans jamais foncer les couleurs (image e). 7

Peindre l'encadrement en or feint en glacis teinté de terre d'ombre naturelle, de bleu de Prusse et d'ocre jaune pour les parties ombrées, et en blancs de zinc et de titane teintés d'ocre jaune pour les parties éclairées (images f et g).



I. Une exception peut toutef ois être dictée par le besoin de patiner une copie d'œuvre ancienne.





Boiseries et tableau en trompe-l'œil, 210 x 145 cm. D'après La Fillette au volant de Chardin.



Les réalisations Le trompe-l'œil mural



Exemples de réalisations



Trompe-l'œil au violon, 120 x 75 cm.