Xavier FOLVILLE

MATERIAUX ET TECHNIQUES DU DECOR POLYCHROME AU XVIIIe SIECLE

EXTRAIT DU

Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites

10 - 1981

Xavier Folville

Matériaux et techniques du décor polychrome au XVIIIe siècle

Table des matières

Illustration hors-texte.
Baguettes d'encadrement de soieries murales. Bois sculpté et polychrome. Château de Colonster, salon dit de Léda, 1763.

Avant-propos

Généralités

Au XVIIIe siècle, la polychromie joue un rôle important dans la décoration des demeures, car il n'est pas dans les mœurs du temps de laisser apparent le matériau brut des boiseries, stucs et plafonnages. Aussi, pour des raisons à la fois esthétiques et pratiques, avait-on recours à l'art du peintre-doreur-vernisseur pour parachever la décoration intérieure[1].

Ces travaux de décoration mettaient en œuvre de multiples matériaux et des techniques généralement complexes. Et si certains procédés nous sont connus et devaient être d'un usage répandu, d'autres devaient rester dans le secret de l'atelier et, parfois, résulter de manipulations où l'empirisme l'emportait sur le savoir-faire. Dans ces conditions, il serait vain de prétendre déchiffrer et dévoiler tous les arcanes des différentes techniques utilisées et donner une signification universelle à tous les termes de métier rencontrés. Le présent travail n'aura d'autre ambition que celle de familiariser le lecteur avec une terminologie parfois désuète et des techniques oubliées.

Sources

Peu de décors polychromes ont été étudiés à ce jour. Ils ne nous ont guère livré le secret de leur réalisation et la connaissance que l'on en retire reste trop fragmentaire. Ce sera donc par le seul biais des témoins écrits que nous aborderons l'étude du métier du peintre-doreur-vernisseur.

Il m'a paru préférable de faire œuvre d'historien et de ne citer que des publications d'époque, même si divers ouvrages modernes essentiellement consacrés à la peinture de chevalet pouvaient parfois éclairer par un langage plus accessible certains aspects de la question[2].
Cependant, les explications sur la nature des produits cités avancées par les différents auteurs ont été confrontées avec celles fournies par des ouvrages modernes [3][4].

Plusieurs de nos auteurs[5] — Blondel, Briseux, Bullet et d'Aviler — sont des architectes français dont les écrits ont été publiés au XVIIIe siècle. Leurs ouvrages abordent tous les domaines de la construction et dispensent des informations assez générales sur les travaux de peinture, dorure et vernissage à faire exécuter. Ainsi averti, leur lecteur devait être à même de suivre la main de l'artisan dans les différentes étapes de son travail.

L'*Encyclopédie*[6], qui se veut le *dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, recueille dans ses rubriques un bon nombre d'informations sur la nature des matériaux et sur la façon dont ils sont mis en œuvre par les différents corps de métier.

Gustave de Bry[7] rend public les *Secrets particuliers pour le peintre*. De l'aveu de l'auteur, il s'agit d'un calepin anonyme de recettes trouvé dans les papiers du mayeur de Marche, Philippe de Marchin, et daté de 1700 environ. Les recettes sont publiées intégralement et sans commentaire par de Bry. Il faut cependant être circonspect envers certaines d'entre elles; n'y voit-on pas un procédé pour «convertir des fleurs de lys en animaux, ... en bêtes noires portant des cornillons»!

Des différents auteurs aptes à nous fournir des indications sur le

[1] La manière dont la polychromie d'un décor pouvait être envisagée au XVIIIe siècle a été exposée dans un précédent article de ce même Bulletin (X. FOLVILLE, *Conception générale du décor polychrome au XVIIIe siècle*, in *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, t. 9, 1980, p. 327-340).

[2] Pour ma part, j'ai consulté avec profit les ouvrages suivants qui comportent tous une bibliographie: X. de LANGLAIS, *La technique de la peinture à l'huile. Histoire du procédé à l'huile ...*, Paris, [1973]. C. MASSCHELEIN-KLEINER, *Liants, vernis et adhésifs anciens*, Bruxelles, 1978. J. RUDEL, *Technique de la peinture*, 7e éd., Paris, 1974.

[3] R.J. GETTENS et G.L. STOUT, *Painting Materials*, 2e éd., New York, 1966. Cet excellent manuel présente la synthèse des connaissances actuelles sur tous les matériaux pouvant être utilisés pour l'exécution de peintures. DORVAULT, *L'officine ou répertoire général de pharmacie pratique*, 16e éd., Paris, 1923. La première édition parut en 1844 et place ainsi l'ouvrage à mi-chemin entre le XVIIIe siècle et notre époque. Ce répertoire, par le biais de son index, s'avère extrêmement utile pour établir la correspondance entre des dénominations désuètes ou populaires et la terminologie actuelle. De plus, il fournit des éclaircissements sur la nature, la provenance ou la fabrication des substances répertoriées.

[4] M. Florent ULRIX, Inspecteur en pharmacie honoraire et historien de l'art, m'a apporté une aide précieuse pour traduire en une formulation scientifique moderne certaines appellations périmées. Qu'il trouve ici l'expression de mes plus sincères remerciements.

[5] J.F. BLONDEL, *Cours d'architecture ou traité de la Décoration, Distribution et Construction des bâtimens, contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes ...*, 9 vol., Paris, 1771-1777. C.E. BRISEUX, *L'art de bâtir des maisons de campagne, où l'on traite de leur distribution, de leur construction, et de leur décoration ...*, 2 vol., Paris, 1761. BULLET, *Architecture pratique qui comprend la construction générale et particulière des Bâtimens, le Détail, les Toisé et Devis, de chaque partie, savoir, Maçonnerie, Charpenterie, Couverture, Menuiserie, Serrurerie, Vitrerie, Plomberie, Peinture d'Impression, Dorure, Sculpture, Marbrerie, Miroiterie, Poëlerie, etc.*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, 1764.
C.A. d'AVILER, *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des Commentaires; les Figures et les Descriptions de ses plus beaux*

travail du peintre-doreur-vernisseur, Watin[8] s'affirme comme le plus autorisé et son ouvrage, *L'Art du peintre-doreur-Vernisseur* s'annonce comme le plus spécialisé. A la fois praticien et théoricien, il sera notre principal informateur et mérite d'être plus longuement présenté.

Il faut d'abord préciser que Watin ne signe pas qu'un seul ouvrage. A l'origine du manuel que nous allons utiliser s'en trouve un autre, intitulé par Watin *L'Art de faire et d'employer le Vernis* qui « n'offre qu'une critique, peut-être trop détaillée, de tout ce qui a été écrit jusqu'à nous sur le Vernis »[9]. L'auteur considère que *L'art du peintre-doreur-vernisseur* est une « Seconde édition, revue, corrigée et considérablement augmentée » de *L'Art de faire et d'employer le Vernis.*

L'art du peintre-doreur-vernisseur s'ouvre sur une longue préface où l'auteur esquisse les objectifs qu'il se propose d'atteindre. Philanthrope, il souligne la nécessité d'« offrir ... aux Ouvriers, aux Artistes, des livres élémentaires, portatifs, commodes et peu coûteux ». Aussi, visant la facilité d'usage et l'économie d'achat, choisit-il de présenter son travail sous format in-8° [10].

L'ouvrage n'est cependant pas écrit à la seule intention des artisans, et l'auteur « ose croire que cet ouvrage sera accueilli par le Propriétaire dans ses domaines, le Seigneur dans son château, le Curé dans son presbytère, le Religieux même dans sa cellule. A l'aide de ce traité, le sage économe pourra opérer lui-même, s'il le juge à propos, ou diriger les travaux de ses domestiques; s'il appelle des ouvriers il pourra, le livre à la main, suivre leurs opérations et s'assurer s'ils remplissent exactement ce qui est de leur devoir »[11]. Manifestement, Watin ambitionne une vaste clientèle et essaie de justifier l'acquisition de son traité, excellente publicité pour l'auteur et son commerce.

La préface est suivie d'une série d'observations sur la façon de procéder pour se procurer les nombreux et divers articles proposés par Watin.

Vient ensuite l'étude des trois arts annoncés. Nous aurons l'occasion d'en lire de nombreux extraits.

La dernière partie, *l'Art du vernisseur*, se distingue un peu des deux autres. Watin nous y présente une technique complexe et il se souvient manifestement qu'il a publié une plaquette critique sur ce sujet. Il y augmente le nombre des remarques personnelles et des notes en bas de pages, multiplie les références et les citations. Un chapitre entier est réservé à un « corps d'observations et exposé de connaissances acquises jusqu'à ce jour sur le Succin et le Copal ». Un autre chapitre contient la « Manière d'imiter et de raccomoder les Ouvrages de Vernis de la Chine et du Japon ... et de les imiter en faux ... tels qu'ont fait les ouvrages de Spa ». Il y publie également le *Mémoire sur le Vernis de la Chine, par le Père d'Incarville.*

Parvenu à la fin de l'ouvrage, le lecteur trouve encore un intéressant *Dictionnaire des mots techniques* qui reprend l'essentiel des termes rencontrés avec, parfois, une brève définition, et, toujours, le renvoi à quelque page du texte.

Watin insère ensuite un catalogue des gravures d'ornemanistes « exécutées dans le goût moderne » et qu'il tient en vente. Nous y relevons les noms de Lafosse (ou Delafosse), décorateur néo-classique[12] et Neufforges, un Wallon parti faire fortune à Paris[13].
La table des matières suit ce catalogue. L'ouvrage prend fin sur un *Etat et Détail des principales Marchandises et autres objets* que Watin

Bâtimens, et de ceux de Michel-Ange; des Instructions et des Préceptes ... de l'art de Bâtir, Nouvelle Edition, revue et augmentée par Pierre-Jean Mariette, Paris 1756. Ces auteurs sont très brièvement présentés dans X. FOLVILLE, *o.c.*, p. 1, et *notes*, 1, 7, 9, 17.

[6] *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres,* 17 vol., suivi de *Suppléments*, 4 vol., *Table analytique et raisonnée*, 2 vol., *Recueil de planches*, 11 vol., et un *Supplément*, Paris-Amsterdam, 1751-1780.

[7] G. de BRY, *Secrets particuliers pour le peintre,* in *Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg*, t. 58, 1927, p. 173 à 181 (cette référence me fut aimablement communiquée par le Professeur Pierre Colman).

[8] Watin, *L'art du peintre, doreur, vernisseur, Ouvrage utile aux Artistes et aux Amateurs qui veulent entreprendre de Peindre, Dorer et Vernir toutes sortes de sujets en Bâtimens, Meubles, Bijoux, Equipages, etc. Seconde Edition, revue, corrigée et considérablement augmentée.* L'édition que j'ai principalement consultée à été éditée à Liège, en 1774, chez « D. de Boubers, Imprimeur-Libraire, près du Pont des Arches, à la Vierge Marie », *in-8°* de XXVII-356-4 pages; elle sera signalée en note par l'abréviation « WATIN ». Lorsque je ferai usage d'une autre édition, j'en préciserai le lieu et la date de parution.

[9] WATIN, p. V et VI.

[10] WATIN, p. XIII.

[11] WATIN, p. 5.

[12] S. ERIKSEN, *Early Neo-Classicism in France*, Londres, 1975, p. 170.

[13] THIEME, BECKER et VOLLMER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler ...*, vol. 25, p. 407.

met en vente. Les produits sont accompagnés de leur prix, arrêté en 1773, ce qui permet parfois d'intéressantes comparaisons.

Le livre de Watin aurait sombré dans l'oubli s'il n'avait répondu à l'attente de ses lecteurs. Il connut au contraire le succès et fut réédité de nombreuses fois.

L'éditeur fit enregistrer le 5 mai 1772 le « privilège royal » qui, pendant six années, devait protéger ses droits sur le territoire français[14]. Conformément au vœu de Watin, l'édition n'est guère luxueuse, présentée dans un format pratique, l'in-8°, sur du papier de qualité moyenne et enrichie seulement de quelques gravures décoratives d'un genre très commun en tête des chapitres ou en guise de culs-de-lampe. Cette première édition parisienne fut bientôt suivie par d'autres, fort semblables; j'en ai rencontré datant de 1776, 1778, 1793. Son succès ne se démentit pas au XIXe siècle mais le texte original fut parfois altéré, corrigé ou augmenté par divers épigones. Tout récemment encore, la maison d'édition Léonce Laget à Paris vient d'en mettre une réimpression sur le marché. Les éditions en langue française furent, paraît-il, suivies par d'autres en langues étrangères[15].

Au 18e siècle, des éditeurs liégeois lancèrent leurs propres éditions[16]. Le livre que l'imprimeur Dieudonné de Boubers, dont l'origine française[17] n'est peut-être que simple coïncidence, fit imprimer en 1774 et 1778, est une contrefaçon évidente de l'édition parisienne. A Liège encore, *L'Encyclopédie pratique*[18] éditée à la fin du XVIIIe siècle reprend dans ses pages l'ouvrage de Watin en entier[19].

Lorsque Watin publie l'ouvrage qui nous intéresse, il le fait, dit-il, du haut de ses trente années d'expérience. Comme l'ouvrage parut au début des années 1770, on peut supposer l'auteur quinquagénaire et situer sa naissance aux environs de 1720.
Bien que l'ouvrage soit également publié à Liège et que le nom de Watin ait quelque consonance wallonne, il semble douteux que l'auteur fasse aux Liégeois l'honneur d'être des leurs[20]. En tout cas, Watin était certainement installé à Paris lorsqu'il fit paraître *L'art du peintre-doreur-vernisseur,* car il livre en fin de volume l'adresse de sa boutique, « carré de la Porte St-Martin à Paris, à la Renommée des Couleurs, Dorure et Vernis ».

Svend Eriksen a donné récemment d'utiles précisions sur la carrière parisienne de Watin. Il commença comme « marchand-épicier » puis en 1772, devint maître peintre-doreur, membre de l'Académie Saint-Luc. A cette époque, il résidait rue Sainte-Apoline, située dans le quartier des fabricants de sièges. Il décide de monter une affaire de vente de gravures et de fournitures. Simultanément, il dirige un atelier de dorure. Cependant, le bel esprit d'entreprise dont il témoigne ne l'empêche pas de faire faillite en 1766, laissant un passif de plus d'un quart de million de livres[21].

Son ouvrage révèle quelques facettes de son esprit commerçant et constitue une habile publicité pour sa maison. Il préfère ne pas nous y livrer tous ses secrets, se réservant le droit de débiter « le Vernis sans odeur, qui emporte même celle des couleurs à l'huile » qu'il a inventé, de même qu'« un mordant excellent pour l'or ». C'est bien compréhensible, car « ils sont l'un et l'autre le soutien de ma maison; ils seront, je l'espère, la source de l'établissement de ma nombreuse Famille »[22]. Cette remarque attire incidemment notre attention sur l'importance des traditions et des secrets propres à chaque atelier et qui pouvaient rester inconnus de Watin.

Entreprenant, il a le désir secret de promouvoir, par le biais de son ouvrage, un véritable service de vente par correspondance. Il

[14] WATIN, Paris, 1773, p. 352.
[15] WATIN, Lyon, 1823, *Avis de l'éditeur*, p. 1.
[16] Forsters, un voyageur, note en 1790 : « Le commerce de librairie se fait ici exclusivement avec les productions de l'esprit français. Les meilleurs livres de Paris, sitôt parus, sont édités ici à nouveau et vendus à la place des éditions originales en Hollande, dans les Pays-Bas autrichiens, partie aussi en Allemagne (cité par T. GOBERT, *L'imprimerie à Liège sous l'ancien régime*, in *Bulletin de l'Institut Archéologique Liégeois*, t. 47, 1922, p. 48, note 1).
[17] GOBERT, p. 41. J. BRASSINNE, *L'imprimerie à Liège jusqu'à la fin de l'Ancien Régime,* in *Histoire du livre et de l'imprimerie en Belgique des origines à nos jours. Cinquième partie,* Bruxelles, [1929], p. 38.
[18] Cette *Encyclopédie pratique* était une réédition de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, revue et augmentée. Elle parut à Liège de 1782 à 1792 chez le Liégeois Plomteux qui, pour cette entreprise, s'était associé aux Panckouke de Paris (GOBERT, p. 50).
[19] WATIN, Lyon, 1823, *Avis de l'éditeur*, p. II.
[20] Les tables alphabétiques des registres paroissiaux conservés aux Archives de l'Etat, à Liège, livrent les noms de Watrin, Wathy ou Wathi qui ne correspondent pas aux données connues, et de deux filles Wathin, Denise et Anne-Marie, nées en 1711 à Fôret. Signalons aussi, à tout hasard, et par prudence, un certain Jean Watrin, fils de Laurent et de Jeanne Stregnar, baptisé le 29 novembre 1715 à St-Nicolas d'Outremeuse (*Liège*, 19).
[21] ERIKSEN, p. 139.
[22] WATIN, p. IX.

conseille d'abord aux personnes « qui voudraient s'amuser à peindre elle-mêmes d'acheter ainsi les couleurs toutes préparées, parce que ce sont les préparations qui occasionnent le plus souvent aux artistes des maladies »[23]. Il suffit de lui en désigner la teinte ou de lui en faire tenir un échantillon en précisant l'importance des surfaces à traiter. Il peut également faire parvenir « toutes sortes de Moulures dorées de tapisseries, Cadres d'Estampes, Bordures de Tableaux, et autres ouvrages de dorures »[24]. Ensuite, s'écartant du premier objet de son négoce, il propose à la vente des recueils de gravures d'ornemanistes, ou encore, « diverses autres sortes d'épiceries et notamment d'excellent chocolat de santé »[25].

D'autres entreprises de messagerie, semblables à celle que Watin se proposait de développer, favorisaient certainement la diffusion de la mode et des produits parisiens, en province comme à l'étranger. En s'adressant à Watin ou à ses confrères, un artisan pouvait se procurer les matériaux qu'il désirait et enrichir les ressources locales.

A. L'art du peintre

Les auteurs qui nous renseignent sur l'art du peintre peuvent être lus avec confiance; Watin se montre bien au fait de la matière et les autres auteurs, bien que se révélant moins informés que lui, fournissent nombre d'indications valables.

Instruments du peintre

D'entrée de jeu, Watin[26] nous fait connaître les outils qui garnissent l'atelier du peintre, comment les choisir pour leurs qualités et comment les traiter pour les conserver en bon état.

On ne sera pas surpris de trouver dans cet atelier différents pinceaux et brosses de grosseurs variables. Les brosses sont formées de soies de sanglier, seules ou mêlées de soies de porc. Les pinceaux, instruments plus fins, sont faits de poils de blaireau ou de petits-gris enchâssés dans des tuyaux de plumes.

Une molette et la pierre à broyer seront nécessaires pour pulvériser les pigments solides entrant dans la composition des couleurs; celles-ci seront conservées dans des vases en terre vernissée, car « par cette précaution, elles s'y déssèchent moins ».

Le pincelier est un petit récipient de forme oblongue à deux compartiments. Un des côtés reçoit l'huile ou l'essence nécessaire au nettoyage des pinceaux; dans l'autre partie, on récupère le solvant souillé chargé de peinture. Les doreurs, on le verra, recueillent ces restes et les utilisent après les avoir laissé décanter au soleil l'espace d'une année.

Tout comme les peintres de chevalet, les peintres emploient la palette de bois sur laquelle ils disposent les couleurs. Ils peuvent y composer toutes les variétés de teintes nécessaires aux travaux plus fins que nécessite la finition de détail d'un beau décor.

Le peintre d'impression se munira également de règles, fils à plomb, équerres, compas, « pour le décor, et pour distribuer les panneaux d'appartements ».

A tout cela s'ajoute le nécessaire à polir et à « réparer ». La pierre ponce, la peau de chien de mer ou aiguillat, les poudres abrasives et différents tissus et peaux donneront le poli nécessaire aux étapes successives de l'exécution du travail. Les instruments de « reparure » ou « reparaison » — crochets, fers, bois... — dégageront les sculptures

[23] WATIN, p. XXIII.
[24] WATIN, p. XXVII.
[25] WATIN, p. 4, en fin de volume.
[26] WATIN, p. 9 à 13 et *passim*.

engorgées de préparation pour en rappeler toutes les finesses et termineront le travail du sculpteur dans les derniers détails.

Cet outillage laisse deviner le rôle et les qualités de ceux qui le manipulent. Il leur faut avoir assez de science pour préparer les couleurs, assez d'habileté pour se substituer au sculpteur et finir son travail, assez de précision pour reproduire les projets et assez de finesse pour enrichir le décor de quelques jeux de couleurs.

Des composants des couleurs et de leurs propriétés

Matières colorantes

Enumérer ici toutes les matières colorantes connues des auteurs anciens serait de peu d'intérêt[27]. Aussi parmi les très nombreux pigments et colorants renseignés par Watin, je ne retiendrai que ceux qui se rencontrent à tout le moins chez un autre auteur moins spécialisé que lui. Dans cette sélection figureront vraisemblablement les matières colorantes que l'on peut considérer comme relativement connues et d'un usage relativement répandu.

Le blanc

Le blanc, composé de différentes façons, est la préparation la plus utilisée. Il est déjà présent dans les apprêts qui servent à préparer le support qui va recevoir la peinture. C'est également le blanc coloré par quelque pigment ou colorant que l'on retrouve dans toutes les couleurs et qui en forme le corps. Il se fabrique à partir de plomb, de craie, de marne ou de chaux.

Le blanc de plomb[28], « que d'autres appellent céruse pure », est un carbonate de plomb obtenu artificiellement. Lors de l'opération, il se forme des « écailles » de carbonate de plomb sur le plomb. Ces « écailles » seront utilisés pour fabriquer le « blanc de plomb en écailles qui est sans contredit le plus beau blanc dont puisse se servir la Peinture ».

La « céruse »[29] s'obtient en broyant ensemble du blanc de plomb et de la craie ou de la marne blanche[30]. Dans une large mesure, elle est la « base de toutes les couleurs, c'est-à-dire qu'on la mélange avec toutes; elle leur donne du corps, les rend plus belles et plus brillantes... et la couleur couvre et masque mieux le sujet que s'il n'y avait pas de blanc ». Il en vient communément de Hollande, parfois de Crems, petite ville sur le Danube, et rarement de Rome, car fort chère.

Le blanc de Bougival ou blanc d'Espagne, considéré tantôt comme une « marne blanche », tantôt comme une craie, est un carbonate de calcium[31] qui ne s'emploie qu'en détrempe. Les auteurs[32] ne semblent pas faire de distinction entre marne et craie qu'ils utilisent de la même façon. La craie provient soit de Champagne, soit de Bourgogne, de Meudon ou d'« autres endroits du Royaume ». Certains l'appellent « blanc de Rouen ».

La chaux est utilisée simplement en lait, c'est-à-dire éteinte et délayée dans l'eau, ou dans des préparations plus savantes. « Le blanc qu'on nomme des Carmes, précise d'Aviler, se fait... avec de la chaux de Senlis éteinte, où l'on met de l'alun ». Une fois sec, on peut le polir « pour le rendre plus luisant »[33]. Si le polissage est bien exécuté, « on le prend quelque fois pour du marbre ou du stuc »[34].

[27] Pour cela, il suffirait de se reporter à Watin, ou, mieux encore, à *Painting materials* de GETTENS et STOUT.
[28] WATIN, p. 13 et *passim*. D'AVILER, p. 266. DE BRY, p. 174. BLONDEL, vol. 6, p. 442. DORVAULT, p. 510. GETTENS, p. 174 (*White Lead*).
[29] WATIN, p. 19, 20 et *passim*. D'AVILER, p. 266. BULLET, p. 439. BLONDEL, vol. 6, p. 440.
[30] Le mot « céruse » possède actuellement un sens plus restreint et désigne seulement le carbonate de plomb pur. Pour éviter toute confusion, je lui préférerai la locution « blanc de plomb mêlé de craie ».
[31] DORVAULT, p. 507. GETTENS, p. 103 (*Chalk*).
[32] WATIN, p. 20, 21 et *passim*. BULLET, p. 439 à 442. BRISEUX, vol. 2, p. 176. BLONDEL, vol. 6, p. 437.
[33] D'AVILER, p. 267.
[34] WATIN, p. 83.

Il est bon de savoir que, pour des raisons à la fois esthétiques et techniques, le blanc ne s'emploie jamais pur comme couleur. « Pour lui donner un air plus vif et plus pétillant, il faut y mettre une légère pointe de bleu et de noir de charbon » précise Watin, p. 42. Blondel[35] spécifie que l'on ajoute du noir de charbon dans le blanc en détrempe car, « sans cette précaution il se roussiroit par la suite à l'air ». Briseux[36] met également du noir de charbon dans les couches de préparation et ajoute un peu de bleu dans les couches de finition. Pour faire le blanc de Roi, il est nécessaire de mettre un peu de bleu de Prusse[37] ou d'y mêler « très peu d'indigo pour ôter le jaune du blanc et lui donner un œil vif »[38]. Quant au blanc à l'huile, Bullet nous en avertit p. 441, « on y mêle du noir de fumée ou du charbon pilé... sans quoi le blanc jauniroit ».

Le bleu

D'un coût élevé, le lapis-lazuli ne fut sans doute que très exceptionnellement employé en peinture d'impression; l'auteur du manuscrit publié par de Bry[39] nous livre cependant une recette pour « faire l'outremer » avec une livre de « pierre d'asuli » qui, mêlée aux autres ingrédients, devait déjà permettre de couvrir une surface importante.

Le « smalt » — verre coloré en bleu par de l'oxyde de cobalt et pilé, appelé aussi « azur », « bleu d'émail », « vert de cobalt »[40], — devait être d'un emploi plus fréquent, tout comme la « cendre bleue », du carbonate de cuivre, « d'une grande beauté et d'un grand usage en détrempe »[41] et comme l'« indigo » ou « inde » tiré de diverses plantes indigogènes[42].
Dès qu'il commença à être connu, vers 1750, le « bleu de Prusse »[43] — couleur synthétique à base de ferrocyanure ferrique — fut préféré aux autres pigments; d'un usage facile, il s'employait tant à l'huile qu'à la détrempe. On le rencontre parfois appelé bleu de Berlin, de Paris, d'Anvers ou bleu chinois.

Le brun

On retiendra, pour l'essentiel, que les bruns se composent d'ocres et d'autres terres, parfois brûlées, et servent principalement à la composition des « couleurs de bois » imitant les teintes du bois[44].

Le jaune

Les différents ocres jaunes offrent déjà un éventail de couleurs connu par tous les auteurs. A cela s'ajoute le « stil-de-grains de Troyes »[45] qui est une décoction de « graines-d'Avignon » provenant « d'un arbrisseau nommé petit noirprun [nerprun] qui croît vers Avignon »[46] et qui donne des jaunes jonquille. Le « saffran des Indes », connu également sous le nom de « Terra Merita » et « curcuma longa »[47] est un rhizome du curcuma ramené des Indes et qui donne un jaune-orange approchant le ton du safran véritable[48]. Blondel connaît aussi l'« orpin », le trisulfure d'arsenic d'un jaune orangé qui est « très beau employé au vernis »[49].

Le noir

« Tous les noirs en général sont le résultat charbonneux des matières qu'on a brûlées, avec la précaution de ne point les laisser consumer à l'air »[50]. C'est ainsi que l'on obtient le « noir de charbon »[51] et le « noir d'os »[52]. Le « noir de fumée »[53] résulte de la combustion d'une mèche plongée dans la poix, dont on récupère la suie.

[35] BLONDEL, vol. 6, p. 437.
[36] BRISEUX, vol. 2, p. 177.
[37] BLONDEL, vol. 6, p. 436.
[38] WATIN, p. 83.
[39] De BRY, p. 173.
[40] WATIN, p. 32 et *passim*. D'AVILER, p. 267. De BRY, p. 175. DORVAULT, p. 1017. GETTENS, p. 157 (*Smalt*).
[41] WATIN, p. 32 et *passim*. BRISEUX, vol. 2, p. 179. D'AVILER, p. 267. DORVAULT, p. 508.
[42] WATIN, p. 32 et *passim*. D'AVILER, p. 267. DORVAULT, p. 858. GETTENS, p. 120 (*Indigo*).
[43] WATIN, p. 33 et *passim*. BRISEUX, vol. 2, p. 179. - BULLET, p. 441. BLONDEL, vol. 6, p. 443. GETTENS, p. 149 (*Prussian Blue*).
[44] WATIN, p. 37, 48 et *passim*. BLONDEL, vol. 6, p. 444. BULLET, p. 439. D'AVILER, p. 267 et 268.
[45] WATIN, p. 28 et *passim*. BRISEUX, vol. 2, p. 178. BLONDEL, vol. 6, p. 443.
[46] WATIN, p. 28.
[47] WATIN, p. 27 et *passim*. BRISEUX, vol. 2, p. 178 et 179. BLONDEL, vol. 6, p. 442. DORVAULT, p. 617.
[48] WATIN, p. 27.
[49] BLONDEL, vol. 6, p. 444. WATIN, p. 37, 38, 45 et *passim*. DORVAULT, p. 1370. GETTENS, p. 135 (*Orpiment*).
[50] WATIN, p. 34.
[51] WATIN, p. 35 et *passim*. BRISEUX, vol. 2, p. 176. D'AVILER, p. 267.
[52] WATIN, p. 35 et *passim*. D'AVILER, p. 267.
[53] WATIN, p. 36 et *passim*. D'AVILER, p. 267. BULLET, p. 440 à 442.

Le rouge

Certains rouges, connus de nos auteurs et présentés comme des ocres, pourraient bien être différentes préparations d'oxyde ferrique; Watin[54] en donne une liste détaillée où figurent le « rouge-brun d'Angleterre » et le « rouge de Prusse », proche du ton rouge vermillon.
Le « saffran-bâtard » ou « carthame »[55] qui provient des pétales de la fleur de carthame et tend vers l'orange, le « carmin »[56], tiré de la cochenille et d'un très beau rouge foncé, le « vermillon » ou « cinnabre »[57], un sulfure de mercure, entrent également dans la composition du rouge et de ses nuances.

Le rouge est connu par de nombreuses variantes de teintes appelées « cramoisi », « couleur de rose », « couleur de brique », « incarnat » et autres noms.

Le vert

Le « vert-de-montagne » et le « vert-de-gris » sont les deux pigments les plus sollicités pour fabriquer du vert.
Venant de Hongrie, le « vert-de-montagne » ou « vert-de-hongrie »[58] est en réalité de la malachite ou carbonate de cuivre naturel. Le « vert-de-gris » ou « verdet »[59] est un acétate de cuivre qui, détrempé au vernis donne un vert superbe[60].

D'origine végétale, le « vert-de-vessie »[61] « se fait avec le fruit d'un arbrisseau qu'on nomme *noirprun* [nerprun] ou *bourgépine* »[62] dont on tire un suc que l'on combine avec de l'alun et de l'eau de chaux.

Médiums

Différents liquides — huiles, colles diluées à l'eau, essence de térébenthine, vernis — sont employés lors de la préparation et de la composition des couleurs. Ils servent à détremper les matières colorantes qui, sans cela, ne pourraient ni s'étendre ni se fixer au support. Certains sont parfois utilisés préalablement pour faciliter le broyage et la préparation des pigments et colorants.

Les colles utilisées par les auteurs sont toutes préparées à partir de rognures de peaux que l'on fait bouillir à l'eau. Quelques variantes du même procédé donnent la « colle de gants », la « colle de parchemin », la « colle de brochette » et la « colle de Flandre »[63]. Apparemment, on n'utiliserait pas la colle de farine ni les gommes et la colle de poisson n'est citée que par de Bry.
Les colles servent de liant dans la préparation des couleurs à l'eau et s'utilisent occasionnellement comme « bouche-pores » sur le bois et les plâtres. Elles sont considérées de différentes forces, selon qu'elles sont plus ou moins concentrées. On distingue la colle forte, la colle moyennement forte et la colle faible[64].

On demande de nombreuses qualités à une huile et, d'abord, d'être siccative. Elle doit aussi être claire et pure, ne pas ternir les couleurs et ne pas laisser d'odeur. Les différentes huiles employées, toutes d'origine végétale, répondent peu ou prou à ces critères et possèdent toutes des caractères propres.

« Celle dont il est fait le plus d'usage est *l'huile de lin*. Elle est sans contredit la meilleure de toutes »[65]. Elle offrirait le double avantage d'être la plus prompte à sécher et d'être la moins chère. Aussi est-elle conseillée par différents auteurs[66].

[54] WATIN, p. 23 à 26 et *passim*. DORVAULT, 1017 et 1018. GETTENS, p. 114 (*English Red*).
[55] WATIN, p. 24 et *passim*. De BRY, p. 174. DORVAULT, p. 517. GETTENS, p. 154, (*Safflower*).
[56] WATIN, p. 25 et *passim*. De BRY, p. 173. DORVAULT, p. 580. GETTENS, p. 110, (*Cochineal*).
[57] WATIN, p. 23 et *passim*. De BRY, p. 174. BLONDEL, vol. 6, p. 444. DORVAULT, p. 1373. GETTENS, p. 170 (*Vermillion*).
[58] WATIN, p. 30 et *passim*. BLONDEL, vol. 6, p. 443. BULLET, p. 439. D'AVILER, p. 267. DORVAULT, p. 508. GETTENS, p. 127 (*Malachite*).
[59] WATIN, p. 28 et *passim*. BLONDEL, vol. 6, p. 442. De BRY, p. 173. BULLET, p. 439. D'AVILER, p. 267. DORVAULT, p. 297. GETTENS, p. 169. (*Verdigris*).
[60] WATIN, p. 28.
[61] WATIN, p. 29 et *passim*. BLONDEL, vol. 6, p. 442. DORVAULT, p. 984. GETTENS, p. 154 (*Sap Green*).
[62] WATIN, p. 29.
[63] WATIN, p. 51 à 54 et *passim*. BULLET, p. 440. BRISEUX, vol. 2, p. 174. D'AVILER, p. 267. BLONDEL, vol. 6, p. 436.
[64] WATIN, p. 52.
[65] WATIN, p. 53.
[66] BULLET, p. 441. BLONDEL, vol. 6, p. 440. De BRY, p. 177. D'AVILER, p. 267. Briseux ne traite pas de la peinture à l'huile et réserve ses conseils à la détrempe et aux vernis.

Moins siccative mais plus blanche, l'huile de noix est retenue pour broyer et détremper les couleurs claires comme le blanc, le gris...[67].

La plus blanche de toutes les huiles, l'huile d'œillette — que l'on extrait de la semence de pavot noir pilée —, est employée « pour broyer et détremper le blanc de plomb lorsqu'on veut de beaux blancs »[68].

On peut aussi détremper les couleurs avec certains vernis. Il faut utiliser des vernis maigres, sans huiles, comme le « vernis à l'esprit-de-vin » ou le « vernis blanc à l'essence de térébenthine »[69] dont les recettes seront données plus loin. Cette technique — d'un maniement difficile comme tout ce qui touche à l'usage du vernis — devait être peu en usage et laissée à des mains habiles; moins spécialisés, les auteurs autres que Watin n'en font pas écho.

L'essence de térébenthine est utilisée comme diluant pour augmenter la fluidité de l'huile ou du vernis[70].

L'application des couleurs

Les auteurs déjà cités[71] livrent — avec plus ou moins de compétence — les connaissances indispensables au lecteur de leur époque pour suivre et comprendre les manipulations des couleurs. Mais, c'est évidemment chez Watin que nous trouvons un maximun de détails.

Emploi des couleurs en détrempe

« Peindre en *détrempe*, c'est peindre avec des couleurs broyées à l'eau et détrempées à la colle »[72]. Cette sorte de peinture étant, par sa nature, sensible à l'eau et à l'humidité, est destinée aux sujets préservés des injures du temps.

On distingue trois sortes de détrempes: la détrempe commune, la détrempe vernie appelée « chipolin » et la détrempe au blanc de Roi. Que l'on emploie l'une ou l'autre de ces détrempes, certains préceptes généraux sont à observer.

Tout d'abord, on débarrasse le support de toute trace de graisse ou de couleur ancienne, selon le cas, en le grattant et en le lavant à l'« eau seconde »[73] ou en le frottant avec de l'ail et de l'absinthe ou encore en y donnant quelques couches de chaux éteinte[74]. Chaque auteur y va de son procédé, garantissant chaque fois longue vie et éclat à la peinture qui sera ensuite appliquée.

Pour « faire de beaux ouvrages et rendre la couleur plus belle », il faut préparer le support par des encollages ou des apprêts qui rendront la surface lisse et unie. Généralement, ces premières préparations sont blanches; seules les dernières couches seront colorées par les pigments de la teinte désirée. Il reste à préciser que toutes ces couches doivent être appliquées très chaudes mais non bouillantes pour ne pas risquer de faire éclater le bois. La chaleur maintient la colle liquide.

Selon les auteurs, le soin accordé à tous ces préparatifs conditionne pour une bonne part le résultat final. C'est pourquoi ils y attachent tant d'importance.

[67] WATIN, p. 54 et *passim*. BULLET, p. 439. BLONDEL, vol. 6, p. 441. De BRY, p. 176.
[68] WATIN, p. 54, 55 et *passim*. BULLET, p. 441. BLONDEL, vol. 6, p. 440. DORVAULT, p. 845.
[69] WATIN, p. 56 et 57.
[70] WATIN, p. 55, 202, 211 et *passim*. D'AVILER, p. 267. BULLET, p. 441. BLONDEL, vol. 6, p. 440. De BRY, p. 173.
[71] BLONDEL, vol. 6, p. 437 à 445. BRISEUX, vol. 2, p. 174 à 181. D'AVILER, p. 266 à 269. BULLET, p. 439 à 442.
[72] WATIN, p. 65.
[73] L'eau seconde est le nom générique d'une lessive caustique dont la composition est mal établie et peut varier d'un auteur à l'autre et d'une utilisation à l'autre. Elle pourrait être généralement à base de potasse et de cendre gravelée, le tout dilué dans l'eau (WATIN, p. 61, 66, 123, 304 et 305. BLONDEL, vol. 6, p. 441).
[74] WATIN, p. 66 et *passim*. BLONDEL, vol. 6, p. 441. BRISEUX, vol. 2, p. 176.

La détrempe commune

Cette technique est réservée aux ouvrages ne demandant pas grand soin et, de ce fait, ne nécessite pas de préparation. On couche directement sur le support une ou plusieurs couches de couleur qui se compose de blanc d'Espagne, de blanc de Bougival ou de toute autre marne ou craie, augmentée d'un colorant[75].

La détrempe vernie appelée « chipolin »

« La détrempe vernie appelée chipolin est sans contredit le chef-d'œuvre de la peinture d'impression... cette peinture a le brillant et la fraîcheur de la porcelaine... ses couleurs ne changent point... elle repousse l'humidité et la chaleur »[76].

Le travail, pour être parfait, demande beaucoup de temps et est fort coûteux. Il se décompose en sept opérations successives qui vont être rapidement évoquées en suivant Watin[77].

1. « Encoller ».
Le bois est d'abord abreuvé d'une colle mêlée de divers ingrédients qui font s'ouvrir les pores du bois « pour que les apprêts puissent mordre dessus ». On « tape » ensuite une couche de colle mêlée d'un peu de blanc de Bougival.

2. « Apprêter de blanc ».
Le peintre prépare de la forte colle de parchemin qu'il mélangera au blanc de Bougival; il donnera sept à dix couches de cet enduit en le tapotant avec la brosse.

3. « Adoucir et poncer ».
Une fois la préparation bien sèche, il faudra l'adoucir et la poncer avec de la pierre ponce et des petits bâtons. Au fur et à mesure que le travail avance, on lave les poussières avec une brosse à peindre.

4. « Réparer ».
Il s'agit de dégorger au fer les moulures et sculptures encombrées de préparation pour leur rendre leurs formes premières.

5. « Peindre ».
C'est seulement à la cinquième opération que l'on peut appliquer la couleur désirée; elle s'applique généralement en deux couches.

6. « Encoller ».
« De ce dernier encollage dépend la beauté de l'ouvrage et peut le perdre si il est mal fait ». Il s'agit d'appliquer bien uniformément une colle légère sur toute la surface à vernir. Elle empêchera le vernis de pénétrer les couleurs et de les noircir.

7. « Vernir ».
Pour finir l'ouvrage, il reste à appliquer deux à trois couches de vernis à l'esprit-de-vin.

La détrempe au blanc de Roi

Elle est ainsi nommée « parce que les appartements du Roi sont assez volontiers de cette couleur et est fort commune quand on ne veut pas vernir »[78].

Elle se prépare comme la détrempe vernie, mais, après avoir « reparé » l'ouvrage, on donne seulement deux couches de blanc de plomb mêlé de craie détrempé à la colle[79]. On obtient ainsi, sans vernir, un beau blanc mat « ami de l'or »[80].

[75] WATIN, p. 69 à 75 et p. 330. BLONDEL, vol. 6, p. 437.
[76] WATIN, p. 76 et 77.
[77] WATIN, p. 78 à 83.
[78] WATIN, p. 83.
[79] WATIN, p. 83 et 84. BLONDEL, vol. 6, p. 438.
[80] « Ce blanc, comme disent les ouvriers, est l'ami de l'or, c'est-à-dire, il le fait briller par son beau mat, et ressortir d'avantage » (WATIN, p. 84).

Emploi des couleurs à l'huile

Comme pour la peinture en détrempe, tout travail à l'huile un peu soigné demande une préparation qui commence par le nettoyage du support et l'application d'une couche de fond qui est l'« impression ». Cette « impression » est formée d'un enduit de blanc de plomb mêlé de craie broyé et détrempé à l'huile pure[81].

Pour peindre ensuite, on utilisera des huiles généralement coupées d'essence de térébenthine et additionnées de petites quantités de siccatifs. Les siccatifs les plus courants sont la « litharge » ou « massicot », du monoxyde de plomb, le « vitriol » ou « couperose », du sulfate de zinc, et l'« huile grasse » ou « huile siccative » qui est une huile de lin cuite en présence de litharge et d'autres ingrédients[82].

A la différence de la détrempe, la peinture à l'huile s'applique à froid.

Peinture à l'huile simple

C'est la peinture à l'huile la plus commune. On applique directement une ou deux couches de la couleur voulue sur la couche d'impression[83].

Peinture à l'huile vernie-polie

« Ce genre est le chef-d'œuvre de la peinture à l'huile comme la détrempe vernie-polie l'est de la détrempe »[84].

Watin[85] décompose également les opérations en sept phases successives.

1. On couche l'« impression » qui sert de fond pour recevoir la « teinte-dure » ou « fond polie ».

2. On applique ensuite sept à huit couches de « teinte-dure » composée de blanc de plomb mêlé de craie broyé à l'huile siccative et détrempé à l'essence de térébenthine.

3 et 4. Une fois sec, le fond est adouci à l'aide d'une pierre ponce et poli avec de la ponce en poudre et un morceau de serge imbibé d'eau.

5. On couche trois ou quatre épaisseurs de la couleur désirée, broyée à l'huile et détrempée à l'essence de térébenthine[86].

6. Vient ensuite l'application du vernis. Deux à trois couches peuvent suffire; mais si l'on veut polir le vernis, il faut alors en étendre sept à huit couches.

7. Le pollisage final et facultatif du vernis s'exécute avec de la ponce en poudre, de l'eau et un morceau de serge.

Une variante de cette technique propose le blanc verni-poli où la « teinte-dure » de l'opération 2 est composée de sept à huit couches de blanc de plomb mêlé de craie broyé à l'essence et détrempé avec un vernis gras. Les autres opérations restent identiques au modèle et on utilise un blanc de plomb comme couleur de finition.

Emploi des couleurs au vernis

Ce mode de peinture[87] présente l'avantage de s'exécuter promptement et de posséder presque l'éclat de la détrempe vernie. Mais il n'a pas pour autant la « beauté de la détrempe et la durée de la peinture à

[81] WATIN, p. 87.
[82] WATIN, p. 84 à 92. DORVAULT, p. 1021, 1022 et 1360. GETTENS, p. 129 (*Massicot*).
[83] WATIN, p. 95 à 101 et p. 330.
[84] WATIN, p. 101.
[85] WATIN, p. 101 à 104.
[86] L'essence ou « huile » ou « esprit » de térébenthine « sert à détremper les couleurs broyées à l'huile lorsqu'on doit vernir par dessus; elle étend mieux les couleurs et les prépare à recevoir le vernis » (WATIN, p. 55).
[87] WATIN, p. 104 à 111.

l'huile». Il est relativement coûteux à cause du prix des vernis qui en font la base et ne se peut réussir sans une grande dextérité.

Le support s'encolle et s'apprête de blanc de la même façon que pour une détrempe vernie. La couleur se compose de blanc de plomb mêlé de craie et augmenté des pigments et se détrempe avec un vernis. Le peintre étend trois à quatre couches de cette couleur en diminuant à chaque passage la quantité de couleur contenue dans le vernis et termine par une couche de vernis pur.

Aux gens pressés, Watin garantit que l'on peut réaliser l'opération en trois heures en se dispensant d'exécuter les encollages et blancs d'apprêts.

B. L'art du doreur

Les auteurs[88] se montrent peu diserts lorsqu'ils traitent des procédés du doreur. Watin affirme, avec raison semble-til, qu'«aucun ne les a suffisamment détaillés, le public peut comparer leurs descriptions aux miennes, et sûrement il se déterminera à croire mes procédés plus sûrs et plus exacts»[89]. Nous voilà forcés d'accorder à Watin le crédit qu'il s'attribue et qu'il semble mériter.

Seule l'*Encyclopédie*[90] présente sur le sujet un condensé vraiment instructif avec une description concise des opérations et l'énumération des outils nécessaires. Elle fournit également, à la rubrique *or*, nombre de renseignements sur la préparation de l'or et des explications sur ses diverses dénominations, explications qui corroborent celles de Watin.

Instruments du doreur

Pendant une grande partie de son travail, le doreur manie les instruments du peintre. Seule la manipulation de la feuille de métal nécessite un outillage défini qui est décrit par Watin[91].

Pour déposer et préparer les feuilles de métal qu'il va appliquer, le doreur dispose du «coussin». C'est une planchette de bois rembourrée et tendue d'une peau de veau, sur laquelle on fixe en bordure sur trois côtés un morceau de parchemin formant paravent. Grâce à cette petite protection, le doreur pourra découper, avec son «couteau» à la lame haute et mince, de fines bandes d'or sans risquer de les voir s'envoler.

La «palette à dorer» est formée de poils de petit-gris coincés entre deux morceaux de carton et disposés en un large éventail. Comme l'extrémité des poils est légèrement graissée, elle accroche la feuille d'or que l'on posera délicatement sur l'ouvrage en soufflant dessus afin qu'elle s'étende bien.

D'un maniement plus précis que la palette, le «bilboquet» est constitué d'une petite languette de bois recouvert de tissu. On halète sur le tissu, ce qui permet aux bandes d'or coupées à la dimension voulue d'y adhérer. On parvient alors sans trop de peine à les placer proprement sur des moulures droites.

Si l'or manque sur une petite surface, on l'y appliquera à l'aide du «pinceau à ramender», d'un poil très doux et à bout rond et fin.

Certaines manipulations réclament l'emploi du «réchaud de doreur» qui n'est décrit ni par Watin ni par les Encyclopédistes; au vu de son usage, il s'agit probablement d'une sorte de petit brasero très maniable.

[88] D'AVILER, p. 268. BULLET, p. 445 et 446. BLONDEL, vol. 6, p. 445 et 446.
[89] WATIN, p. 147.
[90] *Encyclopédie*, vol. 5, p. 57 et 58, et vol. 3 des *planches*.
[91] WATIN, p. 139 à 141 et *passim*.

Lorsque l'on veut donner à l'or tout son éclat, on le polit à l'aide du brunissoir qui « est ordinairement une dent de loup ou de chien ou un de ces cailloux qu'on appelle *pierre de sanguine*, emmanché de bois »[92].

Matériaux spécifiques

Les doreurs utilisent certains matériaux connus du peintre comme le blanc de céruse, la litharge, des ocres, des huiles ... D'autres leur sont plus particulièrement réservés et Watin en dresse l'inventaire[93].

Dans la dorure dite en détrempe, c'est une couche de préparation appelée « assiette » qui reçoit les feuilles de métal. Elle se compose essentiellement du « Bol d'Arménie » une terre argileuse de couleur rouge ou jaune, qui provenait autrefois du « Levant et d'Arménie ». Mais, nous prévient Watin, elle est actuellement tirée du sol français, à Blois, Saumur, Bâville, Meudon et autres lieux.

Au « Bol d'Arménie » s'ajoute un peu de « sanguine » et de « mine de plomb ».
Pour dorer à l'huile, il faut étendre sur la préparation une couleur qui retiendra l'or. Les peintres utilisent l'« or couleur »[94], résidu des couleurs nettoyées dans le pincelier[95], matière extrêmement grasse et gluante. Il peut se fabriquer artificiellement avec du blanc de plomb mêlé de craie, de la litharge, de l'ocre, le tout broyé à l'huile d'œillette et mis à décanter au soleil pendant un an.

Une composition appelée « mordant » à base de « bitume de Judée », un bitume naturel[96], et d'huile siccative sert quelquefois pour dorer à l'or mat ou pour appliquer le laiton sur des pièces métalliques. Elles s'emploie surtout lorsque le travail est urgent.

Cependant, « depuis sept à huit ans, les habiles ouvriers ont renoncé à se servir d'or couleur et de mordant pour les dorures à l'huile ». Ils utilisent une composition nouvelle baptisée « mixtion »[97] et « que chacun fait à sa guise ». Watin propose d'en faire avec du vernis gras, une résine et du bitume de Judée.

Lorsque l'on est pressé, plutôt que de faire les couches de préparation habituelles, on passe un « vernis à la laque » puis on étend la mixtion. Ce vernis, utilisé également pour bronzer les métaux, se prépare avec de la gomme laque, une résine qui est dissoute dans de l'esprit-de-vin. On l'utilise aussi dans les apprêts de certaines dorures à l'huile « pour dégraisser les couleurs à l'huile et les disposer à recevoir l'or avant que de coucher de mixtion ».

Le doreur met en œuvre différents métaux, outre l'or en feuilles vendu en livrets. Cet or peut varier de qualité, être débité en feuilles plus ou moins minces, être d'un titre plus ou moins élevé, être d'un ton plutôt chaud ou plutôt froid[98]. L'argent s'emploie comme l'or et se présente de la même façon.

Pour certaines opérations, l'ouvrier utilise du cuivre jaune ou laiton. Ce laiton battu en feuilles s'appelle « clinquant » ou « auripeau ». Lorsqu'il est aussi mince que l'or en feuille, on l'appelle éloquemment « or d'Allemagne » et on le débite en livrets. S'il est broyé, on le conserve dans des petites coquilles et, de ce fait, on l'appelle « or en coquille ».

Une fois le métal en place, on est libre d'y passer un vernis, teinté ou non. Le « vermeil » est particulièrement destiné à cet usage. C'est « un liquide qui donne du reflet et du feu à l'or, et qui fait paraître l'ouvrage vermeillonné comme s'il étoit doré d'or moulu »[89]. A base de résine, le vermeil est un vernis : il reste translucide et prend une belle coloration rouge à cause d'extraits de végétaux, le safran et le rocou, qui entrent

[92] *Encyclopédie*, vol. 5, p. 58.
[93] WATIN, p. 141 à 146 et *passim*.
[94] L'« or couleur » n'est donc qu'une préparation permettant au métal d'adhérer au support. Il ne faudra pas le confondre avec la « couleur d'or », un ton de jaune (*cfr supra*), ni avec l'or ou le laiton broyé et appliqué au pinceau appelé « or en coquille ».
[95] *Cfr supra*, p. 200.
[96] DORVAULT, p. 461.
[97] Actuellement, le terme « mixtion » est fréquemment employé, de façon peut-être abusive, pour désigner toute préparation grasse de dorure.
[98] Le lecteur trouvera un tableau avec les différents ors et alliages nécessaires à leur composition chez M. BOURDAIS, *Secrets d'ateliers perdus et retrouvés*, [Paris, 1978], p. 237. (Référence aimablement communiquée par Mme Serck-Dewaide.)
[99] « Or amalgamé au mercure utilisé pour dorer les métaux au feu » (*Encyclopédie*, vol. 5, p. 59). Cette opération donne à l'or une belle couleur chaude.

dans sa composition la plus courante. Il peut également être autrement coloré par d'autres pigments ou teintures et conserver son nom[100].

Le travail du doreur

Dorure à la détrempe

C'est la méthode qui donne les effets les plus riches et les plus nuancés. Réalisée par les mains d'un habile doreur, « par ses ombres, ses reflets, son bruni, son mat, ses nuances, elle vit et respire, elle imite et peint tout »[101]. Pour obtenir cet incomparable résultat, elle demande plus d'apprêts et de travail que nulle autre technique. Sa constitution la rend sensible à l'humidité et elle ne peut être appliquée que sur des stucs, bois et pierres abrités de l'air; elle conserve alors sa fraîcheur indéfiniment.

Watin, selon son habitude, nous fournit une description minutieuse des opérations qui s'exécutent en dix-sept phases successives[102]. Comme il serait fastidieux d'entrer dans tous les détails, un résumé suffira et permettra au lecteur de saisir la complexité du travail et de mieux apprécier l'art du doreur.

Les premiers travaux sont fort proches de ceux qui préparent à la détrempe vernie-polie, et l'on s'y reportera[103]. Ce n'est vraiment qu'à partir de la cinquième opération que le travail prend une tournure plus particulière.

5. « Réparer ».
Plus encore que pour un ouvrage peint, le travail de « reparure » sera important et conditionnera l'aspect de la forme sculptée. Le sculpteur sait que son travail sera recouvert d'apprêts plus épais que ceux nécessaires à la peinture; aussi, il attaque plus vigoureusement le bois, ne donne que la ligne générale et néglige les détails.

Le doreur se substitue au sculpteur et, à l'aide de fers, de ciseaux, de gouges, travaille dans l'épaisseur de la préparation. Il donne à la forme sculptée le fini que l'énergique ciseau du sculpteur n'a pu lui apporter et grave des détails trop fins pour avoir été indiqués dans le bois. Il fait apparaître guillochis, nervures de feuilles, et cent autres détails raffinés[104] (illustration).

L'on conviendra aisément que faire disparaître l'enduit ainsi ouvragé, c'est défigurer la sculpture et commettre un geste sacrilège. Il faut donc éviter à tout prix des « restaurations » ou transformations abusives portant préjudice au travail du repareur.

6. « Dégraisser ».
La « reparure », « qui exige ordinairement un temps assez considérable », laisse sur le blanc de nombreuses traces de mains. On les essuiera avec un linge mouillé et l'on nettoiera les sculptures avec une brosse douce.

7. « Presler ».
Il faut lisser toutes les parties avec de la prêle; l'opération s'exécute avec un « paquet de branches de la plante de ce nom, qu'on passe sur les parties blanchies, ... pour les adoucir encore davantage »[105].

8. « Jaunir ».
Avec de l'ocre jaune et de la bonne colle de parchemin, le doreur prépare une couleur qu'il étendra sur tout son ouvrage. « Cette teinte

[100] WATIN, p. 144, 145 et 161.
[101] WATIN, p. 48.
[102] WATIN, p. 150 à 162.
[103] *Cfr supra*, p. 205.
[104] On peut apprécier ce genre de travail au palais des princes-évêques de Liège où de tels apprêts ornés de feuillages et de pointillés en relief d'environ un millimètre couvrent les moulures dorées des chambranles de portes du cabinet de travail précédant la bibliothèque du prince (*illustration*). On en voit également sur les montants des portes du salon dit du trône.
[105] *Encyclopédie*, vol. 13, p. 286.

jaune sert à remplir les fonds, où quelquefois l'or ne peut pas entrer ».

9. « Egrainer ».
Nouveau « prêlage ».

10. « Coucher d'assiette ».
On donne trois couches d'assiette préparée avec les ingrédients déjà cités[106] — le bol d'Arménie, la sanguine et la mine de plomb — et détrempés dans une colle légère augmentée de quelques gouttes d'huile d'olive. Cette assiette est le rouge orangé qui apparaît aux endroits où l'or est usé.

11. « Frotter ».
Polissage de l'assiette avec un linge doux et retouches nécessaires.

12. « Dorer ».
Avec de l'eau très pure et très fraîche « car en été on y ajoute de la glace », on mouille le support au fur et à mesure que l'on pose l'or en feuille au moyen des instruments précédemment décrits.

13. « Brunir ».
Avec la pierre à brunir, « allez et venez dessus votre ouvrage » là où il faut du brillant.

14. « Matter ».
Pour rendre les parties non brunies bien mates, on y passe une couche de belle colle de parchemin bien claire.

15. « Ramender ».
Si l'or manque à quelque endroit ou s'il a été enlevé, le doreur y posera de tout petits morceaux d'or découpés sur le coussin.

16. « Vermeillonner ».
Avec le vermeil composé comme il a été dit[107], le doreur passera dans les creux légèrement gravés et soulignera les faibles saillies, ce qui accentuera les ombres et donnera plus de relief et plus de force à l'ensemble.

17. « Repasser ».
Une dernière couche de colle est appliquée sur les parties mates et termine l'ouvrage.
« On n'aura pas de peine sans doute à croire après de pareils détails que la dorure en détrempe demande une attention bien vigilante et un temps infini ». La technique que nous venons d'étudier est en effet la plus complète et assure à la dorure un fini parfait. Bien sûr, il est toujours possible de négliger certaines opérations, mais, si l'économie y gagne, la beauté s'en ressent.

Watin nous présente par ailleurs des variantes et des techniques plus simples.

La dorure à plusieurs ors

Il est possible d'obtenir des feuilles d'ors différents, plus verts ou plus jaunes. Pour mettre ces nuances en valeur, on change la composition et le ton de l'assiette[108].
Pour dorer en or vert, on pose sur les blancs d'apprêts une assiette composée de blanc de plomb mêlé de craie, d'un peu de bleu de Prusse et de stil-de-grain, et détrempé à la colle. Pour conserver le fond jaune citron, on agit de même mais sans ajouter de bleu de Prusse. L'ouvrage fini, on composera des vermeils verts ou jaunes pour le rehausser.

[106] *Cfr supra*, p. 208.
[107] *Cfr supra*, p. 208.
[108] WATIN, p. 160 et 161.

La dorure d'or mat repassé

Elle s'adresse aux gens pressés ou, mieux, lorsqu'on ne veut pas engorger de blancs d'apprêts des sculptures très fines[109]. Cette dorure ne reçoit aucun apprêt; l'or est appliqué directement sur le jaune de l'opération 8 et le jaune lui-même directement sur les premiers encollages. Comme on ne peut la polir, elle présente partout une surface mate.

La dorure à la grecque

Cette nouvelle façon de dorer[110] a été mise en usage il y a dix ou douze ans, nous dit Watin, c'est-à-dire vers 1760 « durant le règne très court d'une mode ... que l'on appeloit *à la grecque* »[111]. Et il met plaisamment en garde les « Savans qui naîtront dans quelques siècles » pour ne pas qu'ils attribuent cette découverte « à l'époque du siège de Troye ».
Cette dorure, présentée comme simple, comporte néanmoins onze opérations. Comme elle semble plutôt destinée au mobilier qu'aux décors fixes, sa mise en œuvre ne nous retiendra guère. Disons seulement que les blancs d'apprêts sont remplacés par une détrempe faite de blanc de plomb mêlé de craie, de sanguine, de talc et de blanc de Bougival. Les ors que l'on destine au polissage seront placés sur assiette, polis puis vernis. Les ors mats seront fixés sur mixtion et également vernis. Pour appliquer les vernis, il faut au préalable réchauffer l'or avec un réchaud de doreur.

L'argenture

On argente les sculptures de la même façon que l'on y applique l'or bruni[112]. Seulement, l'assiette au bol d'Arménie est remplacée par des couches de blanc de plomb en détrempe.

Par sa nature, l'argent est susceptible de s'oxyder et il faut le protéger de l'air ambiant en y passant un vernis. Si l'on désire lui conserver sa couleur naturelle, on lui donne une ou deux couches de vernis à l'esprit-de-vin; si l'on veut lui voir l'aspect de l'or, on y passe une couche de vermeil détrempé dans de la colle, et ensuite, un vernis à l'or dont la composition sera précisée ultérieurement.

Dorure à l'huile

La dorure à l'huile est ainsi nommée parce qu'elle utilise l'huile comme médium dans ses diverses opérations et que c'est encore une matière grasse qui sert à fixer l'or en feuilles. Elle ne craint point l'eau et peut s'appliquer sur toutes sortes de matières, tels les métaux, les plâtres, stucs et bois. Elle ne peut malheureusement pas rivaliser d'éclat avec la dorure en détrempe et ne peut être brunie.

Watin distingue deux façons de dorer à l'huile, l'une appelée « dorure à l'huile simple » aux procédés plus expéditifs, l'autre nommée « dorure à l'huile vernie-polie » à l'exécution plus soignée.

La dorure à l'huile simple

Watin nous expose la recette avec tous ses détails[113]. Pour être doré, le sujet doit d'abord recevoir une couche d'impression et une teinte dure semblables à celles utilisées dans la peinture à l'huile vernie-polie[114].

[109] WATIN, p. 162.
[110] WATIN, p. 163 à 165.
[111] A cette époque, en 1757 exactement, il existait également une peinture d'impression baptisée « à la grecque », inventée par le sieur Dandrillon, et qui « réunit la solidité de l'huile et le luisant du vernis » (*Année littéraire*, vol. 3, 1757, p. 135 ss.). Cité par HAVARD, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours*, Paris, [1887-1890], vol. 4, col. 210.
[112] WATIN, p. 165 et 166.
[113] WATIN, p. 167 à 169.
[114] *Cfr supra*, p. 206.

L'« or couleur » s'utilise ensuite pour « happer » la feuille d'or. Il n'est pas possible de la polir et « la beauté de la Dorure à l'huile dépend principalement de la manière de la vernir ». Pour réussir le vernissage, il faudra donner plus d'éclat à l'or et augmenter la transparence du vernis; cela s'obtiendrait en réchauffant l'endroit à vernir à l'aide d'un réchaud de doreur.

La dorure à l'huile vernie-polie

Ce type de dorure, plus raffiné que le précédent, nécessite onze opérations successives[115].

1. Poser la couche d'impression constituée de blanc de plomb mêlé de craie et d'ocre jaune détrempés à l'huile. Remarquons qu'à la différence des autres préparations qui sont blanches, celle-ci sera jaune.
2. Appliquer la teinte dure.
3. Poncer à fond.
4. Coucher quatre à cinq couches de vernis à la gomme laque[116].
5. Polir ce vernis avec de la prêle.
6. Etendre une couche de mixtion extrêmement mince.
7. Poser les feuilles d'or.
8. Laisser reposer l'ouvrage pendant plusieurs jours.

9 et 10. Vernir d'abord avec un vernis d'or à l'esprit-de-vin et ensuite avec un vernis gras.

11. Pour terminer le travail, polir le vernis avec un abrasif léger et ensuite le lustrer avec la paume de la main mouillée d'huile d'olive.

Les fonds aventurinés

Ils doivent leur nom aux paillettes brillantes qui les parsèment et font penser à l'aventurine, pierre « toute parsemée de paillettes qui semblent de l'or ». Pour l'imiter, les peintres se servent de feuilles de laiton hachées.

Sur le fond de couleur fraîche, en huile ou en détrempe, on saupoudre de fines particules de métal qui s'y attacheront. On passe ensuite une couche de couleur très légère et translucide pour glacer l'ouvrage. Il ne reste plus qu'à vernir et douze couches de vernis son nécessaires si l'on désire polir.

Watin précise que, de son temps, la mode en était passée mais que cette technique était fort en vogue autrefois pour embellir meubles et équipages[117].

Dorure et bronzage des métaux

Certains objets métalliques, comme des luminaires ou les ferrures des portes et des fenêtres, que l'on peut considérer comme intégrés au décor, pourront être bronzés ou dorés. C'est au doreur que revient le travail d'appliquer le métal sur le support. Watin[118] nous explique les opérations qui peuvent se faire avec l'un ou l'autre « bronze »[119] qui s'applique soit sur le vernis à la laque, soit sur un mordant coloré[120]. Le laiton ainsi fixé conserve son brillant une dizaine d'années.

On peut aussi dorer à l'or en feuille en utilisant les mêmes procédés que pour le laiton.

Pour dorer d'or moulu, il faut préparer un amalgame d'or et de mercure que l'on applique sur la pièce; lorsque celle-ci sera présentée au feu, le mercure s'évaporera et déposera l'or[121].

[115] WATIN, p. 169 à 171.
[116] *Cfr supra*, p. 208.
[117] WATIN, p. 172 à 175.
[118] WATIN, p. 176 à 178.
[119] *Cfr supra*, p. 208.
[120] *Cfr supra*, p. 208.
[121] *Encyclopédie*, vol. 5, p. 59.

Remarque

Le fréquent emploi de vernis dans les travaux de finition pourrait étonner. Sans doute protègent-ils la dorure des frottements et autres dégradations, mais surtout ils lui confèrent une vie et une profondeur que l'or seul n'a pas. Watin précise par ailleurs une technique à employer pour glacer l'or et l'argent avec toutes sortes de couleurs détrempées à l'huile étendue de térébenthine, couleurs qui « n'ayant aucun corps glacent l'or et l'argent, qui paroissent transparens »[122].

C. L'art du vernisseur

L'étude des vernis s'avère particulièrement ardue. La plupart des auteurs-architectes contournent le sujet sans l'aborder vraiment. L'*Encyclopédie*, prodigue de renseignements dans l'étude des laques de Chine et du Japon, se montre parfaitement indigente pour les autres types de vernis. Seul Briseux et l'auteur du manuscrit publié par de Bry peuvent apporter sur la fabrication de certains vernis des renseignements complémentaires à ceux fournis par Watin. Chez Watin, outre les renseignements pratiques que nous sommes habitués à trouver, nous lisons nombre de citations d'auteurs en complément à ses recherches et réflexions personnelles. Manifestement, Watin cherche à faire le point des connaissances acquises sur un sujet controversé.

On s'aperçoit donc vite, grâce aux indications laissées par Watin, que l'art de faire le vernis ne se base pas sur des connaissances bien arrêtées et sur des manipulations précises. Aussi, cette pratique « n'intéresse essentiellement que ceux qui en font un objet de commerce; il exige tant de soin, des attentions si suivies pour les incorporations, une vigilance si précise pour maintenir, forcer ou diriger le feu, qu'il n'y a qu'une très longue habitude qui puisse donner le vrai tact de sa composition »[123].

La définition que donne Watin de l'« art de faire le vernis » peut convenir à notre étude; cela consiste à « dissoudre une ou plusieurs résines dans un fluide, ou à incorporer un fluide dans des résines fondues à feu nu, de manière qu'elles ne puissent pas reprendre leur consistance »[124].

Je présenterai donc d'une part les différents liquides ou « fluides » pouvant être utilisés et d'autre part les résines et autre adjuvants. Ensuite comme les résines et les liquides peuvent former entre eux une multitude de combinaisons, je ne détaillerai que les recettes de quelques vernis à l'usage bien défini.

Des composants des vernis et de leurs propriétés

Liquides

Les noms des liquides utilisés dans la fabrication définissent les trois grandes classes de vernis, à savoir les vernis clairs ou maigres à l'esprit-de-vin, les vernis gras ou a l'huile et les vernis à l'essence de térébenthine. C'est d'ailleurs sous ces dénominations et sans autres précisions qu'ils sont le plus souvent cités par les archives.

L'esprit-de-vin ou alcool éthylique, « est le résultat de la distillation de l'eau-de-vie... Il est le liquide nécessaire aux Vernis clairs; il les rend brillants, légers, limpides »[125]. Rappelons-le, les vernis à l'esprit-de-vin sont nécessairement utilisés par Watin pour vernir les « chipolins » et autres détrempes vernies. Les auteurs sont unanimes sur ce su-

[122] WATIN, p. 175 et 176.
[123] WATIN, p. 270.
[124] WATIN, p. 191.
[125] WATIN, p. 194.

jet[126] et, comme le précise le manuscrit que publie de Bry, c'est lui « qui donne le lustre aux couleurs et se doit appliquer en dernier lieu ».

Pour fabriquer les vernis gras, on utilise l'huile grasse ou huile siccative, c'est-à-dire une huile avec un siccatif. Pour Watin[127], il serait préférable d'utiliser de l'huile de lin, sinon, à la rigueur, de l'huile de noix ou d'œillette. Watin déconseille vivement l'huile d'aspic extraite des fleurs de la grande lavande car elle serait souvent falsifiée; il ajoute cependant qu'elle « est celle qui est la plus recommandée par tous les auteurs qui ont écrit sur le Vernis »[128] et l'auteur du manuscrit publié par de Bry l'emploie effectivement dans plusieurs préparations dont le « vernis blanc pour boiseries »[129].

L'essence de térébenthine s'utilise pour augmenter la fluidité des vernis gras et les éclaircir. Les vernis fabriqués à l'essence de térébenthine seule ne s'emploient guère que pour détremper les couleurs et vernir les tableaux car, s'ils sont beaux et clairs, ils sont aussi fort fragiles[130].

Autres composants

Il entre dans la composition des vernis de nombreuses substances d'origine végétale, notamment des gommes, des résines, des mucilages, des baumes qui sont sécrétés par certains arbres et plantes. La distinction entre ces différentes catégories n'est pas absolument bien établie et, de plus, les désignations anciennes correspondent peu aux produits que nous utilisons aujourd'hui. Il est donc nécessaire de préciser le sens du vocabulaire utilisé anciennement.

Watin ne distingue que « gommes » et « résines » plus les « gommes-résines ». Il différencie les « gommes » des « résines » par le fait qu'elles se dissolvent dans l'eau tandis que les « résines » ne sont solubles que dans l'esprit-de-vin ou dans les huiles. Selon lui, seules les « résines » donneront de bons résultats et de beaux vernis[131].

Il néglige donc l'usage des « gommes » et réserve toute son attention aux « résines » plus utiles à son art, en rappelle les propriétés et expose quels doivent en être le choix et l'usage[132]. Les indications de Watin ne permettent pas toujours de préciser avec toutes les garanties voulues d'où sont extraites ces différentes substances, d'autant plus qu'il semblerait que le même terme désignerait parfois des produits semblables mais d'origines différentes.

La « résine élémi », jaunâtre ou d'un blanc verdâtre, s'utilise dans les vernis à l'esprit-de-vin et « elle les rend plus lians, plus propres à souffrir le poli, et leur donne du corps »[133]. Watin ne peut guère donner d'explication sur sa provenance et l'*Encyclopédie* précise que « nous n'avons encore rien de certain sur l'arbre dont cette résine découle, et même on la trouve aujourd'hui très rarement dans les boutiques »[134]. De plus, elle serait souvent falsifiée et même contrefaite.

Aujourd'hui, la résine élémi est connue par trois variétés de résines provenant de trois espèces végétales différentes, l'*Icica Icicariba*, l'*Icica Carana* et le *Canarium Commune*[135].

La « résine gutte » — aujourd'hui gomme-gutte —, de couleur jaune, « donne au Vernis du corps, du brillant et une couleur jaune citron; elle sert communément pour faire du Vernis à l'or, s'emploie et se fond dans l'esprit-de-vin »[136]. Elle proviendrait d'un arbre nommé *Carcapulli* par Watin, mais qui serait plus vraisemblablement l'une ou l'autre espèce de *Garcinia*[137].

La « sandaraque », de couleur blanche, est à la base de tous les vernis

[126] *Cfr supra*, p. 205. BRISEUX, qui ne donne que des recettes de peintures à la détrempe, ne livre que des procédés de fabrication de vernis à l'esprit-de-vin, p. 181 à 185. De BRY, p. 177.
[127] WATIN, p. 196.
[128] WATIN, p. 199.
[129] De BRY, p. 178 et *passim*.
[130] WATIN, p. 202 et 203.
[131] WATIN, p. 204 et 205.
[132] WATIN, p. 207 à 211.
[133] WATIN, p. 208.
[134] *Encyclopédie*, vol. 5, p. 498. L'*Encyclopédie* est généralement riche de renseignements sur les divers produits utilisés quant à leur provenance, leur mode d'extraction et leur utilisation courante. Malheureusement, elle ne tient pas compte de leur emploi dans les vernis.
[135] DORVAULT, p. 1209. GETTENS, p. 21 (*Elemi*).
[136] WATIN, p. 208.
[137] DORVAULT, p. 832.

maigres et s'emploie également dans certains vernis gras. Watin avance qu'elle se tire du genévrier; en fait, elle proviendrait plutôt du *Thuya d'Afrique* qui est de la même famille que le genévrier[138].

Le « mastic » est une résine provenant du lentisque. Il se trouve incorporé dans la plupart des vernis.

Le « sangdragon » provient d'un arbre appelé par Watin « draco-arbo », en langage actuel *Calamus Draco*[139]; il est d'une couleur « rouge comme du sang ». On l'utilise avec les trois sortes de vernis, mais il ne sert qu'à leur donner du coloris.

La « térébenthine » est le nom donné aux résines de pins, sapins, mélèzes, d'autres conifères et du térébinthe. Elle est vendue sous l'appellation de térébenthine de Chio, de Venise, de Suisse, des Pyrénées ou de Bordeaux. Si elle est desséchée, on la nomme « gallipot ». Sa distillation donne l'essence de térébenthine et laisse un dépôt, la « térébenthine cuite » que l'on peut faire recuire et refondre pour obtenir la « colophone » — aujourd'hui colophane — ou « arcançon »[140].

La térébenthine entre dans la composition de la plupart des vernis et « son principal mérite est de leur donner du brillant, du liant et de la limpidité »[141]. Elle confère aux vernis une couleur légèrement ambrée. Ses dérivés obtenus lors de la distillation — colophane ou arcanson — ne s'utilisent guère que pour faire des « gros vernis » que l'on applique en lieu et place de l'enduit de préparation des couleurs sur des sujets ne méritant pas grands frais.

Le « copal » est une résine dure, d'un aspect jaunâtre et luisant, qui trouve à s'employer surtout dans les vernis gras. Il devait se récolter sur différents arbres tropicaux[142]. « Le copal est la plus belle résine qui serve au Vernis; sa légère teinte et sa transparence font regretter qu'il faille, pour le maintenir dans un état de fluidité, des huiles qui l'obscurcissent toujours un peu »[143].

Le « karabé » dit aussi « succint » ou « ambre jaune » est une substance résineuse, fossile[144], « dure comme la pierre ». Cette qualité confère, affirme Watin, aux vernis qui l'emploient une solidité inaltérable; et s'ils sont moins beaux que les vernis au copal, ils sont bien plus solides. Le carabé n'étant soluble ni dans l'esprit-de-vin ni dans aucune essence, on le travaillerait en le laissant cuire à feu vif avec de l'huile.

Le « camphre » s'ajoute parfois en petite quantité aux vernis à l'esprit-de-vin pour leur donner du liant.

A la différence des matières citées plus haut, l'« asphalte » ou « bitume de Judée » et la « laque » ne sont pas d'origine végétale.
L'un, le bitume de Judée, un hydrocarbure naturel[145], est d'origine minérale, cependant, Watin accuse les Hollandais d'en fabriquer artificiellement avec des déchets d'huile de succin.
L'autre, la laque ou gomme laque, est une « espèce de résine dure d'un rouge brun » secrétée par un insecte de la famille des coccidés[146]. Par sa couleur, elle est « très excellente, nous dit Watin, pour venir les fonds noirs ou bruns » et est d'un usage plus commun dans l'esprit-de-vin que dans l'huile.

Dans les recettes que nous livrent Briseux et de Bry, on rencontre une sélection de ces différents produits qui ne sont malheureusement plus l'objet d'une description. Briseux[147] utilise, parallèlement à Watin, résine élémi, sandaraque, mastic, térébenthine de Venise, carabé, camphre, gomme laque et l'« huile distillée de pierre » (du pétrole ou le « bitume » de Watin ?). Chez de Bry[148], on ne trouve d'abord que

[138] DORVAULT, p. 1232. GETTENS, p. 59 (*Sandarac*).
[139] DORVAULT, p. 1233. GETTENS, p. 17 (*Dragon's Blood*).
[140] WATIN, p. 211 à 213. DORVAULT, p. 1404 à 1408. GETTENS, p. 14 et 72 (*Colophony, Turpentine*).
[141] WATIN, p. 212.
[142] DORVAULT, p. 1209. GETTENS, p. 15 (*Copal*).
[143] WATIN, p. 214.
[144] DORVAULT, p. 1343. GETTENS, p. 4 (*Amber*).
[145] DORVAULT, p. 461. GETTENS, p. 94 (*Asphaltum*).
[146] DORVAULT, p. 918. GETTENS, p. 31 (*Lac*) et p. 60 (*Shellac*).
[147] WATIN, p. 214.
[148] De BRY, p. 174 à 181.

sandaraque, térébenthine de Venise et carabé auxquels s'ajoutent résine d'aloès, poix-résine et gomme arabique qui ne sont pas conseillées par Watin.
Pour Blondel[149] comme pour Bullet[150], les vernis se composent « de gomme copal, de sandarac et autres ingrédients connus ». Cela ne nous renseigne guère!

Composition et usage de quelques vernis

La somme des ingrédients mis à la disposition du vernisseur n'est pas très élevée, d'autant plus que la plupart d'entre eux sont, somme toute, de la même nature et donc fort semblables. Rappelons qu'il peut incorporer aussi à son vernis composé l'une ou l'autre matière colorante qui en variera la coloration. Nous l'avons vu faire précédemment[151].
Un habile vernisseur est cependant en mesure de fournir un nombre considérable de vernis différents qu'il obtient en variant soit les ingrédients qui les composent, soit les proportions de ceux-ci. Cela lui permet de disposer de vernis bien spécifiques et possédant à des degrés différents les diverses qualités recherchées, à savoir des vernis plus ou moins économiques, plus ou moins résistants, plus ou moins transparents ou colorés, plus ou moins stables, dont l'emploi est aisé et qui sèchent rapidement en laissant peu ou pas d'odeur.
Rappelons que les vernis se répartissent en trois classes et que c'est l'usage auquel on destine le vernis qui guidera le choix du vernisseur.
« C'est le sujet qu'on veut vernir, qui doit déterminer lequel des trois Vernis on est dans le cas d'employer. S'il doit être exposé à l'air extérieur et aux injures du temps, il faut y appliquer des Vernis gras; si au contraire, il doit être renfermé, soigné et conservé dans l'intérieur des appartemens, alors on emploie des Vernis à l'esprit-de-vin, qui tout aussi brillans, ne portent point d'odeur, sèchent plus vite et sont aussi plus solides, dès qu'ils ne reçoivent pas l'impression continuelle de l'air et du soleil ».
« Quant au Vernis à l'essence, excepté celui dont on se sert pour les tableaux, on lui a donné assez mal à propos le nom de Vernis. Celui que l'on appelle ainsi dans la pratique, est un composé de matières assez communes qu'on fait fondre ensemble, et dont l'esprit-de-vin est la base »[152].

Vernis à l'esprit-de-vin

« Pour les boiseries, Bois de chêne, Grilles et Rampes intérieurs »

« Dans une pinte d'esprit-de-vin, mettez une demi-livre de sandaraque, deux onces de gomme laque plate, quatre onces d'arcançon ou colophone; quand les gommes sont bien fondues, on incorpore six onces de térébenthine de Venise; lorsqu'on veut vernir les meubles en rouge, on y met plus de gomme laque, moins de sandaraque, et on y ajoute du sangdragon »[153].
Cette recette sera, entre autres, remarquée des Liégeois qui ont déjà eu l'attention attirée par les nombreux meubles ou boiseries de leur région présentant un bois à l'aspect rouge et à la surface brillante. Ce résultat peut s'obtenir avec un vernis semblable à celui-ci qui n'est pourtant teinté d'aucun colorant.

« Pour les lambris d'Appartements »

Désireux de soutenir son commerce, Watin rappelle qu'il « en compose un qu'il débite avec le plus grand succès », mais ne nous livre pas

[149] BLONDEL, vol. 6, p. 439.
[150] BULLET, p. 442.
[151] *Cfr supra*, p. 206 et 208.
[152] WATIN, p. 226.
[153] WATIN, p. 229.

son secret. Ce vernis mystérieux « a l'avantage d'offrir le plus beau brillant, d'être de la plus grande solidité, il ajoute celui de ne donner aucune odeur; bien plus, il emporte même celle des couleurs à l'huile »[154].
Au lecteur qui ne pouvait ou ne voulait pas se procurer ce merveilleux produit, Watin laisse la recette d'un vernis qui, hélas! « jette de l'odeur ». « Mettez, dit-il, deux onces de mastic en larmes et une demi-livre de sandaraque dans une pinte d'esprit-de-vin... et incorporez-y quatre onces de térébenthine de Venise. Ce vernis, fait pour être appliqué sur des fonds tendres, doit être blanc et peu chargé de gomme »[155]. C'est donc un vernis de ce genre qui est utilisé pour couvrir les couleurs au « chipolin » et autres sujets peints.
Briseux avance trois formules de vernis fins pouvant, me semble-t-il, se substituer au vernis de Watin[156].
Pour obtenir un « Vernis blanc Romain, fort beau, faites bouillir une once de carabé blanc dans trois onces d'huile blanche de térébenthine... Mettez-le ensuite sur du papier; et quand il sera sec, réduisez-le en poudre dans un demi-septier de bon esprit-de-vin, avec deux onces de mastic en larmes du plus transparent; joignez à cette composition le poids d'un gros de sandaraque ». L'usage qui est fait ici du papier a de quoi surprendre et ne s'explique guère. Peut-être fait-il office de filtre en laissant échapper l'essence de térébenthine.
Les deux autres vernis blancs proposés par Briseux sont du même genre que celui de Watin et détailler leurs formules ne présenterait que peu d'intérêt.
Le manuscrit publié par de Bry ne contient qu'une seule formule de vernis à l'esprit-de-vin mais elle mérite attention car les ingrédients utilisés sont les mêmes que ceux qui viennent d'être détaillés dans la formule de Watin[157].

« Vernis à l'or »

C'est ce vernis qu'utilise le doreur et qui s'applique sur le métal. Il est nécessaire de lui donner une couleur dorée. Voici la recette que nous présente Watin : « Pilez séparément quatre onces de gomme laque en branches, autant de gomme gutte, autant de sangdragon, autant de rocou, et une once de safran; jettez chacune de ces drogues séparément dans une pinte d'esprit-de-vin... quand elles seront fondues, mêlez les toutes ensemble : plus ou moins de chacune de ces dissolutions donne les différents tons de l'or... : si on veut vernir de l'argent pour imiter l'or, on le charge de plus de teinture »[158].
Ici, aux divers composants normaux du vernis qui lui donnent déjà naturellement une certaine coloration, s'ajoutent deux pigments végétaux jaune-orange, le safran et le rocou. A la différence du vernis retenu pour les boiseries, il ne s'agit plus, dans ce cas-ci, de vernis naturellement coloré mais bien de vernis teinté.
Le « Vernis doré pour appliquer sur les Métaux » que compose Briseux se contente, au contraire, de sa coloration naturelle. Il se prépare avec « deux onces de gomme laque, autant de Sandaraque, un gros de Mastic, un peu de Camphre, que vous ferez dissoudre ensemble, avec une pinte d'esprit de vin »[159].

« Vernis à l'Esprit-de-vin pour détremper les couleurs »

Nous avons vu dans *L'art du peintre* que l'ouvrier pouvait détremper ses couleurs dans un vernis plutôt que d'employer de la colle ou de l'huile[160]. En voici la recette : « Dans une pinte d'esprit-de-vin, mettez, nous dit Watin, deux onces de mastic en larmes et deux onces de sandaraque. Lorsque ces résines seront fondues, ajoutez-y un quarteron de térébenthine de Venise... Ce vernis exige que les couleurs

[154] WATIN, p. 230 et 231.
[155] WATIN, p. 239.
[156] BRISEUX, vol. 2, p. 183 et 184.
[157] De BRY, p. 177.
[158] WATIN, p. 231 et 232.
[159] BRISEUX, vol. 2, p. 185.
[160] *Cfr supra*, p. 206.

soient broyées très finement; il les détrempe bien et elles sèchent promptement »[161].

Vernis à l'huile

Les vernis à l'huile de Watin comprennent en réalité plus d'essence de térébenthine que d'huile car il est nécessaire, dit-il, d'y incorporer le double d'essence pour que le vernis sèche aisément[162].

« Vernis blanc au copal »

« Sur une livre choisie de copal fondu, jettez quatre, six ou huit onces d'huile de lin cuite et dégraissée... jettez-y une livre d'essence de térébenthine de Venise... C'est ainsi, nous affirme Watin, que le fameux Martin faisoit ses beaux Vernis blancs, qui lui ont fait tant de réputation »[163].
Ce vernis s'emploie sur les fonds de couleurs claires et sur les dorures.

« Vernis au Karabé, ou à l'ambre »

Les procédés sont les mêmes que ceux utilisés dans la fabrication du vernis au copal, si ce n'est qu'on lui substitue du carabé ou de l'ambre. Comme il conserve un ton légèrement ambré, on réserve son usage aux fonds sombres[164].

« Vernis gras à l'or »

La base du vernis que propose Watin[165] se compose de huit onces d'ambre et deux de gomme laque avec une demi-livre d'huile de lin dégraissée et une livre d'essence de térébenthine. Ensuite, pour obtenir la coloration désirée, on y incorpore gomme gutte, sangdragon, safran et rocou comme on l'a vu faire pour le vernis maigre à l'or utilisé par les doreurs[166].
De Bry livre plusieurs recettes de « vernis jaune » mais sans leur assigner une destination précise. Même si l'on ne peut définir leur usage, il reste intéressant de voir que c'est la litharge d'or — du blanc de plomb transformé par la chaleur et qui vire au jaune[167] — qui est utilisée pour renforcer la coloration jaune.

Vernis dits de Chine

Le vernis de Chine occupe un rang à part dans l'ordre des vernis et il est utile de donner quelques précisions sur sa nature.
Le vernis ou laque, de Chine comme du Japon, est fabriqué à partir d'une résine végétale extraite du *Rhus Vernicifera*, un arbre d'Extrême-Orient[168]. Les Occidentaux, ne parvenant pas à s'en procurer, cherchèrent à le contrefaire et baptisèrent « vernis de Chine » des préparations qui n'ont d'exotique que le nom. Ce n'est qu'en 1760 que les secrets de fabrication furent dévoilés aux Européens par le Père d'Incarville. Watin jugea bon d'inclure en entier dans son ouvrage[169] ce *Mémoire sur le Vernis de la Chine* parce qu'il « jette le plus grand jour sur l'histoire de la découverte des vernis que nous devons aux Chinois; que les détails des procédés de ces Peuples, rapprochés des nôtres, en justifient la bonté »[170].
Ainsi, parlant des vernis gras au copal et au carabé ou à l'ambre, Watin nous dit « ce sont ces deux Vernis qu'on emploie pour imiter les Vernis de la Chine... mais il faut qu'ils soient supérieurement faits »[171].

[161] WATIN, p. 56.
[162] WATIN, p. 236.
[163] WATIN, p. 237.
[164] WATIN, p. 237 et 238.
[165] WATIN, p. 238 et 239.
[166] *Cfr supra*, p. 217.
[167] DORVAULT, p. 102. GETTENS, p. 129 (*Massicot*).
[168] GETTENS, p. 31 (*Lacquer*).
[169] WATIN, p. 310 à 327.
[170] WATIN, p. 308.
[171] WATIN, p. 238. Rappelons qu'il réserve toute une partie de son ouvrage à la « manière d'imiter et de raccomoder les ouvrages de Vernis de la Chine et du Japon » (*Cfr supra*, p. 198).

L'auteur du manuscrit de de Bry se livre à des manipulations savantes pour composer des « Vernis de la Chine » dont voici — brièvement — les recettes. Pour l'un, « faites dissoudre selon l'art, 2 onces de gomme laque, 2 onces sandarac, dans une livre et demie d'esprit de vin; vous y tremperez par intervalle du cinabre préparé avec de l'eau de vie sur le marbre [c'est-à-dire broyé sur la pierre]; puis vous ferez dissoudre 4 onces de sandarac avec une demi-once huile d'aspic et en donnerez sur votre bois préparé 3 ou 4 couches... puis vous y appliquerez le vernis coloré avec le cinnabre... puis... une dernière couche de vernis sans couleur ».
Pour l'autre, « prenez 4 onces gomme laque, 2 onces sandarac, choisis grain par grain, pulvérisez les séparément, passez au tamis de soie; mêlez le tout dans trois chopines d'esprit de vin » [172].

Peut-être est-ce dû aux trois quarts de siècle qui les séparent, mais l'expression « vernis de la Chine » recouvre chez ces deux auteurs des produits bien différents. Et il est plus que probable que si l'on multipliait les recherches, on multiplierait également les recettes.
Chez Watin, il s'agit exclusivement de vernis gras; chez de Bry, il s'agit en outre de vernis maigre à l'esprit-de-vin. Chez le premier, il n'est pas coloré; chez le second, on peut le teinter en rouge. De plus, pour ces deux auteurs, leurs différentes préparations peuvent être affectées à divers travaux de vernissage et ce n'est qu'en les appliquant en un grand nombre de couches et en les polissant que l'on peut espérer imiter les produits orientaux.

Vernis à l'essence de térébenthine

Selon Watin, ces vernis ne sont propres qu'à détremper les couleurs et à vernir les tableaux [173]. Il en compose de deux sortes que le peintre emploie comme il a été dit précédemment [174].

« Vernis blanc à l'essence »

« Sur une pinte d'essence, mettez quatre onces de mastic en larmes, et une demi-livre de térébenthine, faites fondre le tout ensemble » [175].

« Vernis d'Hollande pour détremper le Verd-de-gris »

Ce vernis « qu'on tiroit autre fois de Hollande et qui en a conservé le nom » s'utilise pour détremper le vert-de-gris et lui conserver sa fraîcheur de ton. Il se compose « d'une pinte d'essence, dans laquelle on fait fondre une demi-livre de térébenthine-pise et autant de galipot » [176].
De Bry présente un vernis à l'essence qui offre la particularité de contenir de la colle. Il se fait « en fondant, à petit feu, 4 onces d'huile de térébenthine ou 2 onces de térébenthine avec une once de colle forte et ajoutant 2 ou 3 gouttes d'eau de vie » [177].

[172] De BRY, p. 179 et 180.
[173] WATIN, p. 239 et 240.
[174] *Cfr supra*, p. 206.
[175] WATIN, p. 56.
[176] WATIN, p. 57.
[177] De BRY, p. 178.