

# Glacis, effets et techniques

## Jean-Pierre Brazs

conférence présentée dans le cadre des 7e Entretiens Physique-Industrie.  
Salon Mesurexpo - Exposition de physique, Paris. Octobre 2003.  
"La Couleur. Origine, perception et implication".

[www.jpbrazs.com](http://www.jpbrazs.com)

## Préambule

Cette intervention n'est pas celle d'un scientifique, ni d'un historien des techniques, mais celle d'un praticien de la peinture. C'est à ce titre que je me suis intéressé dès le début de mon activité artistique aux techniques picturales, mon objectif étant de les maîtriser suffisamment pour obtenir les effets souhaités. Je me suis orienté d'emblée vers les techniques à l'huile, auxquelles j'ai ensuite intégré celles des détrempe et des émulsions ayant compris tout l'intérêt de construire un objet pictural en associant ce qui peut sembler séparés: l'huile et l'eau.

J'ai eu le plaisir en 2001 de contribuer à la thèse de Lionel SIMONOT en réalisant des échantillons de glacis selon des techniques proches de celles de primitifs flamands.

**Lionel Simonot. "Etude expérimentale et modélisation de la diffusion de la lumière dans une couche de peinture colorée et translucide. Application à l'effet visuel des glacis et des vernis".** Thèse de doctorat de l'Université Pierre et Marie Curie. Paris VI. 2002.

J'ai apprécié à cette occasion combien chez un scientifique la rigueur peut se conjuguer à une grande sensibilité à l'art, et combien peuvent être fructueux pour un praticien d'une technique, échanges et collaborations avec des scientifiques.

Lionel SIMONOT mesurant et modélisant des glacis et moi-même utilisant cette technique avons en commun la capacité de nous émouvoir devant des effets qu'aucune autre technique picturale ne peut réaliser.

## INTRODUCTION

### **Comment faire des couleurs vives et belles dans les peintures ?**

*"Pour les couleurs auxquelles tu veux donner leur plus grande beauté, fais d'abord une préparation d'un blanc très pur; et je dis cela pour les couleurs transparentes, car pour celles qui ne le sont pas, la préparation blanche ne sert à rien. Et cela s'apprend par l'exemple des verres colorés, qui, placés entre l'œil et l'air éclairé, sont d'une très grande beauté; ce qui n'a pas lieu lorsqu'ils ont derrière eux l'air obscur ou d'autres noirs."*

**Léonard de Vinci. Traité de la peinture**

Trad. André Chastel. Editions Berger-Levrault. Paris, 1987. p 210

Dans le domaine de la peinture artistique, on peut, à propos des glacis parler de "lumière semblant venir des dessous de l'œuvre elle-même", d'effet de "présence", de

"vibration colorée particulière". Ces effets spécifiques aux glacis interagissent bien sûr avec ceux portant sur la composition, le chromatisme, la texture, la rhétorique figurative ou non, etc.

L'effet de glacis est d'ordre visuel, c'est à dire qu'il relève d'une réalité optique mais aussi de la psychophysiologie de la vision humaine. Poussant plus loin on peut dire encore que l'effet produit par une œuvre fait intervenir son statut, le lieu, les conditions dans lesquelles elle est vue, regardée, examinée. Bref des données culturelles. Nous aborderons ici les effets des glacis en relation avec les techniques de mise en œuvre comme de simples effets lumineux en ayant conscience qu'ils prennent tout leur sens dans cet environnement complexe.

Une œuvre trouve sa plénitude quand l'effet visuel recherché est associé à une technique de mise en œuvre permettant de le réaliser au mieux des intentions. L'exemple des glacis dans les techniques de peinture artistique montre bien comment une technique se met au point en fonction de besoins visuels précis.

Il n'est pas question ici de faire l'histoire des techniques de glacis. Rappeler quelques aspects de "l'invention" des glacis sera pourtant nécessaire pour comprendre comment interagissent recherche d'un effet et invention d'une technique.

Ce long préambule sera suivi d'une description des techniques de mise en œuvre des glacis, dans le cadre de constructions picturales plus ou moins complexes, avant de conclure par une interrogation sur l'intérêt des glacis aujourd'hui.

## L'INVENTION DES GLACIS

### **Glacer, glaçure, glaçage, glacis**

En premier lieu, il n'est pas inutile de rappeler quelques définitions et de fixer le cadre de cet exposé.

Dans le domaine de la peinture artistique, un glacis est une "composition colorée, transparente appliquée sur une couche de peinture sèche, parfois en cours de séchage, pour en modifier la couleur"

**Jean Petit, Jacques Roire, Henri Valot. *Des liants et des couleurs*. Eric éditeur, 1995. p.122-124**

D'un point de vue plus optique c'est une couche picturale translucide et colorée absorbant et diffusant la lumière incidente, posée sur une couche opaque jouant un rôle de diffusant. Il y a modification de la lumière incidente et création d'une coloration et d'une vibration lumineuse particulière.

Dans les domaines de la peintures décorative murale ou sur mobilier ou de la céramique on trouve des techniques assimilables à des glacis. Les termes de "glacer", de "glaçure", de "glaçage" sont employés. Le terme de "glacis" indique que l'effet est celui d'une glace, sous-entendant que l'effet de transparence est lié à celui de brillant.

Nous allons nous intéresser aux glacis dans la peinture artistique dans le monde occidental. Ils associent effet de transparence, de couleur, et un effet particulier dû au parcours de la lumière.

## Recherche d'une transparence colorée

Il est convenu d'attribuer à Jean Van Eyck au début du XVe siècle, la mise au point d'un procédé à l'huile permettant d'obtenir (outre une résistance à l'eau) des effets visuels totalement nouveaux. Il s'agissait de glacis contenant de l'huile (et certainement une émulsion), sur des dessous à la détrempe.

Cette technique ouvrit la voie à la mise au point de procédés à l'huile incluant des couches inférieures elles-mêmes à l'huile, initiés en Italie par Antonello da Messina

L'effet recherché est bien exprimé par Lucas de Heere dans son Ode à Jean Van Eyck décrivant le résultat obtenu avec le retable de l'Agneau mystique: *"Tout s'anime et paraît sortir du cadre. Ce sont des miroirs, oui des miroirs, et non point des peintures !"*

cité par Karel Van Mander. **Le Livre des peintres**. Harlem, 1604. Les Belles Lettres. Paris, 2001. p17

*"Si je ne me trompe, nous n'exigeons pas du peintre un travail infini, mais nous attendons qu'une peinture semble en relief et qu'elle ressemble le plus possible aux corps réels."*

**Alberti. De la peinture** (1435) Livre II. Trad. Jean-Luis Schefer. Macula Dedale. Paris, 1992. p 151

En toute logique ce souci de ressemblance est lié à un souci d'**observation du réel**, qui s'affine et se porte sur des réalités de plus en plus subtiles, faisant de plus en plus intervenir les notions apportées par une science qui se développe à la même époque: l'optique

*"De la couleur de l'atmosphère. J'affirme que l'azur que nous voyons dans l'atmosphère n'est pas sa couleur propre, mais est causé par une humidité chaude qui s'évapore en particules très petites et invisibles et qui est frappée par les rayons du soleil et devient lumineuse sous le noir des immenses ténèbres de la sphère du feu, qui l'enveloppe de l'extérieur. (...) Comme autre exemple de (ma théorie sur) la couleur de l'air, nous citerons la fumée née du bois sec et vieux. En sortant de la cheminée, elle paraît fortement bleue, si elle se trouve entre l'oeil et un fond obscur; mais si elle monte plus haut et s'interpose entre l'oeil et l'air éclairé, elle prend immédiatement une couleur de cendre; et ceci arrive parce qu'elle n'a plus derrière elle les ténèbres, mais à leur place l'air lumineux. (...) On pourra pourtant ajouter encore que, si l'air avait l'azur transparent pour couleur naturelle, il s'ensuivrait que là où il y a plus d'air interposé entre l'oeil et la sphère du feu, là son azur devrait être plus foncé, comme cela se voit dans les verres bleus ou dans les saphirs, qui sont d'autant plus foncés qu'ils sont plus épais. Mais l'air produit dans ce cas l'effet exactement contraire..."*

**Léonard de Vinci. Traité de la peinture**. 1478-1518. Trad. André Chastel. Editions Berger-Levrault. Paris, 1987. p.202

La vérité recherchée dans la peinture se trouve en conjonction avec la transparence observée dans la nature.

## Transparences réalisées

La logique de couches colorées transparentes existe dans d'autres domaines que celui de la peinture à l'huile.

Il faut souligner l'existence d'un procédé utilisé depuis l'antiquité en Extrême-Orient (d'abord pour protéger des objets, puis pour réaliser des décors peints) qui ne commencera à être révélée en occident qu'au milieu du XVIIe siècle. La technique du **laque** assure outre une solidité exceptionnelle, brillant et transparence des couches colorées. La base de ces laques est une sève extraite de différents arbres associée à une huile siccative. Les couches de laque se transforment lentement à la faveur de l'humidité sous l'action de la laccase contenue dans la sève, qui les durcit et les rend imperméables à l'eau.

**Andrée Lorac-Gerbaud. L'art du laque.** Dessain et Tolra. 1973. p.19

**André Béguin. Dictionnaire technique de la peinture.** 1992. article laque orientale.

L'effet de lumière venant du dessous pourrait assimiler le glacis au **vitrail** qui lui aussi associe couleur, transparence et lumière. La particularité du glacis est d'être en rapport avec un dessous opaque. Dans le vitrail la lumière colorée est simplement valorisée par une relation avec l'opacité qui visuellement l'enserme et qui techniquement maintient les surfaces de verre verticales.

L'aquarelle ou les encres utilisées en lavis permettent également d'obtenir des transparences par une incorporation de liant coloré dans le support fibreux.

Sauf exceptions, le souci de la transparence, ou au moins d'une sensation de présence des dessous, est propre à la peinture, même dans le cas d'utilisation de techniques peu adaptées à la création de transparences. Certaines techniques, regroupées dans le terme de "détrempes", disponibles en Europe au XVe siècle permettaient d'obtenir certains effets de transparence :

#### **Comment on peint les visages, les mains, les pieds et toutes les chairs**

*"Quand tu as fait et peint des vêtements, des arbres, des constructions et des montagnes, tu dois passer à la peinture des visages ; il te convient de les commencer ainsi : prends un peu de terre verte et de blanc de plomb bien détrempe et passes-en deux couches, partout, sur le visage, sur les mains, sur les pieds et sur les nus. Mais pour les visages des jeunes gens qui ont une carnation fraîche, ce fond - le fond et les couleurs chair - doit être détrempe avec du jaune d'oeuf provenant de poules vivant en ville, car ils sont plus blancs que ceux que pondent les poules à la campagne ; ces derniers, à cause de leur couleur rouge, conviennent pour détremper les couleurs chair des vieillards et des hommes bruns.*

*(...) N'oublie pas que sur panneau il faut couvrir avec davantage de couches que sur mur ; pas au point cependant d'empêcher le vert qui est sous les couleurs chair, de transparaître toujours un peu. "*

**Cennino Cennini. Le livre de l'art.** Trad. Colette Déroche. Editions Berger-Levrault, 1991

Composé entre 1396 (mort d'Agnolo Gaddi) et avant 1437 (copie la plus ancienne)

Avec la tempera à l'œuf, des couches transparentes proches du glacis sont réalisables. Il suffit sur une première couche opaque de poser une couche plus fortement dosée en liant (le jaune d'œuf) et diluée à l'eau. Dans le cas de tempera grasse (dans laquelle au jaune d'œuf est ajouté un peu d'huile) la qualité de ces glacis est encore améliorée. La limite de tels glacis à l'œuf est celle de la couleur très jaune du liant qui exclue leur usage pour des teintes froides (bleu, vert) pour lesquelles il faudrait utiliser des gommages végétales.

## Modulations lumineuses

Le besoin de restituer un monde proche de la réalité visuelle nécessite d'inclure les objets représentés dans un espace unifié en utilisant les ressources de la perspective et de la modulation lumineuse.

On comprend mieux la nature des glacis en comparant cette solution technique à une autre solution permettant de répondre au souci de figuration réaliste des objets. En effet la présence picturale d'un objet peut être obtenue en utilisant la modulation du noir au blanc, de l'obscur au clair pour figurer l'impact de la lumière sur cet objet. (C'est ce qu'utilise également le procédé photographique). Cette restitution visuelle du réel peut être obtenue avec des couches opaques colorées et juxtaposées.

L'intérêt de la modulation utilisant des couches translucides est non seulement de restituer des effets de relief mais aussi de texture, en particulier quand il s'agit d'effets lumineux complexes liés à la figuration de tissus, de chair, de marbre, de matières transparentes, opalescentes ou opaques, de reflets sur des objets brillants, semi-brillants ou satinés.

La réalisation de tels effets nécessite une matière picturale transparente et d'une mise en œuvre facile offrant en particulier la possibilité de fondre les touches de façon à assurer les transitions subtiles entre les zones colorées du clair à l'obscur.

## Procédés à l'huile

La peinture à la colle, la tempera à l'œuf, l'aquarelle ou les lavis à l'encre pouvaient assurer une certaine transparence, mais seule l'huile pouvait apporter le brillant et la dureté, ainsi que des effets d'émail ou de transparence mate. Encore fallait-il que cette huile soit suffisamment siccatrice pour pouvoir superposer des couches dans des délais raisonnables.

Ce manque de siccativité des huiles brutes était un handicap déjà souligné au XII<sup>e</sup> siècle par Le moine Théophile dans sa *Schoedula Diversarum Artium* lorsqu'il évoquait les limites de l'usage de la peinture à l'huile :

*"On peut broyer les couleurs de toute espèce avec la même sorte d'huile, et les poser sur un travail de bois; mais seulement pour les objets qui peuvent être séchés au soleil : car, chaque fois que vous avez appliqué une couleur, vous ne pouvez en superposer une autre, si la première n'est séchée; ce qui, dans les images et les autres peintures, est long et trop ennuyeux. Si vous voulez accélérer votre travail, prenez la gomme qui découle du cerisier ou du prunier..."*

**Théophile. *Essai sur divers arts*.** Livre I p.46. Publié par le Comte Charles de L'Escalopier. Réédition. Librairie des Arts et Métiers. 1977.

Disposer d'un médium transparent, facile à poser, séchant rapidement de façon à offrir la possibilité de superposer les couches dans des délais courts, permettant de peindre les plus fins détails, solide après séchage, tel était le médium idéal. L'huile pouvait en être le principal composant pour peu qu'elle soit rendue plus siccatrice.

Il est impossible ici d'aborder dans le détail les recherches effectuées au XVe et au XVIe siècle en Italie comme dans les pays du Nord pour résoudre ce problème, puis pour perfectionner les procédés à l'huile.

En résumé, dès le début du XVe siècle, le problème de la siccativité des huiles sera résolu par la cuisson des huiles, et éventuellement par ajout de plomb sous forme de sels de plomb. Très vite l'huile sera associée à une résine ou à la cire. Une résine dans le but d'augmenter la dureté du film obtenue. (De plus comme le souligne Lionel SIMONOT, la résine, en augmentant l'indice de réfraction du liant, et le rapprochant ainsi de l'indice de certains pigments, favorise la transparence). De la cire à la manière vénitienne pour obtenir une certaine matité.

(Nous verrons, en abordant plus précisément les problèmes de mise en œuvre, que les procédés à l'huile n'excluent pas l'utilisation d'émulsions à la colle en particulier pour la réalisation de certains empâtements.)

Bien sûr l'huile n'est pas sans inconvénients : l'huile cuite en présence de plomb, appelée " huile noire " porte bien son nom et la rend impropre au broyage de pigments clairs; l'huile jaunit en vieillissant. Mais la liberté d'exécution quelle offre, pour peu que soient respectées certaines règles de mise en œuvre, en fera pour plusieurs siècles le liant associé à la peinture occidentale.

Nous retiendrons qu'au XVe siècle en Europe, l'invention du glacis constitue l'acte fondateur de la mise au point de multiples procédés à l'huile qui auront la postérité que nous connaissons.

## **MISE EN ŒUVRE DES GLACIS**

Les glacis une fois inventés peuvent mener une vie autonome. Il est possible d'utiliser en d'autres lieux et en d'autres temps cette technique pour ses effets visuels particuliers, avec d'autres buts que celui du réalisme recherché à partir du XVe siècle. Nous allons donc aborder à présent le problème de leurs mises en œuvre abstraction faite du système figuratif dans lequel ils ont été créés.

Un glacis est une couche colorée transparente posée sur une couche opaque. Il est défini par cette association. La couche de glacis seule est incapable de produire un effet de glacis. Nous sommes bien en présence d'un système plus ou moins complexe mais qui comprend au moins une couche opaque en dessous ayant une qualité diffusante et une couche transparente en dessus ayant une qualité colorée.

Cette bi-couche opaque-transparente constitue un segment défini fonctionnellement comme glacis. Ce glacis en s'insérant dans la stratigraphie plus complète de l'œuvre peinte (incluant l'ensemble des couches depuis les premières couches de préparation sur le support jusqu'au vernis final) prend alors un caractère particulier, autant en ce qui concerne l'effet produit que la technique mise en œuvre.

C'est pourquoi après avoir abordé la mise en œuvre des glacis pour eux-mêmes, nous examineront leurs fonctions dans des systèmes picturaux complexes.

## Nature des pigments

Le pigment utilisé donne sa couleur au glacis. Certains auteurs conseillent d'utiliser des pigments peu couvrants en particuliers les laques. Elles ont l'inconvénient, en particuliers les laques végétales, d'être peu stables à la lumière. Le glacis idéal serait celui réalisé avec des pigments ayant un indice de réfraction identique à celui du liant. Aucun pigment ne possédant cette qualité, la solution pratique est de préparer un glacis en diluant fortement le pigment, quel qu'il soit, en privilégiant bien sûr les pigments peu couvrants.

## Composition des médiums

Le "medium" est un liant supplémentaire ajouté au liant déjà utilisé pour broyer le pigment. Pour la réalisation d'un glacis, la nature du médium est capitale. Il assure la transparence, mais détermine aussi la facilité de mise en œuvre et la qualité du film en termes de solidité et de brillant.

Le médium utilisé pour un glacis sera différent pour un glacis intermédiaire ou pour un glacis de finition. Ce dernier sera simplement plus chargé en résine. La logique est de choisir un médium en cohérence avec celui utilisé pour la couche opaque sur laquelle est posé le glacis, mais légèrement surdosé en résine

Pour un glacis brillant, le principe de composition du médium est une association huile et résine. Pour la souplesse et la qualité filmogène : l'huile de lin ou de noix, siccativée par cuisson avec éventuellement adjonction de sels de plomb. Pour accroître la dureté du film et renforcer des effets de brillant et d'émail : une résine (dammar ou mastic) en solution dans de l'essence de térébenthine.

L'essence de térébenthine est utilisée comme diluant si nécessaire.

Si l'aspect mat est recherché le médium peut être modifié par adjonction de cire, à l'exemple des vénitiens.

A propos de ces médiums on peut conseiller la lecture des textes de Jacques Maroger qui a consacré sa vie à retrouver les matériaux des maîtres anciens en collaboration avec Marc Havel.

**Jacques Maroger. A la recherche des secrets des grands peintres. Dessain et Tolra. 1986**

## Techniques de pose

Les brosses utilisées peuvent être souples ou fermes.

Il est intéressant d'utiliser des palettes blanches en céramique de façon à évaluer le rapport pigment / liant avant la pose.

La relation de la couche de glacis à la couche inférieure se pose en terme de délais et de geste de pose.

### Délais

Les glacis peuvent être posés

- dans le frais : dans la journée même
- dans le demi-frais : Après 24 à 48 h.
- à sec : après une semaine ou plus de séchage.

### **Couche inférieure**

La couche inférieure doit être réalisée avec un médium adapté au délai recherché pour la pose du glacis. Ce réglage du délai de reprise se fait par le choix des huiles utilisées pour le broyage des pigments et pour la composition du médium utilisé. Le choix de l'huile de lin ou de l'huile de noix est simplement lié à l'épaisseur de la couche. Pour une couche épaisse, l'huile de noix sera préférable : elle "sèche" plus lentement mais dans la masse. Pour une couche fine l'huile de lin peut être utilisée. Elle "sèche" plus rapidement mais d'abord en surface en formant un film qui ralentit la siccation de la partie sous-jacente.

La couche inférieure peut être un empatement réalisé avec une émulsion huile-résine / colle-eau.

Selon les cas (dans le frais ou à sec) les problèmes d'accroche sur la couche inférieure sont différents

**Les glacis dans le frais ou le demi-frais** doivent être posés sur une couche inférieure qui est prête à les recevoir, (les doreurs emploient le terme de vernis " amoureux " prêt à recevoir la feuille d'or). Cet état fugitif est difficile à décrire : la couche est presque sèche, capable de supporter le glissement d'un doigt, mais le moindre geste appuyé y laisserait des marques. Le médium dans ce cas doit être utilisé sans adjonction de diluant de type essence ou pétrole qui viendrait diluer les dessous. Ce type de glacis assure bon ancrage avec les couches inférieures évitant tout problème en cas de dévernissage. Les brosses utilisées sont les plus douces : martre, putois, oreille de veau par exemple.

**Dans le cas d'un glacis à sec**, il est nécessaire pour obtenir une bonne accroche du glacis de diluer légèrement la couche inférieure en utilisant un vernis à retoucher, très chargé en essence. La formulation la plus courante est celle du médium utilisé pour la couche inférieure dilué dans trois fois son volume d'essence de térébenthine.

Selon les cas les migrations des pigments dans l'œuvre terminée sont différentes. Pour des glacis superposés dans le demi-frais, Lionel SIMONOT a montré une forte migration des pigments vers la surface du glacis. Des glacis superposés à sec devraient montrer une migration moindre ou plus lente.

### **Gestes de pose: poser, régler, fondre**

Le glacis lissé. Il consiste avec une brosse douce aux poils longs à étaler la couche de peinture. La qualité de la brosse et le geste même doivent être adaptés à la nature du glacis. On comprend bien qu'un glacis dans le frais ou le demi-frais soit plus délicat à poser qu'un glacis à sec

Le glacis tapé. Dans ce cas la brosse utilisée peut être dure (des brosses en soie de porc peuvent même être utilisées. Elle doit être à poils courts de façon à éviter un étalement de la touffe. Le glacis tapé permet un bon ancrage mécanique avec la couche inférieure. Visuellement, son aspect est différent d'un glacis lissé puisque dans les micro perforations de la couche inférieure l'épaisseur du glacis sera plus importante. Bien sûr ce type de pose ne convient pas à des glacis dans le frais.

L'épaisseur de la couche de glacis va lui donner sa saturation en couleur, et sa valeur plus ou moins sombre. Il est donc important de pouvoir régler parfaitement l'épaisseur de cette couche. Le plus simple est une fois le glacis posé d'enlever le superflu de matière picturale. Ce geste peut être lissé ou tapé. On peut bien sûr régler par un geste tapé un glacis posé par un geste lissé.

Ces gestes permettent soit d'uniformiser un glacis soit de créer des modulations dans une zone uniforme en modifiant localement l'épaisseur du glacis.

Un autre geste important est celui permettant de régler la relation latérale de plusieurs glacis juxtaposés, en fondant les touches ou en créant des zones de transitions colorées. Des brosses souples en martre, ou des brosses en éventail en martre ou en blaireau permettent d'assurer un fondu parfait. Ces brosses utilisées sans aucune charge jouent un rôle purement mécanique.

## Exemples de glacis

En fonction des besoins on peut trouver

- des glacis sur une préparation blanche ou colorée
- des glacis sur une ébauche
- des glacis sur des empâtements (lisses ou texturés)
- des glacis sur des glacis
- 

Une peinture peut être sur sa totalité traitée en glacis pour les couches de finition (les glacis renforcent alors l'unité visuelle de l'oeuvre et assurent un brillant uniforme).

Les glacis peuvent n'être utilisés que sur une partie de l'oeuvre, affirmant alors les contrastes entre transparence et opacité, légèreté et épaisseur.

Le glacis, par définition est toujours associé à une couche opaque jouant un rôle de diffuseur. Décrire un glacis, c'est décrire la ou les couches transparentes, et la nature du dessous sur lequel il est posé.

### **Glacis foncé sur une couleur plus claire**

C'est dans la logique même du glacis : la couleur claire joue le rôle de plan de réflexion.

Création d'une teinte binaire par superposition de deux couleurs primaires. Par exemple :

- Un vert obtenu par superposition d'un bleu sur un jaune.
- Une teinte violacée obtenue avec un bleu sur un fond rouge

Glacis chaud sur froid ou froid sur chaud. Par exemple :

- Réchauffement d'une ombre trop froide par une terre chaude
- Refroidissement d'un rouge ou d'un brun chaud par un glacis bleu.
- Effet de matière d'un glacis ocre jaune sur une texture de terre verte.

### **Glacis foncé sur une teinte foncée**

Un glacis de ce type peut permettre d'ombrer une teinte déjà très sombre.

### **Glacis ton sur ton:**

- Le gain de saturation au détriment de la clarté obtenu en superposant des glacis de même couleur permet de subtiles modulations très différentes de celles obtenues par juxtaposition de couches opaques de valeurs différentes obtenues par adjonction de blanc.

- Un glacis noir sur une couche opaque noire lui donne de la profondeur.

**Glacis de couleur différente mais sans modification de la couleur de base:**

- un léger glacis bleu outremer sur une couche noir opaque va donner une vibration particulière au noir et éviter des effets de grisé provoqué par une lumière rasante.

**Glacis clair sur une couleur plus foncée:** le cas le plus courant est un glacis blanc sur une valeur très foncée: on parle dans ce cas de vélature (*velatura*, voile) (Il est préférable d'utiliser du blanc de zinc plus transparent naturellement que le blanc de plomb). Tous les effets de voile et d'opalescence sont envisageables.

On peut même obtenir des sensations colorées très particulières. Par exemple une sensation de bleu obtenue uniquement avec des pigments noir et blanc.

*"On voit aussi dans les ombres obscures des montagnes éloignées de l'oeil que l'air entre cette ombre et l'oeil paraît d'un bleu très fort, alors que les parties éclairées de ces montagnes altèrent beaucoup moins leur vraie couleur.*

*Mais qui veut en avoir la preuve définitive, qu'il peigne une planche en plusieurs couleurs, parmi lesquelles doit se trouver un très beau noir; et qu'il mette par-dessus une couche très fine et transparente de céruse. Il verra alors que le blanc de cette céruse ne paraîtra sur aucune couleur d'un bleu aussi beau qu'au-dessus du noir; mais elle doit être très fine et bien moulue."*

Léonard de Vinci. *Traité de la peinture*. Trad. André Chastel. Editions Berger-Levrault. Paris, 1987. p.202

**Glacis unificateur**

Une fois posée des premiers glacis différents en valeurs et en couleurs, et créant une modulation, il est possible de poser sur l'ensemble de la zone traitée un glacis uniforme qui, tout en maintenant les modelés déjà affirmés par les dessous, va atténuer des contrastes en atténuant les hautes lumières et assombrissant les ombres, refroidir ou réchauffer l'ensemble.

**Glacis sur une couche texturée.**

La plupart du temps, surtout quand ils sont associés à la recherche du brillant, les glacis sont posés sur couche lisse. Des effets particuliers sont obtenus en posant un glacis sur une couche texturée. L'exemple type est celui des glacis de Rembrandt sur les hautes lumières empâtées. Les glacis sont plus épais et donc plus sombres dans les creux, renforçant ainsi l'effet de relief.

## Stratigraphie picturale (principes)

Le glacis prend son sens dans un système pictural complet.

Techniquement un glacis appartient aux "dessus" de la peinture et participe donc fortement à l'effet visuel produit, mais sa nature transparente fait que ses qualités sont déterminées en grande partie par les "dessous".

Il faut bien garder à l'esprit qu'une peinture à l'huile est un ensemble multicouche sur un support préparé à recevoir ces couches. Cet ensemble, depuis les couches de préparation jusqu'aux glacis finaux, se construit de façon cohérente en fonction de

l'effet visuel recherché en se situant dans un système technique prenant en compte outre la capacité à réaliser l'effet recherché des notions

- de facilité et de rythme de mise en œuvre
- de solidité de l'œuvre
- de condition de vision (par exemple la modification de l'effet visuel en lumière atténuée ou colorée)
- d'anticipation de variations des couches picturales dans le temps. (Prise en compte du jaunissement et de l'augmentation de la transparence des couches avec le temps)

On comprend bien l'importance de cette relation entre "effets" et "technique" à propos de la stratigraphie d'une œuvre: la nature optique des couches successives conditionne le parcours de la lumière, mais ces couches successives doivent également être stables de façon à assurer la solidité de l'œuvre. On peut donc parler dans la mise en œuvre d'une construction visuelle (destinée à produire un effet visuel) et d'une construction physico-chimique (destinée à assurer la stabilité de l'œuvre): *venustas* et *firmitas*.

### **La préparation du support**

Ce sont les couches appliquées sur le support de façon à recevoir les couches picturales proprement dites.

Plus ou moins absorbant : par le dosage craie/colle par exemple ou par une couche finale de colle sur la préparation

Plus ou moins lisse : ponçage qui aura une influence sur le brillant final.

Plus ou moins diffusant : les couches finales de la préparation peuvent utiliser des blancs plus lumineux (blanc de lithopone ajouté à la craie).

### **Les couches d'impression**

Elles ne sont pas obligatoires, et constituent des couches intermédiaires entre préparation et couches picturales. Elles sont réparties uniformément sur la préparation en une ou deux couches. Elles modifient de la couleur de préparation et donc sa luminosité. Ces couches peuvent être des détrempe maigres, des temperas à l'œuf ou déjà contenir de l'huile ce qui modifiera fortement le pouvoir absorbant de la préparation.

### **Couches picturales**

L'important est de d'assurer une bonne accroche des couches picturales les unes sur les autres : l'idéal étant qu'une partie du liant pénètre dans la couche inférieure, tout en maintenant suffisamment de liant pour enrober le pigment de la couche picturale posée sur cette couche. S'il est prévu de disposer une troisième couche il faudra que la deuxième couche dispose à son tour d'une capacité d'absorption telle pourra recevoir cette troisième couche. Ainsi l'effet de brillant final ou de mat recherché doit être prévu dès la réalisation des couches de préparation et en fonction du nombre et de la nature des couches picturales envisagées. C'est la règle de porosité décroissante exposée par Pierre Garcia.

**Pierre GARCIA . Le Métier du peintre.** Dessain et Tolra. 1990. p. 419

Les couches picturales peuvent être plus ou moins épaisses, plus ou moins opaques. Le glacis, par définition transparent, se différencie des pâtes, des demi-pâtes, fines ou épaisses, lisses ou texturées. Toutes les gradations sont possibles depuis la pâte fine et lisse (et donc relativement transparente) jusqu'à l'empâtement épais et opaque qui peut être lisse ou texturé.

L'épaisseur d'un empâtement ne change rien à la saturation de la couleur alors que dans le cas des glacis l'épaisseur et le nombre des couches modifie la saturation des couleurs.

D'autres types de couches picturales peuvent avoir des qualités de transparence. Par exemple les " jus " et les frottis " .

Les jus sont mis en œuvre avec un surdosage en liant. A la différence des glacis ce liant (de l'huile et éventuellement un peu de résine) est très dilué avec un solvant de type pétrole ou essence.

Les frottis utilisent une pâte en faible quantité, avec très peu de liant, (le pigment est broyé avec le minimum d'huile ou déshuilé) qui est comme son nom l'indique frottée avec une brosse dure sur une couche, qui doit être bien sûr parfaitement sèche. Les dessous restent visibles par réserve.

Quantité d'autres techniques permettent de laisser visible un dessous en le laissant localement en réserve. Les reliefs d'un empâtement facilitent grandement de tels effets de texture.

Dans la pratique jus et frottis appartiennent traditionnellement à la réalisation des fonds ou des ébauches, mais des frottis peuvent être utilisés pour eux-mêmes dans des couches de finitions. Dans ce cas un effet de voile obtenu par frottis est très différent de celui obtenu par glacis, puisque les rapports pigment/liant se situent aux deux extrêmes.

Il convient de différencier également les glacis des verniss. Un vernis joue un rôle protecteur. Il intervient en ultime couche des dessous. Il est certes transparent, mais non coloré. Il est en somme un glacis sans pigments, mono ou bi couche, uniformément réparti sur le tableau.

Son effet visuel n'est pas du tout négligeable puisqu'il modifie le brillant et la couleur.

## **Stratigraphie picturale (exemples)**

Voici quelques exemples de systèmes (avec ou sans glacis) dans lesquels il y a existence de dessous et de dessus contribuant à un effet visuel dans lesquels les dessous restent plus ou moins visibles.

### **Modulation de couches opaques plus ou moins épaisses, sans glacis**

La surface picturale est construite par juxtaposition de zones colorées ce qui n'empêche pas des effets de superposition de couches opaques ou semi-transparentes et l'utilisation éventuelle de frottis. Les dessous peuvent rester visibles par réserve. Dans ce cas, il y a discontinuité dans la couche supérieure et donc modulation de la planéité générale. La modulation lumineuse est obtenue par adjonction dans une couleur de base de pigment blanc pour obtenir des teintes plus claires et de pigment foncé pour obtenir des teintes plus foncées.

## **Superposition de couches utilisant des associations transparences - opacités :**

### **Superposition de plusieurs couches transparentes sur un fond opaque jouant un rôle de diffuseur :**

C'est le type de système étudié et modélisé par Lionel SIMONOT dans sa thèse. L'exemple type en est certaines peintures de primitifs flamands du XVe siècle. Un fond clair, des glacis successifs. Le nombre de couche fait varier la clarté et la saturation créant une modulation permettant de donner l'illusion du relief.

Le cas le plus simple est celui de glacis identiques (même couleur et même épaisseur) superposés.

L'effet peut être amélioré en utilisant des glacis d'épaisseur différente et surtout de couleurs différentes. Dans ce cas les ombres ou les lumières peuvent être refroidies ou réchauffées, et tous les effets de reflets colorés peuvent être imaginés.

Ce système est totalement différent d'une modulation colorée construite par juxtaposition de zones totalement opaques, plus ou moins claires.

### **Exemple de superposition complexe utilisant des alternances d'opacités et de transparences. Recherche du brillant**

- a. préparation : couches opaques blanches à base de craie et de colle de peau
- b. couche d'impression rouge (transparente). Pigments siccatifs et huile
- c. ébauche : jus coloré transparent. Huile et essence de térébenthine. Pas de résine.
- d. reprise opaque localisée (empâtement). Opacité intermédiaire. Huile + résine. Il est intéressant pour ces empâtements d'utiliser des émulsions dont l'intérêt est un séchage rapide permettant une reprise en glacis au bout de quelques heures.
- e. Glacis intermédiaires (une ou plusieurs couches). Surdosage en résine
- f. Rehauts opaques
- g. Glacis de finition (par exemple glacis d'unification). Surdosage en résine
- h. vernis

Dans le cas de la recherche d'un fort brillant, le principe de formulation des médiums est une présence de plus en plus forte en résine au fur et à mesure de la pose des couches picturales. L'intérêt des couches intermédiaires opaques ou semi-opaques est de multiplier à l'infini les possibilités d'effets colorés et lumineux.

Le glacis transparent est fondamentalement différent d'un empâtement opaque mais il a besoin d'opacité pour exister.

Opacité en dessous ou intermédiaires: diffuseur sous glacis

Opacités en dessus: rehauts (par exemple rehaut blanc pour accent lumineux).

Le glacis joue un rôle de premier plan pour réaliser des constructions picturales complexes. Complexes dans le sens où une infinité de nuances est obtenue avec un nombre limité de couches picturales. Ma propre expérience me permet de dire que sur une préparation opaque, le minimum de couches permettant de faire vibrer la lumière incidente de façon à créer des effets de présence est de 3 couches. C'est un strict minimum. Lionel SIMONOT montre que des glacis posés en couches successives aboutissent à un maximum de chroma à 6 couches.

Dans la pratique effectivement 3 à 6 couches picturales correspondent à la réalité la plus courante, sachant que ces 6 couches picturales s'ajoutent aux couches de préparation qui peuvent aller jusqu'à 9 à 15 couches pour la préparation traditionnelle des supports bois.

## LES GLACIS AUJOURD'HUI ?

### Effets de présence

Le XVe siècle est celui de la mise au point de techniques à l'huile dans lesquelles le "glacis" joue un rôle déterminant et même caractérisant. Cette technique est mise au point en relation avec un besoin précis d'effet visuel. Cette technique prend ensuite une autonomie et peut servir d'autres buts, mais quelque chose d'intrinsèque persiste.

La peinture peut être abordée comme une préparation et une manipulation de matériaux de façon à créer des perturbations de la lumière réfléchiée par un support dans le but de provoquer des "effets de présence". Autrement dit et de façon plus générale: dans un contexte culturel donné, en utilisant de façon plus ou moins empirique les phénomènes de psychophysiologie de la vision, le peintre combine des effets visuels simples de façon à créer des effets complexes.

Le parcours de l'œil explorant une surface plane rencontre une construction perpendiculaire à cette surface. Au-delà des recherches de mimétisme de matières transparentes ou d'effets de réalisme figuratif, le glacis (associé ou non à des couches opaques intermédiaires), permet de donner à la lumière une vibration particulière. Matière prisonnière d'un monde aquatique dans les couches successives, la lumière, passeur, pénètre un monde en deçà en revient et nous donne accès à un inaccessible, à une indicible présence.

Mais quel peut être l'intérêt du glacis aujourd'hui ?

Il y a certainement à tirer de nombreux enseignements des techniques de peinture à l'huile telles qu'elles furent mises au point du XVe au XVIIe siècle en Europe.

La réponse est claire dans les différents domaines de la peinture industrielle ou décorative. La superposition de couches transparentes donne une qualité de finition qui ne peut être obtenue autrement.

Dans le domaine artistique, on comprend bien qu'il soit intéressant de maintenir la pratique des glacis traditionnels. Ce savoir-faire peut être mis au service de la restauration des tableaux ou d'études scientifiques. L'usage des glacis garde sa pertinence dans la réalisation de peintures (figuratives ou abstraites), ou d'objets peints dont on veut maîtriser la qualité de la finition.

Mais les effets propres aux glacis dus au parcours de la lumière dans une matière translucide ne prennent leurs pleins pouvoirs que par la vision de l'œuvre originale. Aucune technique de reproduction photographique sous quelque forme que ce soit ne peut reproduire cet effet. Encore moins les techniques numériques. A l'heure de la diffusion la plus large possible d'images par les moyens de la reproduction une œuvre utilisant les glacis pour des effets majeurs est vouée à pas apparaître.

Pourtant.....

....."L'effet de présence" ressenti dans la relation visuelle avec une œuvre picturale est souvent décrit en donnant à l'œuvre des caractères du vivant: l'œuvre "vit", la lumière "palpite", la surface colorée est "animée", une peinture "a du corps", elle "tient debout".

Il n'y a rien d'étonnant à ce que la peinture ait utilisé la figuration du corps comme l'un des moyens privilégiés pour créer cet effet. Encore fallait-il, pour que baigneuses et odalisques fascinent par la présence d'un corps dans un flot de draperies, que la chair y soit plus chair que la chair. La peinture fut donc portée dans cet exercice au plus haut point de sa sensualité puisque au-delà d'une figuration, qui aurait consisté à représenter ou à évoquer, il s'agissait dans les carnations de donner un équivalent pictural à la qualité d'une peau.

La mise en œuvre picturale en plusieurs couches en utilisant la richesse des dessous, les effets d'opacité et de transparence des empâtements et des glacis, les modulations de la lumière, la subtilité des gradations colorées chaudes ou froides se prête en effet admirablement à la création des teints les plus éclatants. Il y a peut-être lieu de s'interroger sur les relations entre stratigraphies picturales et cosmétiques, toutes deux stratégies de l'apparence.