

L'AQUARELLE

BIBLIOTHÈQUE

D'ENSEIGNEMENT PRATIQUE DES BEAUX-ARTS

PAR

KARL ROBERT (M. GEORGES MEUSNIER)

EXPERT AUPRÈS DES TRIBUNAUX DU DÉPARTEMENT DE LA SEINE
OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

TRAITÉS PRATIQUES ILLUSTRÉS A 6 FRANCS LE VOLUME

COLLECTION COMPLÈTE

- 1° *Le Dessin et ses applications pratiques aux travaux d'art et d'agrément.*
- 2° *Le Fusain sans maître* (19^e édition).
- 3° *L'Aquarelle* (figure, portrait, genre).
- 4° *L'Aquarelle* (paysage).
- 5° *La Peinture à l'huile* (figure, portrait, genre).
- 6° *La Peinture à l'huile* (paysage).
- 7° *Le Pastel* (figure, portrait, genre, paysage, nature morte).
- 8° *Le Modelage et la Sculpture.*
- 9° *La Photographie*, aide du paysagiste ou photographie des peintres.
- 10° *L'Enluminure des Livres d'Heures.*
- 11° *La Gravure à l'eau-forte.*
- 12° *La Céramique* (porcelaine, faïence, barbotine, etc.).

(4)

KARL ROBERT

L'AQUARELLE

FIGURE, PORTRAIT, GENRE

Avec Leçons écrites

D'APRÈS LES ESTAMPES EN COULEUR ET CHROMOLITHOGRAPHIES

DE

MM. BOUSSOD-VALADON ET C^{ie}, AL. LEMERCIER ET C^{ie},
CHAMPENOIS ET C^{ie}, J. MINOT ET C^{ie}

SUR DESSINS ET REPORTS

DE

L. LIBONIS

2^e ÉDITION

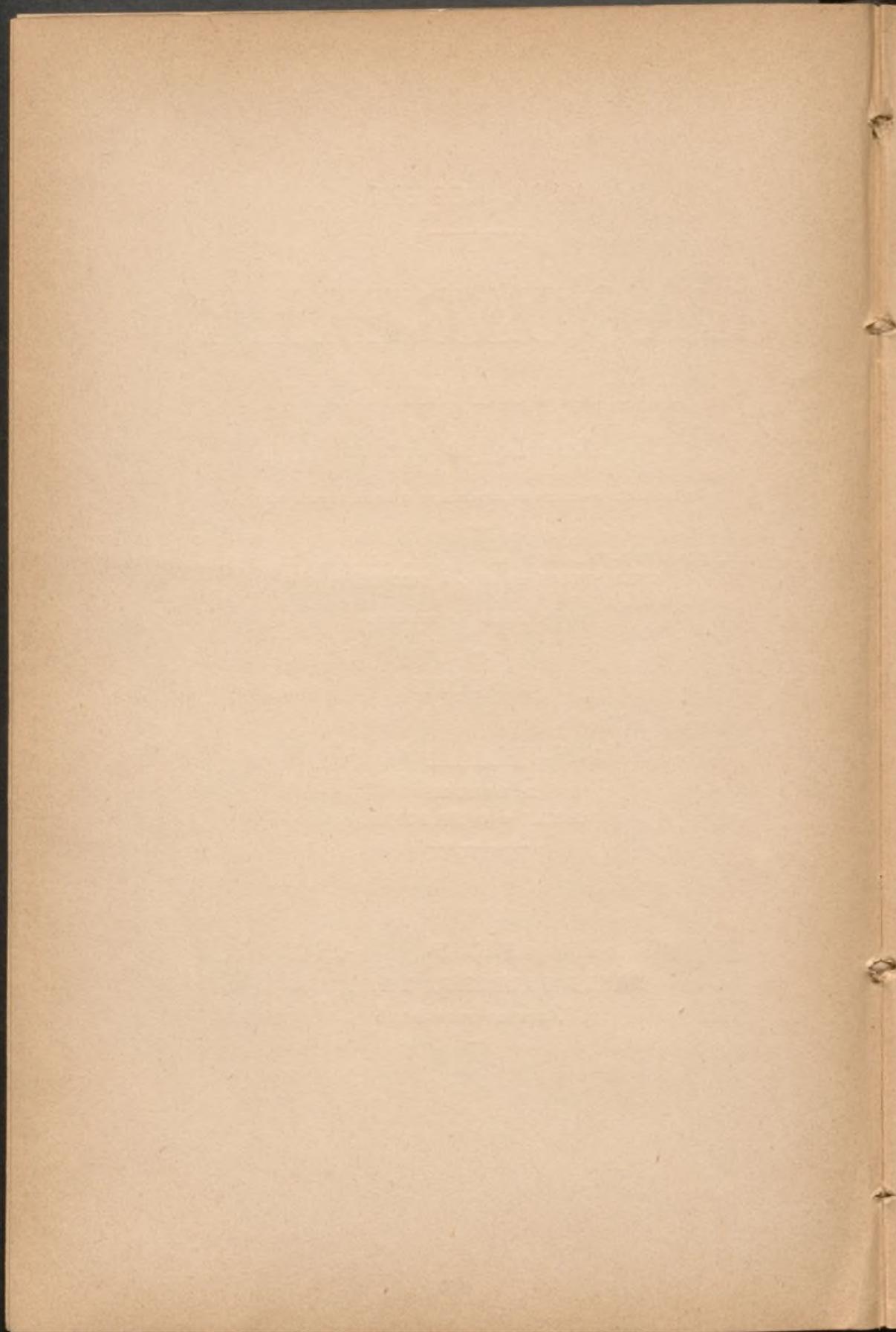
PRIX : 6 FRANCS

PARIS

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

—
1894



AVANT-PROPOS

Les moyens d'exécution d'un traité d'aquarelle, concernant la figure, le portrait et le genre, sont, au point de vue pratique, assez difficiles, pour que, jusqu'à ce jour, personne n'ait osé l'entreprendre en s'imposant de rester dans les conditions de prix des petits ouvrages courants, à la portée de toutes les bourses. Cela tient surtout à ce que le public exige, sans se rendre compte de l'inutilité absolue de mauvaises reproductions, des planches enluminées dont la confection, pour être bonne, dépasse les ressources d'un pareil ouvrage.

Aussi, plutôt que d'introduire dans ce livre des planches coloriées qui sont si loin de donner une idée exacte de l'aquarelle, nous avons pensé qu'il serait préférable de rechercher dans l'industrie moderne les plus beaux fac-simile d'aquarelles reproduites par la gravure héliographique ou la chromolithographie, et d'en donner simplement de bons reports en noir, au trait, et quelques-unes en valeurs, sur lesquels nous pourrions faire les leçons écrites suivant notre méthode habi-

tielle, toujours si favorablement accueillie, sauf à renvoyer l'amateur à se pourvoir successivement des originaux dont l'ensemble formerait une collection intéressante à conserver.

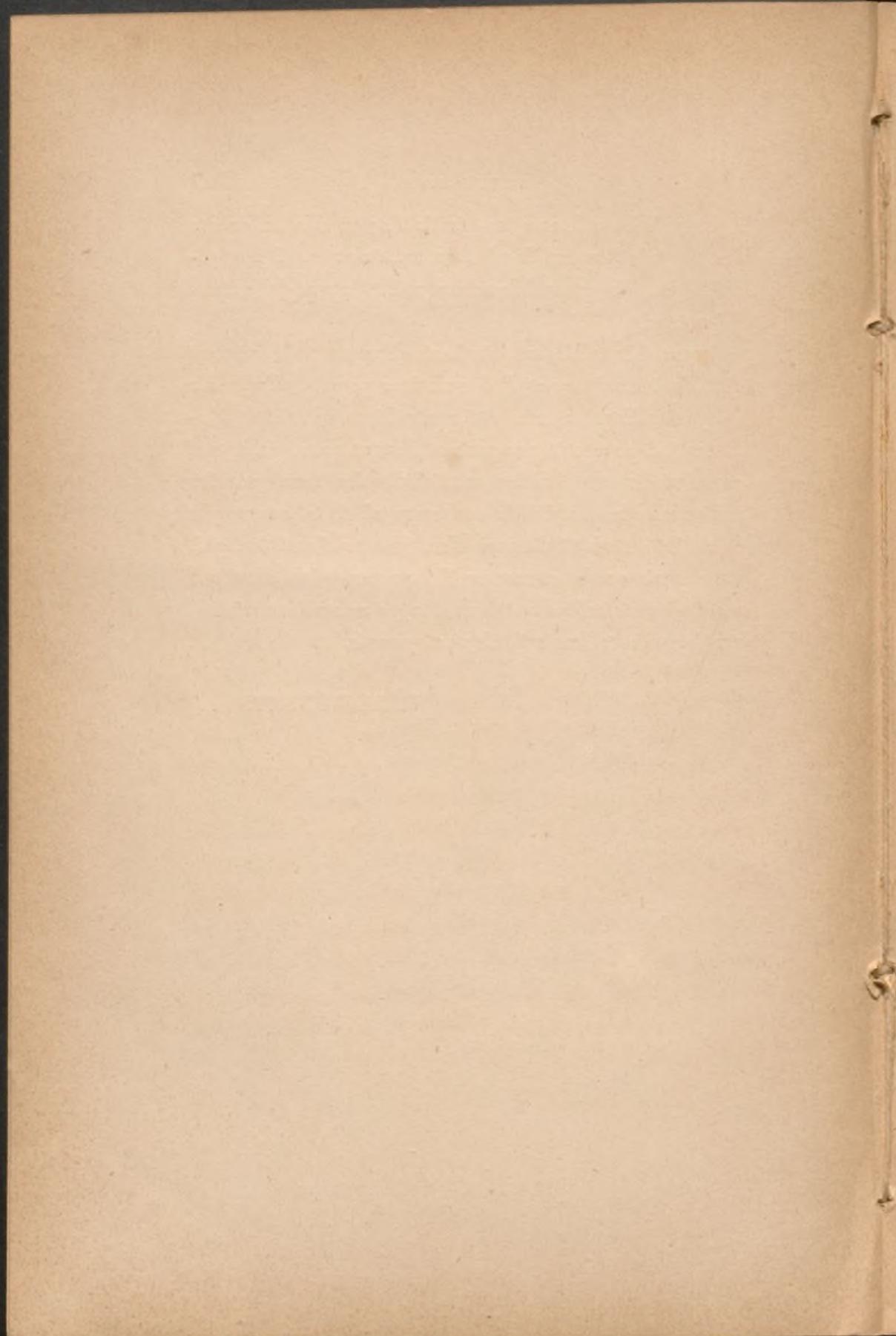
Et plutôt que d'avoir sous les yeux une série de chromolithographies de qualité inférieure, qui attirent l'œil sans doute, mais sur lesquelles vous vous épuiseriez en vains efforts, pour n'arriver qu'à la reproduction de tons absolument conventionnels, ne vaut-il pas mieux, en effet, et n'aurez-vous pas encore économie de temps, de travail et d'argent, à acquérir un fac-simile d'une valeur de deux, cinq et dix francs, quelquefois plus même s'il est nécessaire, dont la copie, soigneusement faite et plusieurs fois répétée, vous donnera la clef d'un art nouveau.

Enfin, pour les reproductions d'un prix plus élevé, les Leloir, les Tofano et autres, vrais chefs-d'œuvre de la gravure moderne qui laisse si loin même les pièces les plus intéressantes du XVIII^e siècle, vous pouvez les obtenir en location de votre fournisseur habituel d'articles de peinture, avec lequel vous vous entendrez à cet effet, et la jouissance momentanée vous en sera plus profitable qu'une mauvaise acquisition. Telle est notre conviction, basée sur l'expérience, et nous devons remercier MM. Boussod et Valadon, M. A. Lemercier, M. Champenois, M. Minot, éditeurs, qui ont bien voulu nous aider à mettre ces idées en pratique en autorisant les

reports de leurs beaux fac-simile d'aquarelles, si exacts que parfois l'expert le plus autorisé ne saurait, à première vue, discerner s'ils ne sont point l'œuvre de l'artiste lui-même.

Quant à nos leçons écrites, elles sont le résumé d'études théoriques et d'observations personnelles, mais chaque indication en a été contrôlée avec soin et plusieurs fois exécutée par nous et devant nous, en ce qui concerne la composition matérielle des tons, par les mains les plus habiles de ces temps-ci, de telle sorte que ce traité est plutôt l'œuvre d'un groupe d'artistes, qui, pour avoir voulu conserver l'anonyme, n'en sont pas moins les véritables auteurs, dont je ne suis, en réalité, que le modeste, mais fidèle porte-parole.

KARL ROBERT.



L'AQUARELLE

CHAPITRE I

DE L'AQUARELLE



Notre réputation d'aquarellistes ne date que de ces dernières années, depuis que la Société des aquarellistes français a montré en ses expositions périodiques l'excellence de nos artistes dans un genre où, par une curieuse singularité, les Anglais nous avaient précédés, mais dans

lequel nous les avons aujourd'hui distancés incontestablement, grâce à notre génie national, souple et plein de charme, et plus que tout autre apte à mettre en pratique les moyens d'exécution d'un art où la finesse d'interprétation et l'esprit d'initiative constituent le principal élément de réussite.

Il faut bien le reconnaître aussi, les industriels anglais étaient arrivés à mettre au service de leurs artistes des produits tellement supérieurs aux nôtres que, rebutés par des couleurs qui ne leur donnaient ni l'intensité de ton, ni la transparence désirables, nos peintres ne se livraient que de rencontre à l'aquarelle proprement dite et seulement pour des esquisses ou projets de tableaux, mais sans aller jusqu'au rendu définitif. Seuls, Charlet et Roqueplan l'avaient tenté : et l'on peut dire que c'est à partir de l'introduction des couleurs anglaises en France que le genre aquarelle s'y est répandu et pratiqué d'une manière générale.

C'est donc grâce à leurs produits matériels que nos voisins se sont fait une réputation universelle d'aquarellistes, alors que, si l'on examine leurs œuvres au point de vue artistique pur, elles peuvent sembler inférieures à celles de nos artistes français, des Italiens même qui, depuis Fortuny, ont acquis dans cette branche de l'art une réelle supériorité, tant par leur exécution brillante que par leur impression juste de la nature, pour tomber parfois, il faut bien le dire, dans

l'exagération de la tache, jusqu'au négligé absolu de la forme et du dessin. C'est chez nous, quoi qu'en disent nos voisins jaloux, que l'aquarelle s'est développée le plus complètement et qu'elle a atteint le plus haut degré de perfection, par l'exécution où nos maîtres sont arrivés à l'habileté la plus merveilleuse, la plus insaisissable, et par le charme dont la tradition est si familière à l'art français.

N'étions-nous pas, d'ailleurs, préparés de longue date pour prendre ce premier rang dans l'art de l'aquarelle et serait-on taxé d'exagération pour dire que les Saint-Aubin, les Debucourt et les Moreau le Jeune devaient être les précurseurs des Leloir, des Detaille, des Vibert, des E. de Beaumont, de Madeleine Lemaire et des Boutet de Monvel? La filiation était naturelle, elle ne s'est point faite sans transition apparente. En effet, les procédés des miniaturistes précieux de la fin du siècle dernier et du commencement de celui-ci s'étaient transmis avec toutes leurs ressources, et nos maîtres modernes devaient en faire l'application, tout en les modifiant pour l'aquarelle pure, au point d'arriver, peu à peu, à la simplicité savante et primesautière des Jacquemart, des Harpignies et des Jacquet. Ce n'est donc que justice de rendre à nos peintres ce qui leur appartient en propre et de rectifier ainsi l'erreur, communément répandue, que les Anglais sont nos maîtres en aquarelle : rien de plus faux et de plus invraisemblable, d'ailleurs. Tout au

plus nous ont-ils précédés, grâce à leurs produits, dans la renaissance de cet art en ces temps modernes.

Il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer leurs travaux avec les nôtres et de réfléchir sur ce fait que, dans le monde entier, les œuvres de nos aquarellistes sont cotées un prix tellement élevé que le petit nombre des privilégiés qui en possèdent quelques-unes est fort restreint, et se classe parmi les fortunes les plus considérables. Et, sans pour cela évaluer la valeur artistique au taux de l'œuvre, on peut cependant dire que, dans l'ensemble, c'est là un criterium certain de la rareté et aussi de l'excellence et de la supériorité des œuvres de nos « Aquarellistes Français ».

Cela dit, et il importait de le dire pour revendiquer hautement notre première place en un art où, comme en tous les autres, nous devons être considérés comme à la tête de tous progrès, jetons un rapide coup d'œil en arrière pour rechercher l'origine de cet art devenu si moderne et si parfait de nos jours, qu'il ne paraît pas devoir être surpassé. Aussi bien il remonte fort loin et l'on peut affirmer qu'en tous pays l'aquarelle a précédé la peinture à l'huile, les premiers peintres ayant été les enlumineurs de livres sacrés dont les couleurs étaient broyées à l'eau. Mais ces couleurs, pour la plupart délayées à l'eau gommée, étaient appliquées en plusieurs couches par les mêmes procédés que la peinture en détrempe et constituaient de véritables miniatures gouachées.

Ce n'est qu'à la fin du xvi^e siècle et au commencement du xvii^e siècle, qu'étendant davantage les couleurs d'eau pure, sans gomme ni blanc en pâte, que les peintres en usèrent en teintes plates donnant les valeurs et les tons, pour composer et faire leurs esquisses. Ce furent d'abord des lavis proprement dits, à la sépia et au bistre, dont on trouve de nombreux spécimens dans les écoles d'Italie. Peu d'aquarelles en plusieurs teintes furent exécutées à cette époque, et il faut passer au xviii^e siècle pour trouver des efforts nouveaux en ce genre, efforts qui ne sont dus qu'au besoin de plaire davantage aux acheteurs du temps, en flattant leur goût par le charme des gravures en couleurs. C'est l'époque, ai-je dit, des Boucher, des Fragonard, des Taunay, des Cochin, des Eisen, des Saint-Aubin, cette famille où tous ont du talent, des Debucourt et des Moreau le Jeune. Le goût des gravures en couleurs devait amener tous ces artistes à chercher à rendre du premier jet leur pensée, sans même le secours du dessin préalable, à l'aide du pinceau et des couleurs à l'eau, puis à faire de leurs œuvres de petits tableaux, véritables monuments de l'architecture, des costumes et des mœurs du temps. Et comme le procédé les préoccupe peu : les uns, avec Debucourt, lavent en pleine eau par teintes plates légères ; les autres, comme les Saint-Aubin, rehaussent de gouache ces mille accents spirituels et lumineux, et y résument tout le brio du xviii^e siècle.

Ils démontrent ainsi à l'évidence, et plus tard Granet avec eux, que l'aquarelle pure et sans gouache peut être une nécessité en paysage, mais que, dans les scènes de genre, il serait puéril de s'y arrêter si l'addition d'une gouache doit pousser au mieux de la finesse et du rendu. Le besoin de faire délicat et précis s'accroît et transforme l'aquarelle en véritable miniature, où excelleront les imitateurs de Petitot encouragés par M^{me} de Pompadour, qui devait, elle, s'en tenir à la pointe et à l'eau forte, et, plus tard, par la reine Marie-Antoinette et les jolies dames de sa cour, toutes heureuses de servir de modèles à des œuvres précieuses, ornant le plus souvent les boîtiers et tabatières du plus grand prix, que les amateurs du temps se disputaient aussi fort qu'aujourd'hui. Ce n'est que cinquante ans plus tard que l'art de l'aquarelle proprement dite se réveille à nouveau par le jet impatient de l'esquisse, avec les romantiques, et en particulier avec Charlet, Bonington, Isabey, E. Delacroix, Barye, Robert-Fleury, le père et Decamps, après avoir passé par les mains calmes et délicates des Redouté, des Van Spaendonck et de M^{me} Herbelin.

On a dit, avec un semblant de raison, que, considérée comme branche de l'art, l'aquarelle ne saurait être mise sérieusement en parallèle avec la peinture à l'huile. C'est là cependant une erreur si l'on considère l'aquarelle au point de vue du tableau de chevalet. Certes, on ne

saurait, sans trop de risques, entreprendre en ce genre ni décorations, ni grandes toiles, bien que, de nos jours, Gustave Doré l'ait tenté, non sans succès, et qu'à proprement parler ce sont bien des aquarelles que les grandes esquisses exécutées par De Neuville et Detaille pour leur panorama, esquisses terminées et formant par elles-mêmes des tableaux du plus grand intérêt. Mais il faut reconnaître que, réduite à des dimensions normales, l'aquarelle possède toutes les qualités désirables pour arriver au rendu complet, à la perfection, et que, par conséquent, elle ne saurait être inférieure à la peinture à l'huile. Les Anglais qui, les premiers au point de vue tableau, ont manié l'aquarelle, l'ont bien démontré en la traitant sans réserves, s'efforçant de peindre à l'eau, même avec empâtements (procédé au moins illogique), pour arriver à un résultat identique à celui de la peinture; ce qui, grâce à l'excellence de leurs produits industriels, les avait placés, dès l'abord, au premier rang en ce genre.

Ce n'est donc pas à l'infériorité des artistes, mais à celle des matériaux qu'il faut attribuer cette espèce de défaveur octroyée à l'aquarelle dans les premiers temps. Le degré de perfection atteint aujourd'hui par nos aquarellistes français, devenus les premiers d'entre tous, démontre, une fois de plus, qu'aucun procédé n'est inférieur, dès qu'il s'agit d'une manifestation de l'art, mais qu'il faut avant tout y posséder l'acquit d'un

talent réel, basé toujours sur une science approfondie du dessin, avant d'adopter un genre, quel qu'il soit, et en distinguer judicieusement l'emploi, pour l'adapter de préférence là où la nature du sujet à interpréter s'y prête le mieux.

Rappelons-nous qu'à peine le pastel est-il mis en œuvre, Latour, Peronneau et Chardin en tirent des chefs-d'œuvre, égalant en ce genre les meilleurs peintres de leur temps; et remarquons de même que sitôt le perfectionnement des couleurs d'aquarelle en France, naissent les Leloir, les Vibert, les Worms, les Harpignies, qui, supérieurs à nos voisins d'outre-Manche comme artistes créateurs et harmonistes, les surpassent vite dans l'exécution et le rendu, par l'emploi judicieux et fin des mêmes procédés. Encore un coup, laissons de côté cette vieille réputation des aquarellistes anglais acquise uniquement, comme je l'ai dit, parce qu'à cette époque, industriellement mieux outillés, ils ont poussé jusqu'à la perfection du fini leurs tableaux à l'aquarelle; il y a plus, non seulement nous les avons grandement distancés, mais j'ajouterai que cela était logique, inévitable. L'aquarelle est, en effet, un art où l'esprit de prime-saut doit dominer, ou tout au moins paraître, pour rendre la fougue et l'imprévu de la pensée par une touche large, simple, précise, transparente. N'est-il donc pas naturel que notre rapidité de conception, notre *furia francese*, plus vraie en art que partout

ailleurs, dût y trouver son compte, l'accaparer, pour ainsi dire, à son profit et s'y placer au premier rang? Par la pureté et l'excellence du dessin, l'exécution et le brio du coloris, qui donc, si ce n'est peut-être l'Italien Fortuny, a égalé notre Henry Regnault? Et, par la sobriété et la science des valeurs, est-il un seul artiste qui puisse même être comparé à Harpignies?

L'aquarelle était donc absolument conforme à notre tempérament en tant que procédé appelé surtout à rendre rapidement et à coup sûr une pensée, une impression. Et si parfois, poussant plus loin leurs investigations, nos artistes veulent aller jusqu'à la perfection du rendu et du *fini*, comme on dit, ils atteignent encore le premier rang, car je ne sache pas qu'on égale ailleurs les Meissonier, les Detaille, les Vibert, les Dubufe, les Flameng et les Boutet de Monvel.

Terminons par la définition bien nette de ce qu'est et doit être l'aquarelle. Définissons-la : *une peinture exécutée à l'eau, où les valeurs et les effets sont rendus par transparence là où la peinture à l'huile les rendrait par empâtements*. On voit, par cette définition, qu'avant même d'apprendre à connaître ses couleurs, leur qualité de ton, leur transparence, ce qu'il étudiera en exécutant d'abord dans chaque ton de grandes teintes plates dégradées, l'amateur de cet art doit être bien pénétré de ce qu'on nomme les valeurs, très définies entre elles dans le paysage, mais parfois confondues et

presque insensibles, tant elles sont fines de rapport dans le genre et le portrait. J'insisterai ensuite sur cette recherche des tons lumineux et essentiellement transparents, bases de l'aquarelle, les vigueurs et les noirs pouvant toujours s'obtenir par superpositions de tons, tandis que les réserves lumineuses doivent être rendues au premier coup de pinceau et maintenues telles au cours de l'exécution. Mais, avant même d'ouvrir notre boîte de couleurs, nous allons chercher, pour les bien connaître, à préciser ce qu'on nomme en art : les valeurs.



CHAPITRE II

ÉTUDES PRÉLIMINAIRES

LE DESSIN — LES VALEURS — THÉORIE DES COULEURS



Je ne doute pas que l'amateur, avant d'entreprendre l'aquarelle, n'ait fait ses études de dessin. Cela est indispensable; autrement, il n'aurait ni franchise de touche, ni transparence, les tons s'empâteraient, perdant leur qualité propre dans une recherche pénible de la mise en place ou du dessin sans cesse rectifié au cours du travail.

Si donc vos études n'étaient pas suffisantes en ce point, il faudrait les compléter à l'aide du cours de MM. Bargue et Gérôme, le

meilleur ouvrage paru en ces dernières années; vous prendrez les planches qui vous intéresseront le plus; puis, sans en pousser l'exécution jusqu'au rendu complet, vous ferez, d'après ces modèles, de nombreux croquis, jusqu'à ce qu'ils viennent facilement sous votre crayon; ensuite, vous ferez de même d'après la bosse, puis d'après nature. On peut se procurer d'excellents plâtres, les mêmes qu'on donne à l'École des Beaux-Arts, et un seul de ces modèles, placé en des sens différents, peut être l'objet de croquis variés à l'infini. Enfin, nous ne saurions mieux faire que d'engager les amateurs qui habitent Paris ou qui viennent y séjourner quelques mois pour compléter leur éducation artistique, à passer une saison dans l'un des ateliers Julian, et principalement en ce qui concerne l'étude du croquis d'après nature. Sans doute, dans ces ateliers, les études sont extrêmement sérieuses et les excellents maîtres qui les dirigent tiennent, avant tout, à former des artistes dignes de ce nom; mais il ne faudrait pas croire cependant que la consigne est absolue à cet égard, et les amateurs trouveront là, outre un enseignement de premier ordre, toute la bienveillance et l'indulgence désirables pour leurs premiers essais.

Il faut, d'ailleurs, observer que ces études préalables du dessin nous enseignent, en même temps que la forme, la connaissance des valeurs, base indéniable de tout art. En effet, tandis que nous cherchons la forme

et le contour, l'intensité relative des tons entre eux nous apparaît, ce qui établit la différence des plans, d'où l'effet et le relief. Cette relativité des tons, parfaitement saisissable dans un dessin à l'effet, qui est monochrome, et où elle s'établit par une gamme décolorée dans les gris et très intense dans les vigueurs, l'est beaucoup moins sous la palette d'aquarelle, à cause de la qualité propre de chaque coloration dont l'intensité de valeur n'est pas identique dans une même dégradation matérielle de la couleur; et il est certain qu'il est plus malaisé de dégrader un ton par rapport à un autre que par rapport à lui-même; l'œil saura donc sans difficulté rapprocher en un même ton, soit le vert, deux valeurs semblables, alors qu'il hésitera longtemps pour trouver la même relativité de valeur par la juxtaposition de deux couleurs, le vert et le jaune par exemple, ces deux tons n'ayant pour base de leur essence même aucune propriété similaire. En effet, comme nous allons le voir, l'une, le jaune, est une couleur fondamentale dite primaire; l'autre, le vert, est une couleur binaire, c'est-à-dire composée de deux bases, le jaune et le bleu.

C'est donc l'observation exacte et la pratique habituelle de ces différences de valeurs en une même couleur, puis en plusieurs, qui distinguent le valoriste du coloriste. Vous serez coloriste, si, conservant la qualité propre de chaque couleur, vous établissez avec sa voi-

sine une harmonie parfaite dans l'intensité du ton employé. Vous serez valoriste, si cette harmonie consiste en la justesse de la valeur relative de vos tons, même en une seule couleur, sans que vous vous soyez préoccupé de conserver le charme de la qualité colorante de chacune de vos couleurs. Pour le genre et le portrait, comme aussi dans la miniature, il faut allier l'un à l'autre, car, si la connaissance des valeurs est la base de l'art, la couleur en est le charme, et M. Ch. Blanc a pu dire : « Le dessin est le sexe masculin de l'art, la couleur en est le sexe féminin. »

Si vous poussez au parfait la science des valeurs, vous arriverez à faire très coloré avec une extrême sobriété de tons, but qu'atteint si bien en paysage Harpignies, et qui semble être le résultat le plus complet de l'art. Il ne paraît pas que ce but ait été poursuivi dans la représentation de la figure humaine, ni dans les scènes de genre où, jusqu'à présent, nos maîtres, cédant un peu trop au désir de l'attraction du public, y ont cherché plutôt le côté agréable que l'aspect sobre et puissant. Et pourtant celui-là poursuivrait, à notre avis, un but meilleur et plus durable, qui préférerait toujours en ses œuvres la science approfondie des valeurs au charme de la couleur. Au point de vue de l'art, s'il ne réjouit pas l'œil aussi agréablement que le coloriste, le valoriste est moins entraîné que lui à voir la nature par le menu, et l'œuvre y gagne en aspect

général et en force; matériellement, étant donnée la susceptibilité des couleurs à l'eau, il a plus de chance de voir ses aquarelles se maintenir dans leur coloration première, ou tout au moins, si le temps les décolore, ce sera partout d'une égale façon, et l'harmonie ne sera point rompue. Je m'explique à ce sujet : supposez une aquarelle d'un brillant coloriste, exécutée finement et par la juxtaposition des couleurs employées presque pures, où les laques et les jaunes jouent un rôle principal, surtout dans le visage, et où ces mêmes couleurs, modifiées par les bleus, donnent les demi-teintes et les ombres; avec le temps, ces jaunes et ces laques, couleurs très chatoyantes à l'œil, mais très fugitives, peuvent être absorbées, les laques se terniront, les jaunes passeront, ne laissant que les bleus des ombres qui, livrés à eux-mêmes, noirciront, ce qui donnera une extrême dureté. Imaginez au contraire le peintre valoriste, traitant le même sujet sans préoccupation de la fraîcheur absolue des tons, les rompant dans une gamme plus soutenue et abstraction faite des détails, conduisant son aquarelle non par le menu, mais par les lavages à grandes teintes et en pleine eau, pour donner, en fondant les tons les uns dans les autres, son harmonie d'ensemble; la composition de ces tons étant partout analogue dans leur dégradation, si les jaunes et les laques fuient avec le temps, les bleus se maintiendront, dans une gamme plus éteinte il est vrai, mais toujours

en harmonie, la valeur générale devenant simplement un peu plus foncée.

D'après ces observations, il semble démontré que la pratique des valeurs est surtout le point où doivent tendre les efforts de l'aquarelliste, quoiqu'on ne puisse nier le charme de la couleur. Convenons d'ailleurs qu'au point de vue de l'art et du véritable artiste, on naît coloriste, on ne le devient que très relativement, tandis que la science des valeurs s'acquiert par l'étude.

Quoi qu'il en soit, l'amateur ne doit point se rebuter, car si l'étude et l'observation des maîtres ne le rendent pas coloriste primesautier, elles lui permettent d'adopter les qualités d'un artiste préféré, dont la couleur lui est sympathique, et le rapprochent le plus de son tempérament et de sa manière de voir personnelle. Aussi bien, le but qu'il poursuit ne doit pas être la confection d'un véritable tableau, ce qui demande de longs efforts. Non, l'amateur doit avant tout chercher, en une distraction intelligente, à rendre un sentiment, une idée, et se contenter de travailler, non pour le produit ou pour la gloire, mais uniquement « *pour le plaisir* ».

THÉORIE DES COULEURS — HARMONIE — LOI DES
COULEURS COMPLÉMENTAIRES

Puisque dans l'aquarelle la réussite dépend soit de la fraîcheur des tons d'où résulte le charme, soit de

la connaissance approfondie des valeurs, nous n'hésiterons pas à nous appuyer sur la savante théorie de Charles Blanc¹, observateur lui-même des principes déterminés par Chevreul; théorie qui nous servira de base fondamentale pour étudier l'harmonie des couleurs, harmonie qui doit naître sous les doigts de l'aquarelliste, et devenir ainsi primesautière avant toutes autres qualités.

Les couleurs, vous le savez, sont autant de sensations qui viennent frapper notre œil. Elles nous frappent d'une manière plus particulièrement palpable dans l'arc-en-ciel, composé de sept couleurs : le jaune, le vert, l'indigo, le bleu, le violet, le rouge et l'orangé. Parmi ces couleurs, trois seulement, le jaune, le bleu et le rouge sont fondamentales ou *primaires*, parce que seules elles recomposent la lumière blanche, qui n'est pas une couleur, et n'est que la résultante des trois couleurs fondamentales. On peut aisément s'en rendre compte en assemblant par parties égales ces trois couleurs, le rouge, le bleu et le jaune sur une boule, puis, en faisant tourner rapidement cette boule, la couleur qui apparaîtra sera le blanc.

Par contre, le noir dont nous ne parlerons pas théoriquement, est l'absence de toute lumière ou l'intensité absolue d'une couleur quelconque.

1. Ch. Blanc, *Grammaire des arts et du dessin*.

On appelle *binaires* les autres couleurs du prisme, parce qu'elles sont le résultat de deux couleurs primaires; ainsi le vert est formé de jaune et de bleu, l'orangé de rouge et de jaune, le violet de rouge et de bleu.

« La lumière blanche, dit Ch. Blanc, contient les trois couleurs élémentaires et génératrices : le jaune, le rouge et le bleu; chacune de ces trois couleurs sert de complément aux deux autres pour former l'équivalent de la lumière blanche. On a donc appelé complémentaire chacune de ces trois couleurs primitives par rapport à la couleur binaire qui lui correspond. Ainsi le bleu est la complémentaire de l'orangé, parce que l'orangé, couleur binaire, c'est-à-dire se composant de deux couleurs primaires, le rouge et le jaune, contient les éléments nécessaires pour reconstituer (avec le bleu) la lumière blanche. Par les mêmes raisons, le jaune est complémentaire du violet et le rouge est complémentaire du vert. Réciproquement, chacune des couleurs mixtes, orangé, vert et violet (produites par le mélange des deux couleurs primitives), est la complémentaire de la couleur primitive non employée dans le mélange. Ainsi l'orangé est le complémentaire du bleu, parce que le bleu n'est pas entré dans le mélange qui a formé l'orangé.

Loi des couleurs complémentaires. — Cela posé, si l'on combine deux des couleurs primaires, le jaune et le bleu par exemple, pour en composer une couleur

binaire, le vert, cette couleur binaire atteindra son maximum d'intensité quand on la rapprochera de sa complémentaire, qui est le rouge. De même, si l'on combine le jaune et le rouge pour en composer l'orangé, cette couleur binaire sera exaltée par le voisinage du bleu. Enfin, si l'on combine le rouge et le bleu pour en composer du violet, cette couleur binaire sera exaltée par le voisinage immédiat du jaune. Réciproquement le rouge mis à côté du vert en paraîtra plus rouge, l'orangé surexcitera le bleu, et le violet fera briller le jaune.

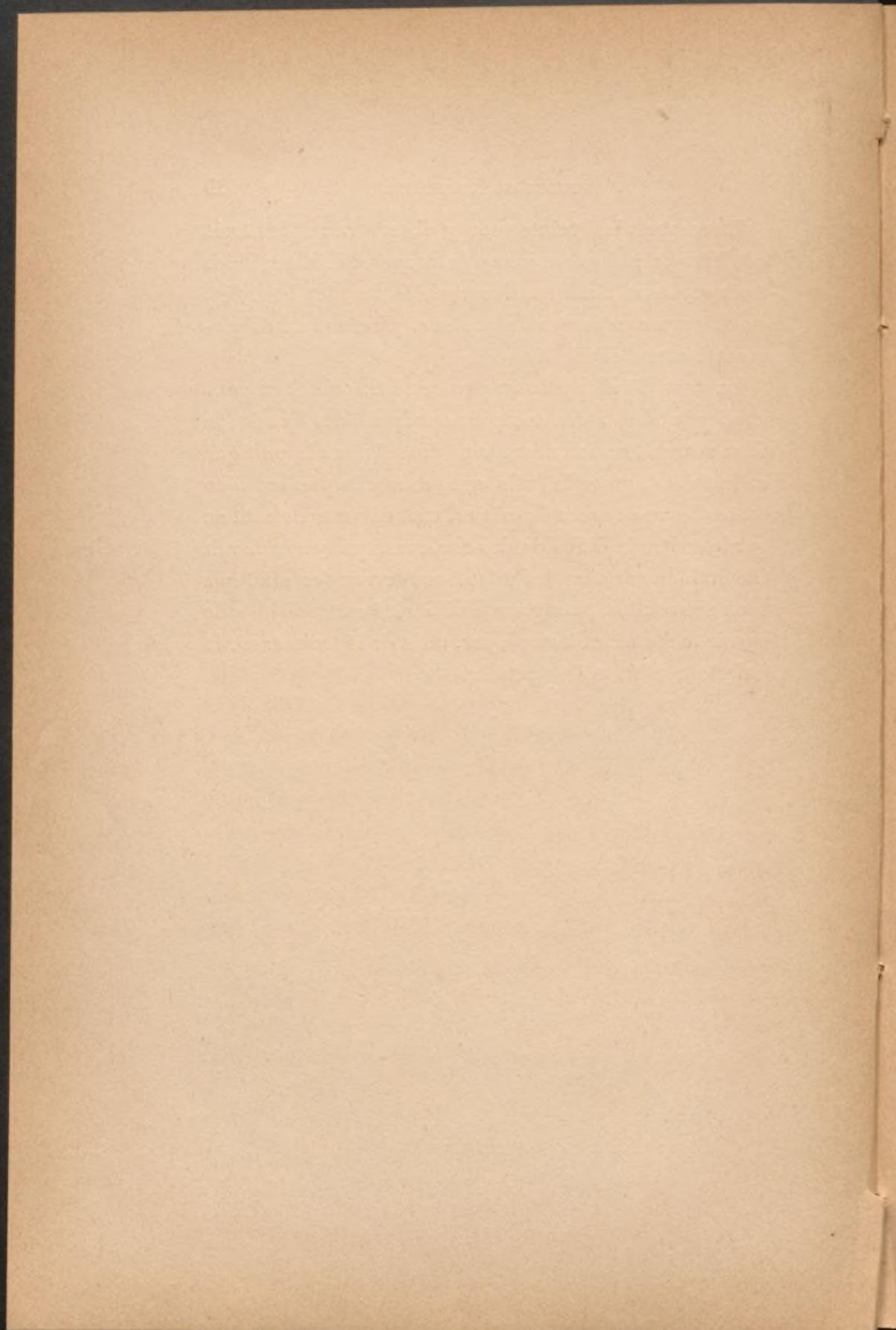
Mais un phénomène étrange, c'est que ces mêmes couleurs, qui s'exaltent par leur juxtaposition, se détruisent par leur mélange. Si vous mettez du vert sur du rouge à quantité égale et à égale intensité, les deux couleurs seront annihilées l'une par l'autre; il n'en restera qu'un gris absolument incolore. Il en sera de même, si vous mettez à l'état d'équilibre du bleu avec de l'orangé ou du violet avec du jaune.

Telle est la loi dite des « complémentaires ». De ces observations, il résulte que la juxtaposition de deux couleurs complémentaires l'une de l'autre concourt à en augmenter la valeur ou l'intensité, tandis qu'elles se détruisent par leur mélange, et, si ce mélange est d'égales proportions, forment un gris neutre et atonique. Mais ces gris neutres et atoniques pencheront vers l'une ou l'autre couleur, selon la proportion du

mélange, s'il n'est pas égal. On voit de suite de quelle importance est la connaissance de cette théorie, puisque d'une part elle fait valoir un ton franc, et d'autre part elle nous enseigne la composition des tons, peu compliquée dans les parties lumineuses d'une aquarelle, puisque les tons s'y emploient presque purs, mais si variée dans la gamme des gris que l'artiste doit multiplier à l'infini pour établir ses ombres et ses demi-teintes. Il en résulte encore que l'artiste qui voudra conserver à l'aquarelle toute sa fraîcheur lumineuse ne pourra y parvenir qu'en évitant soigneusement tout mélange constituant un gris. Nous aurons à revenir sur ces principes des couleurs lors de nos conseils pratiques sur les mélanges, mais nous pensons que l'amateur devra étudier sérieusement cette loi des complémentaires, et pour s'en bien pénétrer, exécuter en couleur une rosace à six pointes de la façon suivante : teinter à l'aquarelle en ton soutenu, en allant de gauche à droite : 1° en haut, jaune de cadmium ; 2° à droite, le vert composé de cadmium et de cobalt ; 3° le bleu cobalt ; 4° le violet, composé de cobalt et de vermillon ; 5° le rouge vermillon ; 6° l'orangé, composé de vermillon et de cadmium. On remarquera que, dans la théorie des complémentaires, il n'est point question de l'indigo, couleur du spectre solaire ; cela tient à ce que, dans les mélanges de la peinture, il possède à peu près les qualités du bleu et se comporte comme lui vis-à-vis des autres couleurs.

La rosace ainsi teintée, on y observera : 1° les trois couleurs primaires, le jaune, le rouge et le bleu ; 2° les trois couleurs binaires, l'orangé, le vert et le violet, qu'on aura composées de couleurs placées immédiatement à côté d'elles.

En vous développant un peu cette théorie et en vous expliquant la loi des complémentaires, mon but est de fixer votre attention avant tous conseils sur la pratique même de l'aquarelle, afin que vous compreniez bien toutes les ressources du métier, tout en vous mettant en garde contre la diffusion des couleurs, qui vous noierait inévitablement dans les gris. Nous verrons en effet que bien souvent la plus grande difficulté est, non pas de savoir le ton exact à employer, mais de le trouver sur la palette conforme à sa pensée.



CHAPITRE III
DU MATÉRIEL

LES PAPIERS



Si l'on peut sans inconvénient peindre sur n'importe quelle toile, on ne saurait peindre à l'aquarelle sur n'importe quel pa-

pier. Tout d'abord il faut convenir que les papiers anglais sont réellement supérieurs, et en particulier les marques de Whatman et de Harding. Néanmoins certains papiers français sont excellents, tels que ceux de Robert's et de Canson et aussi certains papiers mécaniques au rouleau de différentes fabriques.

Pour l'aquarelle de genre, il est urgent d'avoir, non un papier lisse ou des bostols comme on l'a souvent conseillé, mais des papiers à grain fin, par exemple le Whatman cylindré. Cependant il ne faut point exagé-

rer en ce sens, et l'on pourra remarquer que le travail de l'eau aplanit singulièrement le grain, de telle sorte que, si un papier à grain fin est tentant pour rendre la délicatesse des chairs et du visage, un grain moyen lui sera, selon moi, préférable, qui, travaillé un peu plus longuement dans le visage et les chairs, donnera le même résultat et en plus des ressources inestimables pour l'exécution des tapis, des draperies et des objets de nature morte entourant votre sujet.

Le papier Harding, d'une finesse remarquable, peut être employé par un aquarelliste expérimenté. Il ne résiste pas aux lavages comme le Whatman, mais quelle chaleur de ton ! Son léger quadrillé, dont les interstices sont aisément remplis par le pinceau, permet cependant les frottis légers et les transparences de ton sur ton, mais je reconnais qu'il faut, dans son emploi, apporter une expérience consommée.

Le papier de l'aquarelliste doit être tendu, soit sur châssis à l'aide de semences ou de colle de pâte, soit sur stirator, soit enfin, et surtout s'il s'agit d'un papier lisse, peu résistant, comme le Harding, sur une planche à dessin, en particulier pour les travaux minutieux. Nous verrons tout à l'heure l'opération du tendage.

LES BLOCS

On nomme ainsi des *masses* composées de vingt-cinq ou trente feuilles, tendues les unes sur les autres et col-

lées aux côtés. On en fabrique de différents formats ; les plus usités sont ceux de 9 cent. \times 12 ; 13 \times 18 ; 18 \times 24 ; 24 \times 30. Ces blocs, commodes en voyage pour les pochades et aussi comme palettes d'essais, présentent toujours des défauts de fabrication qui en rendent l'emploi désagréable et parfois gênant dans l'exécution d'un sujet. Il est rare, si bien tendu que soit le bloc, qu'il ne vallonne pas sous le travail. A mesure qu'on humidifie la surface, la masse de dessous s'imprègne d'eau peu à peu et la feuille qu'on emploie a une peine infinie à se retendre. Cet inconvénient occasionne une perte de temps considérable et nuit aux travaux de reprise qui doivent être exécutés sur les teintes non encore sèches, mais moites, et dont le papier doit cependant être retendu pour donner la franchise au coup de pinceau.

Enfin, un vice plus grave encore, et qui a été signalé tant de fois aux fabricants, sans grand succès, est celui-ci : les blocs sont toujours de formats relativement petits (les grands blocs devant être rejetés complètement à notre avis) ; or, pour les confectionner, l'ouvrier plie la feuille en 4, en 8 ou en 16, rogne et assemble sans prendre aucun souci de l'endroit ni de l'envers du papier, de telle sorte que les blocs présentent alternativement une feuille à l'endroit, une feuille à l'envers, ce qui est un défaut des plus graves, puisque l'envers d'un papier d'aquarelle est plus sensible que l'endroit, graine

la couleur, et peluche dix fois plus facilement que le bon côté.

On doit donc reconnaître l'endroit de son papier avant de le classer en carton ou de travailler. Cela est fort aisé dans les papiers qui portent leur marque de fabrique dans la pâte, laquelle est lisible seulement à l'endroit. Il suffit alors de tracer au dos deux traits de crayon allant d'une extrémité à l'autre de chacun des coins, pour que, le papier coupé et la marque disparue sur certains fragments, on reconnaisse de suite le côté à travailler.

Dans les papiers ne portant pas de marque, et il s'en trouve, on apprendra à reconnaître le côté du grain, qui est le bon, du côté plus lisse ou légèrement quadrillé, selon que l'on emploie des papiers dits à la forme ou mécaniques. J'appellerai toute votre attention sur ce point dès le début, car rien n'est désobligeant comme de s'apercevoir qu'on s'est trompé de côté, alors qu'on a déjà employé une séance à la mise en place et au dessin, ou même à reporter par le calque le sujet qu'on se propose de peindre.

MANIÈRE DE TENDRE LE PAPIER — LES CHASSIS

LE STIRATOR

A l'atelier, le châssis est le mode le meilleur pour tendre son papier; c'est aussi le moins coûteux et l'on

devra l'admettre d'une façon absolue, car c'est le seul qui tende réellement et qui offre une grande résistance aux changements de température.

Le châssis doit être fait comme celui qu'on emploie pour les toiles à peindre, mais il ne faut pas qu'il soit garni de clefs et, de plus, il doit porter à l'envers, enclavées et ne dépassant pas l'extérieur, deux petites traverses minces pour lui donner de la solidité, tout en permettant de passer de l'eau à l'éponge derrière le sujet, s'il est nécessaire, pour l'humidifier au cours du travail. Il ne faut pas se rebuter si les premières fois qu'on tend le papier le résultat n'est pas parfait. C'est une affaire d'habitude, et nous pouvons affirmer que, si l'on se conforme exactement à l'instruction qui va suivre, on arrivera à tendre rapidement, sans aucun gondolage, ce qu'on obtient si difficilement avec l'emploi du stirator. Pourtant je dois dire qu'on livre aujourd'hui d'excellents stirators, mais, pour être bien faits, ils exigent une main d'ébéniste spécial et il ne faut pas hésiter à y mettre un bon prix.

Pour tendre son papier, après l'avoir coupé de grandeur suffisante pour qu'il dépasse d'environ 0,05 à 0,06 centimètres le châssis de chaque côté, on l'étend sur une table, l'endroit, côté du grain, appliqué contre la table; puis, à l'aide d'une petite éponge, on mouille l'envers d'un bout à l'autre à pleine eau; on laisse séjourner l'eau 5 minutes en hiver, 10 minutes en été

pour que le papier se détrempe bien ; puis on enlève à l'éponge cette eau jusqu'à ce que le papier redevienne mat. On applique alors le châssis, en le tenant par les traverses, sur la feuille que l'on fixe à l'un de ses côtés à l'aide de clous ou de pointes dites semences, l'un au milieu, deux autres aux extrémités.

Cette opération faite, on retourne le châssis et on répète l'opération pour le côté qui fait vis-à-vis au premier qu'on vient de fixer ; puis on procède de même alternativement pour les autres côtés, en rabattant les coins qui dépassent et en tirant toujours un peu sur le papier. Quand le papier est ainsi maintenu des quatre côtés, on place entre les premières semences autant d'autres qu'il est nécessaire, selon la grandeur du châssis. Il faut mettre une pointe tous les quatre centimètres, et à mesure qu'on cloue, tirer suffisamment sur le papier pour qu'il se tende le plus possible, bien qu'encore humide ; mais cela doit se faire cependant d'une façon assez modérée, pour que le papier ne se déchire pas sous les doigts. On peut aussi se servir de colle de pâte étendue sur l'envers du châssis auquel on fait adhérer, en le repliant dessus, l'excédent du papier qu'on a également enduit de colle de pâte.

L'opération faite, on laissera sécher le papier à la température normale de la saison, et au bout d'une demi-heure en hiver, d'un quart d'heure en été, le papier sera retendu et l'on pourra commencer son aquarelle.

LE STIRATOR

Le stirator (qu'on trouve dans le commerce en trois grandeurs : le format raisin $0,65 \times 0,50$, le demi-raisin et le quart raisin), est un appareil composé soit de deux châssis, soit d'un châssis et d'une planchette s'emboitant l'un dans l'autre à l'aide d'une feuillure ménagée dans l'un des châssis.

On conçoit aisément la manière de tendre la feuille de papier dans un semblable appareil. On mouille la feuille comme il a été dit ci-dessus, puis on retire le châssis le plus petit (ou la planchette) du plus grand, on place la feuille de papier et on remet la planchette ou le petit châssis. On serre à l'aide des deux traverses placées derrière ou des petits tourniquets de cuivre.

Il faut avoir soin de couper les coins ou tout au moins d'y donner deux coups de ciseaux à angle droit, afin d'éviter les plis ou godages qui s'y formeraient si même le papier ne se déchirait complètement en séchant.

Enfin on peut tendre le papier sur une planchette à dessin. L'opération est simple. Il suffit, après avoir mouillé son papier, d'en relever, à l'aide d'une règle plate, chacun des quatre côtés à environ un centimètre, et de passer le long de ce liseré de papier la colle à bouche bien humectée¹; puis, rabattant ledit liseré sur

1. L'emploi de la colle à bouche est assez long, on se servira très avantageusement de la codéine Cowtry.

la planchette, d'appuyer soit avec l'ongle du pouce, soit avec une spatule d'os ou d'ivoire, jusqu'à ce que la colle soit complètement prise. Sur une planchette neuve l'opération est assez longue, mais si l'on a pris soin de coller, avant la feuille à aquarelle, une feuille de papier ordinaire à sacrifier, précaution qui empêche le papier de se tacher, les deux papiers adhèrent l'un à l'autre sans difficulté.

CRAYONS, PINCEAUX, ÉPONGES, GOMMES, GRATTOIRS, ETC.

Le meilleur crayon pour le dessin d'une aquarelle est le Gilbert n^{os} 2 et 3. La gradation des Faber est fort compliquée et le graphite en est, à notre avis, trop gras pour qu'on puisse l'adopter; quelque ferme qu'on le choisisse, il salira toujours plus la teinte que le Gilbert. Pour effacer un trait trop fort, on se servait autrefois de dolages ou déchets de peau de gant blanche réduits en miettes; ce moyen est excellent. Il ne graisse pas le papier comme la mie de pain même rassise (on ne doit d'ailleurs jamais l'employer fraîche). Si l'on veut employer la gomme, et c'est réellement le mode d'effaçage le plus pratique, on ne doit faire usage que de la gomme noire, qui n'est autre que du caoutchouc naturel; les gommes blanches et particulièrement les gommes anglaises, qui sont si renommées pour les autres travaux, ne valent rien en aquarelle, parce

qu'elles enlèvent l'épiderme du papier et que les teintes font tache partout où la gomme a passé.

PINCEAUX

La première qualité d'un pinceau est, lorsqu'après l'avoir rempli d'eau on le place le long d'un verre pour le faire dégorger, que la pointe se reforme sans qu'un seul poil dépasse de la masse. Lorsqu'on en fait l'acquisition, c'est là une condition *sine qua non*, mais il peut arriver que l'accident se produise entre vos mains par suite d'un usage fréquent, et l'on doit toujours avant de travailler vérifier ses outils. Si quelque poil venait à dépasser, on égaliserait la pointe en coupant le malencontreux poil obliquement, avec des ciseaux, ou mieux encore on le réduirait à la flamme d'une bougie, tenant la pointe du pinceau à une certaine distance de la flamme pour ne rien compromettre.

Les pinceaux sont de deux sortes : plats et larges, ils servent pour les grandes teintes ; ronds, pour l'exécution du détail. Ils sont en martre ou poils dits de petit-gris. On doit posséder un jeu de pinceaux de cinq ou six pièces des numéros deux à sept, le numéro un, trop fin, ne servant guère que dans la miniature. En général, il est préférable d'adopter les pinceaux montés sur plume qu'on soutient avec une hampe de bois blanc, ils sont plus légers et plus maniables. Les pinceaux emmanchés

mécaniquement, sauf les plus fins, sont moins souples et d'un usage moins agréable. Néanmoins il est bon d'en avoir un assez fort et à deux têtes pour l'emploi de l'eau pure, si fréquent en aquarelle. Enfin, une ou deux brosses en poils durs ou soies de porcs, qui s'assouplissent par l'usage, et sont commodes pour donner, dans les fonds, les étoffes et les tapis, un brio qu'on obtiendrait difficilement avec les pinceaux.

GODETS, VERRES A EAU

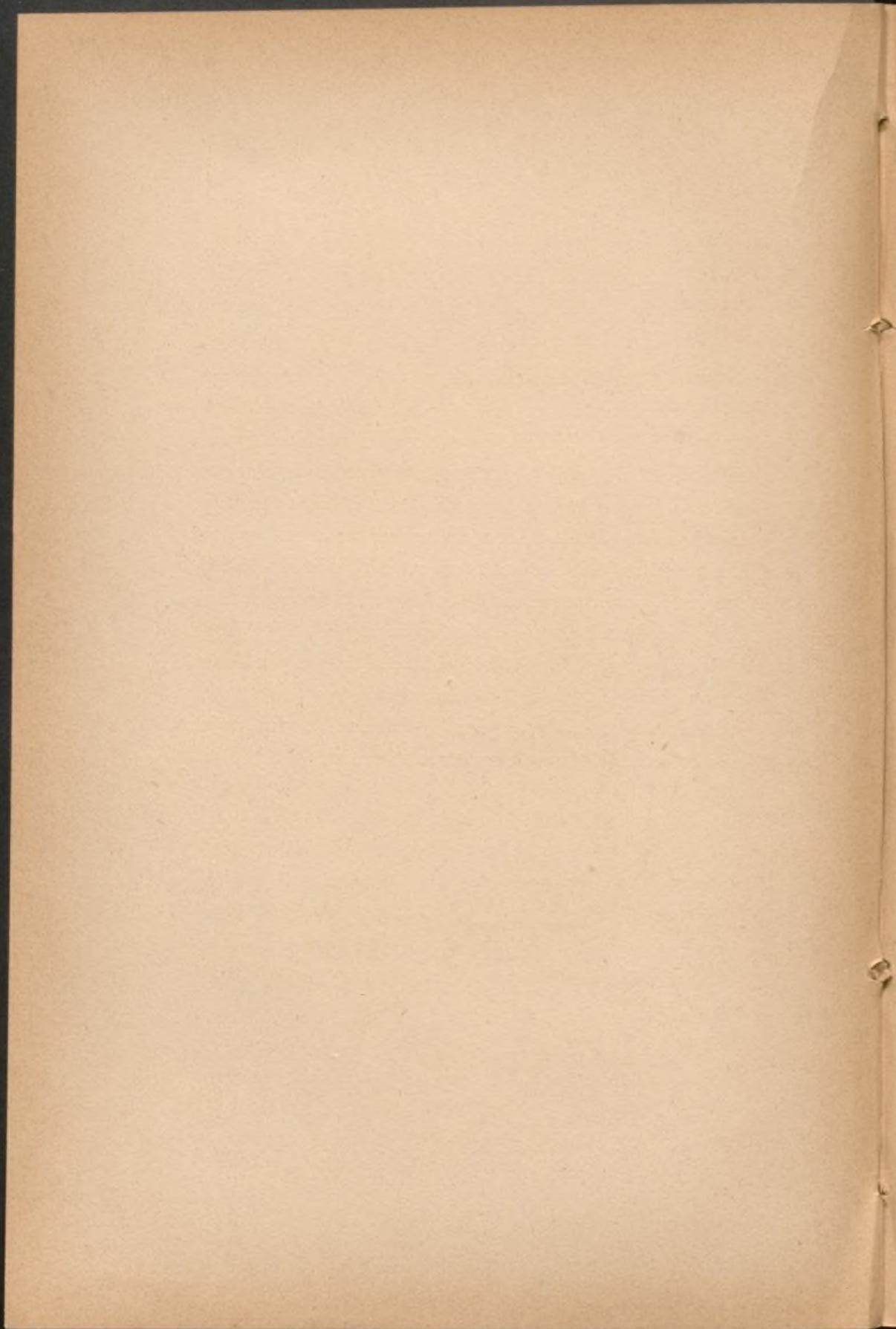
Les godets servent en réalité plus dans le lavis que dans l'aquarelle; pourtant il faut au moins en avoir un ou deux pour les teintes de fond un peu étendues, et qu'on a parfois besoin de conserver assez longtemps durant le cours d'un sujet. Le verre à eau ou plutôt les verres à eau, car il en faut trois pour travailler proprement à l'atelier¹, doivent être grands, très grands même, cela vaut toujours mieux; encore doit-on fréquemment y changer l'eau. Il est pourvu de deux becs en vis-à-vis qui permettent de poser le pinceau dont on se sert, quand on s'arrête, car on ne doit point le laisser séjourner dans l'eau, la pointe se déformant lorsqu'elle porte au fond d'un verre ou d'un godet.

1. Un où est l'eau pour le mélange des teintes, le second qui sert à laver le pinceau à chaque changement de teinte, le troisième où l'eau doit toujours être pure et où l'on ne doit tremper que le pinceau dit à eau.

PALETTE

Enfin une palette de porcelaine ronde et plate, ou carrée, à compartiments, est indispensable pour former les tons en les maintenant isolés les uns des autres. La palette de fer-blanc vernissée et pliante est également excellente; c'est à proprement parler la boîte à couleurs de l'aquarelliste depuis l'invention des couleurs moites en tube, mais, si l'on y place la quantité de couleurs nécessaire à plusieurs aquarelles, il faut, chaque fois que l'on s'en est servi, la passer sous un robinet d'eau coulant violemment, pour maintenir en état de propreté, par conséquent de fraîcheur, les couleurs que le travail de la séance aurait ternies.

Deux éponges, l'une très fine, l'autre un peu plus forte, un ou deux grattoirs, dont l'un connu sous le nom de grattoir scalpel, du papier à calquer et du papier buvard compléteront amplement l'outillage de l'aquarelliste.



CHAPITRE IV
LES COULEURS



J'ai dit précédemment que nos voisins d'outre-Manche, industriellement mieux outillés, avaient les premiers traité l'aquarelle en art véritable; mais, de même que nos artistes les ont surpassés, de même aussi nos industriels, perfectionnant leurs procédés de fabrication, sont parvenus à mettre à la disposition du public des produits absolument purs et qui ne laissent rien à désirer.

Nos couleurs moites en tubes sont à ce point perfec-

tionnées, que tel souvent qui croit user de couleurs anglaises, auxquelles il accorde le crédit consacré par l'esprit public, se sert en réalité de couleurs françaises dont les désignations sont mises en anglais, selon un usage pour ainsi dire imposé par les traités d'aquarelle, ou même par les professeurs habitués à se servir de ces termes. Quant aux couleurs en pains et en bâtons, destinées principalement à l'exécution des fleurs et de la miniature, je sais, de source sûre, que les écoles des Beaux-Arts de l'étranger se fournissent chez nous, ce qui démontre à l'évidence l'excellence de nos produits.

Les couleurs moites, préparées au miel, en tubes et en godets, sont les plus généralement employées aujourd'hui. En tubes, elles sont préférables en ce sens que si l'on se sert de la palette pliante en fer-blanc (et c'est ce qu'il y a de plus pratique), on extrait du tube la quantité dont on a besoin pour la séance; la réserve se conserve à l'état frais, isolée du contact de l'air¹. Ces couleurs moites sont excellentes; elles ont une grande intensité de ton, mais elles développent beaucoup et demandent un emploi réfléchi, autrement elles poussent à la lourdeur. Au point de vue de la transparence, les pastilles et les tablettes, employées autrefois,

1. Certaines couleurs en tubes, les terres, par exemple, sèchent plus rapidement les unes que les autres, si l'on n'en fait un usage fréquent, et deviennent difficiles à extraire. En ce cas, il suffit de faire tremper le tube quelques minutes dans l'eau tiède pour remédier à cet inconvénient.

étaient peut-être préférables. Certaines couleurs extra-fines ne sont même réellement bonnes qu'en bâtons, notamment celles dont on fait usage pour les fleurs.

Une palette sera très complète, qui se composera de vingt-quatre couleurs. Nous allons les indiquer, parler de leurs qualités propres, dire leur rôle dans les principaux mélanges. Peu à peu, l'amateur réduira de lui-même ce nombre à vingt, puis à douze ou quatorze couleurs au plus, mais il doit les essayer toutes avant de pouvoir déterminer ses préférences et constituer sa palette définitive.

La palette de vingt-quatre couleurs se composera :

1° LES JAUNES.

- 1° Ocre jaune.
Yellow ochre.
- 2° Laque jaune.
Yellow lake.
- 3° Jaune indien.
Indian yellow.
- 4° Gomme-gutte.
Gamboge.
- 5° Ocre de ru.
Roman ochre.
- 6° Terre de Sienne naturelle.
Raw Sienna.

2° LES BLEUS.

- 7° Cobalt.
Cobalt.
- 8° Bleu minéral.
Mineral blue.
- 9° Bleu de Prusse.
Prussian blue.
- 10° Indigo.
Indigo.
- 11° Outremer.
French ultra.
- 12. Bleu de smalt.
Smalt.

3° LES BRUNS.

- 13° Terre de Sienne brûlée.
Burnt sienna.
- 14° Brun de Madère.
Madder Brown.
- 15° Pierre de fiel.
Gallstone.
- 16° Stil de grain brun.
Brown-Pick.

4° LES ROUGES.

- 17° Cadmium.
Cadmium.
- 18° Rouge de Saturne.
Read-leal.
- 19° Vermillon.
Vermillon.
- 20° Laque carminée.
Crimson lake.
- 21° Garance rose.
Rose Madder.

5° LES VERTS ET LE NOIR.

- 22° Cendre verte ou vert Véronèse.
Emerald green.
- 23° Vert émeraude.
Veronese green¹.
- 24° Noir d'ivoire.
Ivory black.

QUALITÉS ET PROPRIÉTÉS DE QUELQUES COULEURS

Le premier exercice à faire, pour bien se rendre compte du travail de l'aquarelliste, est de laver à grande

1. Par une anomalie singulière, les marques anglaises donnent le nom de Veronese green à notre vert émeraude, et celui de emerald green à notre vert Véronèse ou cendre verte. Il faut y faire bien attention pour n'avoir point de méprise dans les premiers mélanges.

teinte un ton de chacune des couleurs de la palette, afin d'en bien connaître les qualités propres. Étudions donc, en exécutant ces teintes, quelques-unes de nos couleurs, en ayant soin de noter toutes nos observations, et vous pourrez en ajouter encore de personnelles, s'il y a lieu.

L'*ocre jaune* est la base la plus chaude pour rendre un ton lumineux. Couleur solide, mais difficile à délayer au clair. Elle sèche rapidement et ne permet pas qu'on y revienne dans l'emploi par superposition, restant aisément à la surface du papier. On a reproché à l'ocre jaune de pousser un peu au noir, cela est exact; mais cette couleur si chaude, dont on appréciera peu à peu l'usage, est solide et ne fuit pas comme les laques et les jaunes plus transparents; en plus, elle donne une grande solidité aux tons dans la composition desquels elle entre. Mais il faut toujours avoir soin de l'employer avec beaucoup d'eau et en essayer la teinte sur le papier palette pour voir si elle ne graine pas.

Le *jaune indien* et la *gomme-gutte* sont d'un usage à peu près analogue, du plus clair au plus foncé, et se mêlent aux rouges et aux bruns pour les tons éclatants; unis aux bleus, ils donnent des verts brillants. Le jaune indien est préférable à la gomme-gutte, car il fuit moins avec le temps; ces deux couleurs, ainsi que la laque jaune, s'emploient également en glacis; mais, en principe, il faut éviter les glacis qui alourdissent les

tons et généralisent trop l'aspect, détruisant ainsi d'avance la vibration que peut donner l'imprévu de l'exécution.

Le cadmium. Jaune d'or intense, la couleur la plus riche de la palette; mêlée aux bleus, donne les verts les plus intenses et les plus colorés; exalte les rouges d'une façon extraordinaire, pour quoi elle est souvent classée avec eux sur la palette.

La terre de Sienne naturelle, l'ocre de ru, qui tiennent le milieu entre les jaunes et les bruns. Lumineuses, sans intensité, couleurs solides, s'emploient dans les demi-teintes claires.

Terre de Sienne brûlée, d'un rouge brun très solide, trop peut-être, pousse à la lourdeur; en user comme de l'ocre jaune, très étendue d'eau.

Brun de Madder, pierre de fiel, brun de Dyck, laque de garance brune et en général tous les bruns doivent s'étudier l'un après l'autre, pour en adopter un seul de préférence servant dans la composition des tons d'ombre : pour les cheveux, les draperies et les fonds d'intérieurs. Employés à la brosse, ils pénètrent dans le papier tout en conservant la transparence.

Bleu minéral et bleu de Prusse. Couleurs solides, fournissant beaucoup; les éviter dans les fonds de ciel; excellentes pour les draperies, surtout le bleu de Prusse. Ces bleus, alliés aux jaunes, donnent toute la gamme des verts du plus clair au plus foncé.

Outremer. Ton très puissant, s'emploie également dans les ombres et les draperies, ou pour les verts décolorés.

Cobalt. Base des ciels, des tons de fond, base des gris et des ombres clairs; graine un peu, le délayer avec soin.

Carmin, laque carminée, laque de garance rose. Ces tons, très lumineux, alliés aux jaunes et aux rouges en minime proportion, les exaltent, tandis qu'ils décolorent presque tous les autres avec lesquels ils forment des gris. Ainsi un mélange de vert Véronèse ou de vert émeraude avec la laque donnera un gris très fin et très transparent. Un glacis de carmin sur un vert clair lui retirera ses qualités de lumière et le fera passer dans l'ombre; au contraire, allié au jaune pur ou au cobalt, il en exaltera la chaleur, la transparence et la vibration.

Vert Véronèse et vert émeraude. Couleurs qui s'emploient franches et peu dans la composition des tons, surtout des verts, qui ne doivent être obtenus que par le mélange des jaunes et des bleus. Le vert Véronèse ou cendre verte est très riche, mais il gouache un peu; le vert émeraude, dans les gris, ajoute à la finesse et à la transparence.

Vermillon, rouge de Saturne. Couleurs très chaudes et très lumineuses, donnent d'excellentes préparations dans les clairs; elles laissent un dépôt légèrement granuleux, font vibrer tous les tons; demandent une étude

spéciale de tons sur tons à l'aide desquels on peut arriver à des effets inattendus, particulièrement dans les draperies.

Noir d'ivoire. Bien que l'intensité colorante du noir d'ivoire appelle la défiance, cette couleur est cependant d'un excellent secours dans les gris argentés. Pur, on ne l'emploie que dans les draperies.

Telles sont les principales propriétés des couleurs les plus importantes de la palette ; ceci, bien entendu, à titre de renseignement et sous réserve de votre contrôle personnel. Vous devez vous-même faire ces essais, car de la plus ou moins grande quantité de couleur mélangée à une autre, dépend la réussite du ton cherché, ce ton se modifiant suivant la prise de couleur plus ou moins forcée dans un sens ou dans l'autre.

Les Anglais font grand usage de la teinte neutre que nous avons supprimée de notre palette ; ce ton leur sert généralement là où ils ne savent point trouver la note juste. Ce qui nous l'a fait condamner, c'est qu'il rend paresseux de la recherche, et donne à une aquarelle un ton d'encre d'un effet peu agréable.

Enfin, lorsqu'on dispose du noir d'ivoire, des bleus et des laques, il n'y a aucune raison de se servir d'une couleur toute faite qui n'a par elle-même aucune qualité propre. Si l'on tient absolument à un gris neutre sur la palette, on adoptera le gris de payne, qui donne des gris bleuâtres assez fins.

Le meilleur moyen de se rendre compte de la nature de ses couleurs, est de dégrader les tons les uns à côté des autres pour les faire ensuite se fondre entre eux, et recommencer l'exercice jusqu'à ce qu'on arrive à la fusion des tons les plus intenses, c'est-à-dire les moins étendus d'eau. Enfin, l'on devra répéter de grandes teintes sur une surface qu'on s'impose de couvrir, de façon à l'obtenir bien nette et bien fondue, qu'on la veuille unie ou dégradée. Quant au procédé d'exécution des grandes teintes, il suffira de calculer exactement ce qu'on doit dissoudre de couleur sur la palette ou dans un godet pour en couvrir toute l'étendue, et de passer le pinceau de gauche à droite, par trainées successives, le papier étant légèrement incliné, le tout bien franchement et dans l'humidité; de nombreux essais répétés vous mèneront sûrement à la réussite. Nous aurons d'ailleurs l'occasion de revenir sur ces travaux préparatoires, à notre avis indispensables à la formation de l'aquarelliste, car il faut avoir gâché beaucoup de papier avant de posséder un acquis et une habileté qui sont tout en cet art.

DE QUELQUES MÉLANGES. — LES TONS CHAUDS ET LES
TONS FROIDS

Nous aurons, au cours des leçons écrites qui vont suivre, une série de tons composés à étudier, ou plutôt à improviser, pour rendre le modèle; il est donc néces-

saire de faire au préalable quelques essais généraux de dosages et de mélanges. Nous avons vu précédemment la théorie des couleurs et la loi des complémentaires, passons à la pratique. Tout d'abord, il est une distinction d'usage constant dans la peinture; c'est celle qui a trait aux *tons chauds* et aux *tons froids*.

Les *tons chauds* sont essentiellement les jaunes et les rouges, essentiellement aussi les bleus et le noir composent les *tons froids*. Par analogie, les couleurs de la palette qui ne sont pas fondamentales, comme les bruns et les verts, empruntent leur nature à la base dominante qui entre dans leur composition; les bruns sont couleurs chaudes, les verts et le violet couleurs froides. De même les mélanges composés de jaunes et de rouges ou de laques donneront des *tons chauds*, et les jaunes, les terres ou les laques mêlés aux bleus donneront des *tons froids*.

Une autre distinction utile à connaître est celle qui existe entre les couleurs dites *essentiellement transparentes*, celles qui se délayent à l'absolu dans l'eau, et les *couleurs lourdes*. Les bleus foncés, le noir d'ivoire, les laques, la gomme-gutte, sont couleurs *essentiellement transparentes*. Au contraire, le cobalt, le vermillon et l'ocre jaune grainent et déposent sur le papier. On obvierez à cet inconvénient en délayant davantage ces dernières couleurs, et en tenant compte que, préparées au miel, elles sont en ce cas moins faciles à dissoudre,

parce que le miel, additionné aux couleurs, ajoute à leur densité. Aussi, pour nous, est-il toujours préférable d'avoir pour le travail de l'atelier quelques couleurs en tablettes, comme l'ocre jaune et le vert Véronèse, qui en tubes gouachent toujours un peu.

Enfin l'on devra observer que certaines couleurs, telles que le bleu minéral, le jaune indien, la laque, mordent sur le papier et s'y imprègnent solidement. Elles peuvent être superposées, pour en augmenter au besoin la vigueur, mais, par contre, elles se lavent ou s'enlèvent plus difficilement. D'autres, au contraire, et surtout le cobalt, d'un usage si fréquent, adhèrent peu au papier, s'y imprègnent moins, et la superposition en est extrêmement difficile. Il faut apporter dans cette opération une grande dextérité de main, une grande légèreté et un travail de premier coup, même pour les petites surfaces; si vous revenez par deux fois, la seconde teinte que vous posez entraîne la plaque de couleur, celle-ci ne reposant en réalité que sur la surface du papier, et des taches apparaissent. Les paysagistes connaissent bien cette difficulté, et très peu abordent la grande teinte unie d'un ciel bleu pâle de printemps.

DES MÉLANGES

Il suffit d'avoir une seule fois mélangé deux couleurs dans des proportions différentes, pour se rendre compte

de la variété des tons qu'on peut obtenir à l'infini à l'aide des vingt-quatre couleurs de l'aquarelle. Les énumérer tous serait impossible; étudions-en donc quelques-uns pour servir de bases aux recherches personnelles de chacun.

Tout d'abord, il faut observer que le ton pur n'existe pas dans la nature, une couche d'atmosphère séparant l'œil de l'objet que la main reproduit, et les couleurs qui nous apparaissent étant presque toujours elles-mêmes un composé. Hormis donc pour les fleurs, au sujet desquelles nous aurons à nous expliquer, il y a lieu de s'occuper à rechercher la coloration des gris, le ton pur n'étant qu'une exception, d'une extrême sobriété, destiné à faire valoir l'ensemble de ces gris, qui doivent toujours être dans une harmonie parfaite. Mais, me direz-vous, le cri de guerre de Henri Regnault était : Haine au gris ! Soit, mais c'est le propre du génie de sortir des règles générales et, selon le proverbe, cela ne fait que les mieux confirmer.

On doit noter aussi qu'un *ton gris* n'est pas un *ton neutre*, c'est-à-dire atonique, et qu'on doit exclure des mélanges la combinaison d'une couleur avec sa complémentaire, à proportion égale; tel le mélange du bleu et de l'orangé (rouge de Saturne), du vert et du rouge, du violet et du jaune qui, mélangés en parties égales, donneraient un *ton nul*. Ceci a une importance extrême, puisque, lorsque vous voudrez assourdir un

ton obtenu de deux couleurs franches ou primaires; il vous suffira d'y introduire un peu de la couleur complémentaire de celle qui forme la base prépondérante de ce ton. Donc, j'entends que, s'il faut exclure la complémentaire d'une couleur dans la composition d'un ton à deux bases, on peut avec profit en user, lorsqu'il faudra lui retirer de sa valeur et l'assourdir par rapport à un autre ton placé près de lui.

Ceci posé, on commencera par les mélanges de deux couleurs, sauf à en modifier le produit par une troisième. Nous nommerons toujours la base la plus forte du dosage en premier; exemple : le jaune et le rouge donneront l'éclat de la lumière, comme le ton général d'une figure en pleine lumière; si l'on y ajoute une pointe de bleu, on en obtiendra l'ombre naturelle. On devra de même essayer tous les mélanges constituant des gris chauds et harmonieux de tons, en observant que plus ils seront étendus d'eau, plus ils seront lumineux et transparents, et cela suivant la définition même de l'aquarelle que nous avons donnée.

Le jaune et le rouge donneront donc une figure en pleine lumière; il est évident que plus les bases fondamentales seront brillantes, plus l'intensité de la lumière sera grande. Si le jaune est du cadmium ou de l'ocre jaune, le ton sera plus brillant que si l'on emploie de l'ocre de ru ou de la Sienne naturelle. Aussi obtiendra-t-on les ombres et les demi-teintes dans ce premier ton

local, en substituant l'ocre de ru ou la terre de Sienne naturelle au cadmium ou à l'ocre jaune dans le mélange. S'il faut un ton plus monté encore ou plus sombre, on y ajoutera la Sienne brûlée, ou le brun madder ou la garance brune.

Tel est le principe des mélanges de deux couleurs à modifier par une troisième dont on doit rarement s'écarter, et l'amateur ne saurait trop multiplier ses exercices en plaçant devant lui un objet quelconque de nature morte, d'un ton uni, de façon à n'avoir pour ainsi dire que le ton local à observer. Ce ton local s'obtient du mélange de deux couleurs mères, dans la lumière, et de l'addition d'une troisième pour les ombres. Mais il faut avoir soin, en ce cas, de placer l'objet dont on étudie le ton face à la lumière du jour, et si c'est une draperie, bien à plat et verticalement; autrement cet objet, empruntant aux reflets des tons variés, rentre dans l'étude de l'aquarelle exécutée avec toutes ses variétés de couleurs, et non dans l'exercice préparatoire qui nous occupe.

Ce qui vient d'être dit n'est, en effet, qu'un commencement d'études qui trouvera plus ample application dans nos leçons générales.

CHAPITRE V

DE LA NATURE MORTE

LE LAVIS — LES GRANDES TEINTES — PREMIERS EXERCICES
DE LA COPIE — FLEURS ET FRUITS



La grande difficulté, pour les commençants, est toujours de savoir diriger les études premières et de leur donner une gradation ascendante, au point de vue de ce qu'ils nomment la difficulté. Car bien qu'en art il n'y ait point de chose facile pour un bon

résultat, il est très certain que le trompe-l'œil d'une planche ou d'un objet quelconque de nature morte s'obtiendra plus facilement que la ressemblance d'une figure. Les premiers modèles à copier seront

choisis parmi des aquarelles originales ou de bonnes chromolithographies d'art, et là le débutant pourra, sans trop de difficulté, s'exercer, ayant devant les yeux le rendu de la chose même dont il n'a qu'à retrouver le ton sur sa palette. Sitôt ces premiers essais d'après le modèle-estampe, il lui sera nécessaire de procéder par quelques études d'objets de nature morte, de quelques fleurs, et cela avant d'aborder la grisaille d'après la bosse. Pour le début, on prendra un objet seul, en bois de préférence, parce qu'il donnera peu de reflets; ensuite, un ustensile de cuisine, en fer battu, puis en cuivre où déjà mille traits de lumière viendront se refléter, ajoutant leur variété de couleurs au ton local : pour les premiers, on observera simplement la qualité du ton local, ton de lumière et ton d'ombre; pour les seconds, on adoptera la théorie des teintes plates et des teintes fondues appliquées aux cylindres. Il faut donc en avoir fait quelques-uns d'après le modèle-estampe. Ceci rentre dans le lavis proprement dit : toutefois, on remarquera que nous n'avons point fait de distinction spéciale pour cet art qui est, en réalité, la base de l'aquarelle, dont l'application se porte principalement sur les travaux de l'ingénieur ou de l'architecte, mais qui donne à la main une dextérité incontestable et la familiarise avec le pinceau.

Quelques mots sur le lavis et les grandes teintes. —
Appliquons le lavis des grandes teintes à l'exécution

du cylindre. Il y a trois modes pour obtenir le relief : le lavis par teintes fondues, par superposition, par juxtaposition. Pour passer une teinte plate quelconque, lorsqu'on doit agir par superposition, on gorge le pinceau de la teinte adoptée, et on l'applique en commençant par la gauche de sa feuille; on continue vers la droite par bandes latérales, qui se rejoignent à chaque coup de pinceau, laissant au bas du papier, maintenu légèrement incliné au cours du travail, une forte goutte de couleur; puis, lorsqu'on a couvert toute la surface, on reprend en dessous, toujours à pinceau plein, la goutte laissée en suspens, pour exécuter une seconde bande de même nature, et ainsi de suite jusqu'au bas de la feuille. On obtient une teinte plate simple. Cette opération, pour naïve qu'elle puisse paraître, n'en doit pas moins être recommencée autant de fois qu'il sera nécessaire, jusqu'à parfait résultat.

Pour passer une teinte fondue, il suffit de couvrir d'abord la partie la plus vigoureuse, le haut généralement, en arrêtant le premier coup de pinceau là où la teinte doit commencer à se dégrader : lorsque toute la surface est couverte, on gorge le pinceau de teinte plus légère, préparée dans un second godet, puis on reprend la goutte laissée au bas de la première bande et ainsi de suite jusqu'à la teinte la plus légère pour laquelle on finit par gorger le pinceau d'eau pure pour arriver au blanc du papier. Si l'on ne veut user que d'une seule

teinte préparée dans un seul godet, il suffit, à chaque valeur, d'ajouter quelques gouttes d'eau, ce qui donne la dégradation voulue.

Enfin, il est un moyen dont le lavis use peu, mais l'aquarelle très fréquemment, c'est le massage au tampon. Seulement, ce procédé baisse beaucoup la valeur d'une teinte, en même temps qu'il la fonde. Pour cette opération, on emploie un tampon de mousseline ou de vieux calicot roulé en boule et, sur la teinte conservée humide, on tamponne de gauche à droite, légèrement et sans intervalle : le tampon happe l'excédent de couleur à la surface du papier et fonde ainsi la teinte. Quelques-uns se servent de peau de daim pour former le tampon, je ne le conseille pas, parce que l'eau s'y absorbe moins que dans la mousseline ou le vieux calicot : il vaut donc mieux se servir de ces derniers, sauf à y apporter une plus grande légèreté de main ; le tamponnage à fortes pressions ne saurait être admissible, puisqu'il enlève presque toute la teinte, sans donner la pureté qu'on obtient par l'enlevage à l'éponge. Si donc une teinte est manquée, il faut, sans hésiter, recourir à cette dernière. L'éponge, en effet, est d'un usage fréquent parmi les aquarellistes. Elle peut être employée aux mêmes fins que le tampon et donne un travail plus souple et plus moelleux. Son emploi est le même, mais il a en outre le grand avantage de conserver aux teintes, ainsi fondues ou même modelées, une grande pureté de ton, parce que

l'éponge, à chaque instant replongée dans le bol d'eau pure et malaxée, ne conserve rien de la teinte enlevée ou fondue. Tel est le premier exercice auquel devra se livrer l'amateur pour bien connaître le maniement du pinceau, de l'eau et de l'éponge.

On peut procéder de même pour les teintes plates ou en relief superposées, et les teintes juxtaposées. Pour les premières, on commencera par le ton le plus faible; puis, sur cette teinte encore humide, on passera la seconde un peu plus foncée, abstraction faite de la partie qu'on veut laisser subsister en clair; puis la troisième, en réservant les deux premières, et ainsi de suite du plus clair au plus foncé. Il suffit de bien observer que le papier s'humidifiant davantage à mesure qu'on pose chaque teinte, on doit, à chacune de ces teintes nouvelles, attendre un peu plus longtemps qu'à la précédente que l'eau ne miroite plus à la surface et que l'aspect soit toujours mat. Pour les teintes juxtaposées qui donnent également le relief, on procède de même, à la différence près qu'on laissera chaque teinte sécher complètement avant d'en poser une plus foncée, et l'on aura soin de laisser entre chacune d'elles un interstice de quelques millimètres qui laissera voir un filet du ton de la valeur inférieure, et cela, du blanc pur, qu'on réservera entre la première et la seconde teinte, aux deux derniers tons les plus foncés. Il est bien entendu que cet exercice de la juxtaposition des teintes ne saurait

être exécuté facilement avec une couleur fuyante, le cobalt, par exemple, car en ce cas il faudrait opérer très rapidement et en pleine humidité.

Du modelé. — Pour modeler un objet quelconque, ton sur ton, dans la gamme monochrome de l'encre de chine ou de la sépia, on passe d'abord la première teinte ou ton de fond le plus clair; puis, sur ce ton absorbé mais encore humide, on modèle en valeur par petites touches juxtaposées, claires, près de la lumière, puis en demi-teinte, puis en teinte foncée, pour revenir en demi-teinte sur les bords de l'objet, car on doit bien observer que le contour d'un objet sphérique, un vase, par exemple, porte toujours un reflet du côté de l'ombre, c'est ce qui le fait tourner.

Ces principes étant posés, qui sont pour ainsi dire l'orthographe du coup de pinceau, nous allons chercher à les mettre en pratique dans la copie des modèles d'aquarelle, tout en modifiant ce que la théorie aurait de trop régulier, pour donner au rendu un aspect véritablement artistique. Modifions d'abord notre palette pour les besoins de la nature morte et surtout des fleurs où la variété des tons entraîne si loin. La palette du peintre de fleurs se composera ainsi :

1° LES ROUGES.

Vermillon.

Rose tyrien.

Ecarlate.

Rose carthame.

Laque carminée.

2° LES BLEUS.

Cobalt.
Cœruleum.
Outremer.
Bleu minéral.

4° LES BRUNS ET LE NOIR.

Sépia.
Terre de Sienne brûlée.
Gris de payne.
Noir d'ivoire.

3° LES JAUNES.

Cadmium clair.
Jaune d'or.
Chrome citron.
Laque jaune.
Ocre jaune.
Jaune indien.
Pierre de fiel.

5° LES VERTS ET LE VIOLET.

Vert végétal.
Vert émeraude.
Violet foncé.

Ainsi composée, la palette du peintre de fleurs répond à tous les besoins.

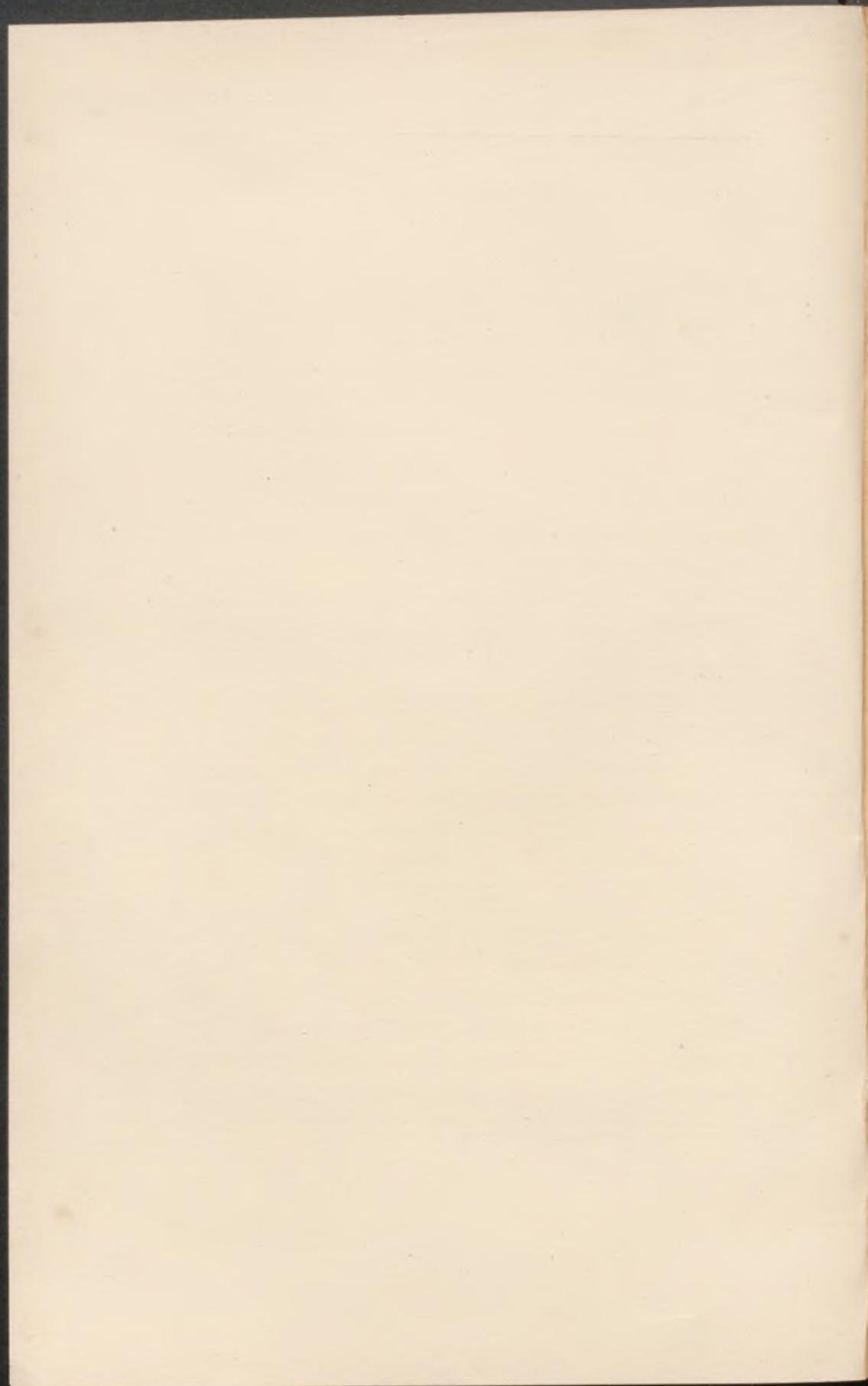
Pour les exercices de la copie, fleurs, fruits et oiseaux, les meilleurs modèles sont incontestablement les cinq séries publiées par Lemer cier et C^{ie}, et qui ont pour titres :

- 1° Etudes de fleurs, 12 planches.
- 2° Papillons et fleurs d'après nature.
- 3° Les oiseaux des îles.
- 4° Etudes d'oiseaux d'après nature, grand format.
- 5° Etudes de fruits d'après nature, grand format.

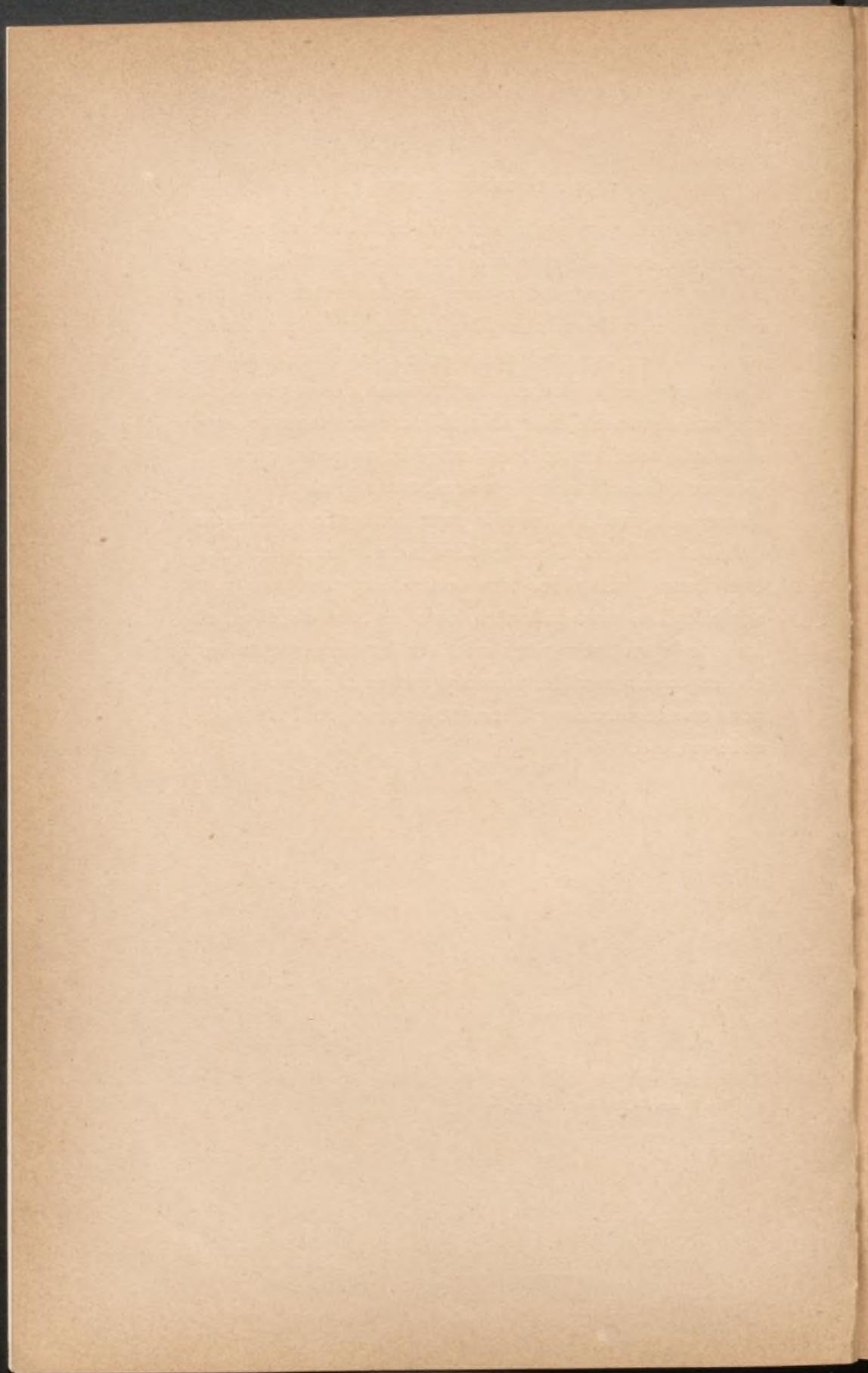
Ces études sont précieuses pour tous les travaux d'arrangement et de décoration. Si l'on songe aux diffi-

cultés d'exécution de pareilles œuvres pour la chromolithographie, en vue de la justesse du rendu, la finesse et la transparence des tons, on est véritablement émerveillé des résultats obtenus par notre industrie d'art français qui laisse si loin les produits anglais ou allemands dont, hélas! notre marché est inondé. Mais je supplie en grâce l'amateur et l'élève de s'abstenir d'une manière absolue de la copie de ces modèles, soi-disant à bon marché, qui faussent absolument l'œil, le goût et la main du commençant. Je l'ai dit en tête de ce livre : Ayez peu de modèles, mettez-y le prix convenable, recopiez au besoin plusieurs fois le même, cela vaudra cent fois mieux que de varier au détriment du bon goût, et croyez que ce n'est nullement par patriotisme mal placé que je parle ainsi; on a pu dire, avec quelque raison : l'art n'a pas de patrie; soit, mais moi, je vous conseillerai de ne prendre vos modèles d'art qu'en France. Sachez qu'à quelque nation qu'appartienne un artiste, il n'est, de par le monde, considéré que s'il a passé par l'atelier d'un de nos maîtres français. Il en est de même de nos industries d'art. Vous pouvez vous en rendre compte facilement, d'ailleurs : visitez les ateliers des Boussod-Valadon, des Lemercier, des Champenois et des Minot, et vous verrez que les commandes de travaux d'art y abondent de l'étranger qui reconnaît ainsi notre supériorité. Copions donc quelques-uns de ces modèles de fleurs et d'oiseaux.





Dans les leçons pratiques qui vont suivre, on remarquera que nous donnons la composition du mélange des tons en commençant toujours par la couleur la plus importante, celle qui constitue la base, mais sans ordre méthodique autre que le passage de la lumière à l'ombre. L'amateur qui suivra nos indications devra procéder par une ébauche d'ensemble, à l'aide des tons de dessous qui sont les mêmes indiqués en plus clair, et lorsque l'ébauche complète sera terminée et présentera l'aspect du modèle, revenir pour l'exécution finale du détail et de l'effet. Pour les feuilles, par exemple, vous chercherez d'abord les tons de lumière, non pas d'une seule feuille, mais de toutes, puis les tons d'ombre, et lorsque le tout sera ainsi mis à l'effet dans une valeur en dessous du modèle, vous reprendrez chacune d'elles pour en exécuter complètement le caractère, les détails et le modelé.



LEÇONS ÉCRITES



1^{re} LEÇON

BOUTONS D'OR ET COQUELICOTS

N^o 1. Lumière des coquelicots : teinte locale faite de rose carthame et jaune d'or, une pointe de rose tyrien, qu'on passera partout.

N^o 2. Lumières et demi-teintes du dessous de la même fleur : rose carthame, sienne brûlée et jaune d'or.

N^o 3. Idem : en forçant un peu sur la sienne brûlée pour les lumières ; pour l'ombre du pétale, sienne brûlée et noir d'ivoire. Les ombres devront être passées dans l'humidité, autrement les roses ne transparaîtraient pas sous le ton d'ombre et ce serait lourd.

N^o 4. Grande lumière du pétale de gauche (moins forte cependant que le n^o 1) : rose tyrien et jaune d'or très léger ; l'ombre, sienne brûlée et rose carthame.

N^o 5. La queue du coquelicot : bleu minéral et chrome citron pour la lumière ; forcer sur le bleu pour l'ombre.

N^o 6. Ton de vigueur du coquelicot de droite, dont la composition sera le ton local de toute la fleur (sauf la lumière qui sera de rose tyrien et vermillon) ; ce ton local se composera de rose carthame, rose tyrien, un peu de sienne brûlée.

N^o 7. Ton local général des pieds d'alouette : violet foncé très léger et gris de payne, et pour les ombres, en forçant sur le gris de payne.

N^o 8. Lumière des feuilles : vert végétal, jaune indien et terre de sienne brûlée.

N^o 9. Feuilles plus foncées, ombre des feuilles : vert émeraude et terre de sienne brûlée.

N^o 10. Fleur d'aubépine : rose carthame et jaune d'or très léger.

N° 11. Idem : même ton additionné d'une pointe de gris de payne.

N° 12. Bouton de coquelicot : rose tyrien, rose carthame, une pointe de sienne brûlée suffisante pour enlever l'éclat trop vif ou trop lumineux des mélanges de ces deux couleurs.

N° 13. Le bouton d'or : jaune d'or pur employé assez léger; pour l'ombre, noir d'ivoire dans la partie supérieure, gris de payne dans la partie inférieure, laquelle est légèrement verdâtre.

N° 14. Jeune pousse d'aubépine : sienne brûlée et vert végétal.

N° 15. Pétales des marguerites : mélange très léger de sépia et de gris de payne.

N° 16. Epi de blé mûr : jaune d'or; ombre, sienne brûlée et sépia.

N° 17. Liserons : pour les lumières, même ton que le n° 10; pour les ombres bleues, ajouter du gris de payne; les ombres rouges, gris de payne, une pointe de rose carthame; les veines des liserons de droite, laque carminée.

N° 18. Feuilles de liseron : sépia, vert végétal et sienne brûlée dans les endroits plus roux.

N° 19. Le hanneton. Sa carapace, formée : 1° de deux points lumineux, oblongs, très clairs; 2° d'une teinte lumineuse; enfin, 3° d'un ton local général. Sous les points lumineux oblongs, un soupçon de gris de payne; pour la teinte lumineuse, jaune d'or, lequel sera en réserve là où elle apparaît franche, et d'autre part sera recouverte de la teinte locale composée de sienne brûlée et vert émeraude en ton très léger; enfin l'ombre sera de sienne brûlée et noir d'ivoire.

N° 20. Le cousin : gris de payne et vert émeraude; ses pattes, sépia et sienne brûlée; les ailes seront du même ton, très léger et au trait.

2^e LEÇONOISEAUX DES ILES¹.

N^o 1. Lumière des feuilles du bas : vert Véronèse et laque jaune.

N^o 2. Pour l'ombre, ton léger passé sur le ton général et fait de bleu minéral et laque jaune, additionné d'une pointe de gris de payne.

N^o 3. Replis de la feuille en lumière : laque jaune et terre de sienne brûlée.

N^o 4. Queue de la feuille et branche : laque carminée; ombrer de suite avec le brun madder.

N^o 5. Pour les autres tons de feuilles, observer le modèle et se reporter aux leçons précédentes.

N^o 6. L'oiseau du bas. Pour avoir une vigueur le plus vite possible, on massera l'ensemble, sauf la queue, avec la teinte locale générale de la lumière : sienne brûlée et noir d'ivoire; ombre, même ton additionné d'outremer. Pour la queue, les plumes de gauche, même ton et une pointe de laque carminée; la plume du centre qui est rosée, laque carminée et brun madder; les plumes de droite qui sont bleutées, laque carminée, brun madder et outremer. Pour l'ombre, même ton et noir d'ivoire. Le tour de l'œil, teinte légère de stil de grain brun; la prunelle, noir d'ivoire en réservant la lumière. Le bec sera fait : le gris, de noir d'ivoire léger; l'ombre de même en ton plus soutenu.

N^o 7. L'oiseau vert sera exécuté de la manière suivante :

1. Pour cette leçon et les suivantes, l'élève devra faire un calque soigné, relevé sur le modèle original et y reporter les numéros des tons indiqués, comme nous l'avons fait pour le modèle précédent.



1, sienne brûlée et laque jaune sous le ventre ; 2, près de l'œil et du bec 3, en réservant les endroits verts. Puis, partout où il y a du vert, un ton de bleu minéral, laque jaune, une pointe de vert Véronèse ; les ailes grises, brun madder, une pointe de noir d'ivoire ; la partie de la gorge dans l'ombre, noir d'ivoire très étendu d'eau ; les pattes, sienne brûlée, noir d'ivoire et brun madder. Reprendre les vigueurs, à l'aide des mêmes tons, en plus foncé, selon l'importance des ombres et des vigueurs.

N° 8. Le modèle à peu près terminé, on exécutera le fond par une teinte générale, en faisant jouer dans un lavis léger d'outremer ou de smalt, du gris de payne, une pointe de bleu minéral ou du vert émeraude.

3^o LEÇON.

LES INSÉPARABLES.

N^o 1. Partie lumineuse des plumes vertes au ventre et à la queue : vert émeraude et chrôme citron.

N^o 2. Plumes jaunes du dessous de la tête, de la gorgerette, et quelques plumes de la queue : ton local, jaune d'or pour la lumière; pour l'ombre, jaune d'or à nouveau et terre de sienne brûlée.

N^o 3. Les ailes et le dos : bleu minéral, pierre de fiel et laque jaune.

N^o 4. Entre les deux ailes : vert végétal, bleu minéral et gris de payne.

N^o 5. Le bout des ailes : outremer, gris de payne, une pointe de vert émeraude.

N^o 6. Le bout de la queue : outremer et bleu minéral.

N^o 7. La queue de l'oiseau de gauche : comme le n^o 5, en forçant sur le vert émeraude.

N^o 8. Herbes d'Orient : ocre jaune et jaune d'or, et, pour l'ombre, même ton glacé d'un mélange de sienne brûlée et sépia.

N^o 9. Cactus, partie claire : cobalt, ocre jaune, une pointe de vert végétal.

N^o 10. Partie ombrée : ocre jaune, cobalt, terre de sienne brûlée.

N^o 11. Autre partie plus claire : ocre jaune, cobalt, une pointe de vert végétal.

N^o 12. Fleur du cactus : laque carminée; pour les ombres, sienne brûlée, rose tyrien, sépia.



4^o LEÇON.

VULCAIN. — PAON DE JOUR. — PENSÉES.

N^o 1. Feuilles éclairées : vert végétal, ocre jaune; pour l'ombre, un peu de gris de payne.

N^o 2. Dessous de la feuille I de droite : vert végétal et pierre de fiel.

N^o 3. Feuille moins éclairée : vert végétal, gris de payne, une pointe de laque carminée dans les endroits rosés.

N^o 4. Feuilles rosées : bleu minéral, laque jaune, laque carminée.

N^o 5. Vigueur intense des dessous de feuille : vert minéral, gris de payne et laque carminée.

N^o 6. Partie vigoureuse du bouton de pensée : vert minéral, laque jaune et sienne brûlée.

N^o 7. Feuilles du bas ombrées : bleu minéral, laque jaune, gris de payne.

N^o 8. Feuilles vigoureuses : vert minéral, gris de payne, une pointe de sienne brûlée.

N^o 9. Pétale jaune de la pensée de gauche : laque jaune, une pointe de vert Véronèse; pour l'ombre, ton très léger de laque jaune et de sépia.

N^o 10. Pétale violet des pensées : violet foncé, laque carminée; pour l'ombre, ajouter du gris de payne.

N^o 11. Reflet violet du pétale gauche de la pensée de droite, ton léger de violet foncé et de laque carminée.

N^o 12. Ton des pétales jaunes de la pensée de droite : laque jaune pure.

N^o 13. Reflet brun du pétale droit de la pensée de droite : sépia et un peu de sienne brûlée.



N° 14. Ton général du pétale d'en bas de la pensée de droite : terre de sienne brûlée pure.

N° 15. Taches violettes des trois pétales jaunes et bruns : violet foncé et sienne brûlée, tenir le ton très vigoureux.

N° 16. Feuilles brunes de dessous : vert végétal et stil de grain brun.

N° 17. Coccinelle : vermillon et laque carminée; pour l'ombre, même ton additionné d'un peu de noir d'ivoire; mouchetage, noir d'ivoire pur.

N° 18. Papillons. Avant l'exécution des papillons, faisons d'abord observer que les feuilles de gauche qui sont faites des mêmes tons en dégradé que celles de droite doivent être exécutées en même temps, et, comme l'intérêt ne porte pas sur elles, il ne faut pas les faire autant, mais les indiquer et les ombrer légèrement. Le ton local du paon de jour (sauf l'œil) : terre de sienne brûlée, laque carminée. L'œil sera fait, à gauche, de laque jaune; au centre, sienne brûlée et laque carminée; à droite, sienne brûlée également, mais en plus petite quantité; plus à droite encore, cœruleum et gris de payne.

N° 19. Ton d'ombre de l'aile de droite : sienne brûlée, laque carminée, noir d'ivoire.

N° 20. Aile de gauche et corps : le même ton, en forçant sur le noir d'ivoire.

N° 21. Petit papillon du plan de fond : laque jaune, pierre de fiel, une pointe de noir d'ivoire; pour l'ombre, forcer sur le noir d'ivoire.

N° 22. Bande rouge du vulcain : laque carminée, vermillon.

N° 23. Yeux bleus de la bande rouge du vulcain : cœruleum pur.

N° 24. Ton local du vulcain : sépia et noir d'ivoire.

N° 25. Le cousin et les ailes du bourdon : gris de payne et vert végétal ou vert émeraude.

5^e LEÇON.

FRAMBOISES ET GROSEILLES.

N^o 1. Framboises : ton général de laque carminée assez pâle, plus foncé aux endroits vigoureux, réserver les lumières; lorsque le ton général est encore humide, ombrer avec de la laque carminée et de la sépia, passer dans les endroits transparents un glacis très léger de rose carthame. Les endroits veloutés sont indiqués de même, et par dessus un ton très léger de jaune d'or et sépia, ou de stil de grain brun seul employé en glacis.

N^o 2. On commencera les feuilles par un ton moyen, donnant le ton local de certaines d'entre elles, et la partie éclairée de certaines autres : vert végétal, sienne brûlée, une pointe de laque jaune; pour l'ombre, vert végétal et sépia.

N^o 3. Les feuilles moins éclairées : vert émeraude, sépia et laque jaune; ombre, vert émeraude, sienne brûlée et sépia.

N^o 4. Les jeunes feuilles : vert émeraude et ocre jaune, une pointe de laque jaune; les veines de ces feuilles, sienne brûlée et sépia.

N^o 5. Les groseilles, qui demandent une grande minutie d'exécution, seront traitées presque à sec, très peu d'eau, encore moins de couleur; elles comportent une quantité de tons sur lesquels des réserves de lumière seront faites avec le plus grand soin. On passe d'abord un ton d'ocre jaune très léger, excepté sur les lumières; les pépins qui transparaissent sous la peau sont d'ocre jaune, une pointe de rose carthame; l'ombre, sépia très légère; le gris de la demi-teinte, cobalt, les raies lumineuses des petites côtes de la peau, si on ne les a réservées, peuvent se rattraper au grattoir, soit dans l'humidité, soit à sec, avec une grande franchise.



N° 6. Pour les autres grappes, appliquer les observations précédentes.

N° 7. Les feuilles seront indiquées par le cobalt mêlé à l'ocre et une pointe de laque carminée dans les endroits roses.

N° 8. La feuille n° 8 : pierre de fiel, sépia; une pointe de vert minéral.

N° 9. Feuilles plus tendres : vert végétal, ocre jaune.

N° 10. Ombre des feuilles : vert végétal, ocre jaune; glacis de cobalt sur le premier ton une fois sec.

N° 11. Jeunes pousses : vert végétal, laque jaune, une pointe de sépia.

N° 12. Feuilles très vigoureuses : bleu minéral, laque jaune et sépia.

N° 13. Jeune pousse jaune encore : ocre jaune, une pointe de vert minéral et de vermillon.

N° 14. Feuille de groseillier : ocre jaune, vert végétal; ombre, gris de payne, vert minéral et terre de sienne brûlée.

N° 15. Branche de groseillier de premier plan : sienne brûlée et noir d'ivoire; pour les endroits verts, bleu minéral et sienne brûlée.

N° 16. Ombre de la feuille de chou : gris de payne, vert végétal, ocre jaune.

N° 17. La queue de framboise : ocre jaune et jaune d'or pour les endroits jaunes; laque carminée pour le rouge; rose carthame sur le jaune, à sec, pour la partie rose; la petite feuille, ocre jaune et laque jaune.

N° 18. La côte de la feuille de chou : partie éclairée, ocre jaune et jaune d'or.

N° 19. Terrain : ocre jaune et vert minéral; les ombres, sienne brûlée et sépia.

N° 20. La branche du second plan : pierre de fiel, sépia, une pointe de vert minéral et de cobalt; pour la partie supérieure qui est plus bleue, même ton en forçant sur le cobalt.

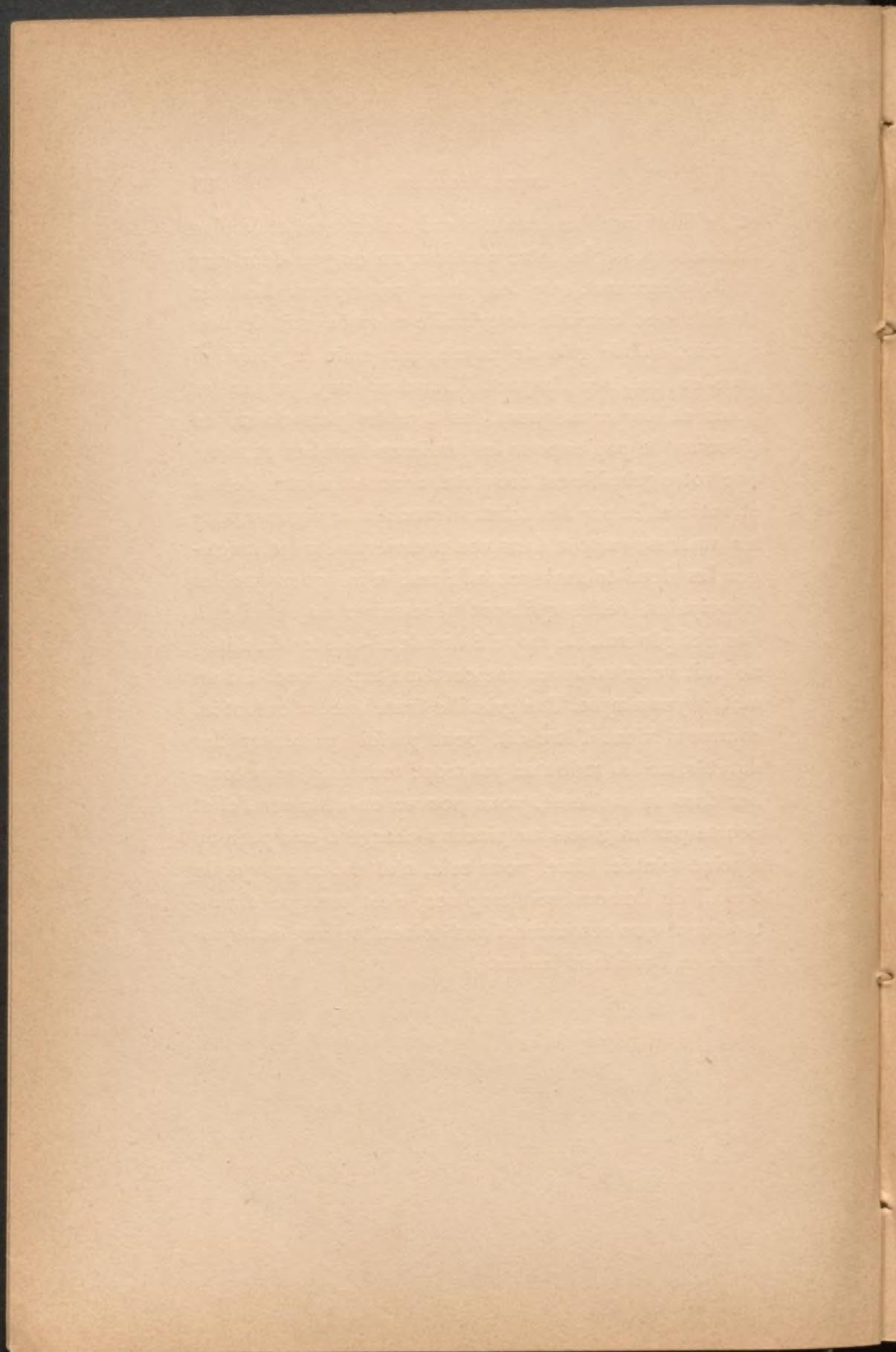
DE LA GRISAILLE

Sitôt ces copies fidèlement rendues, l'élève devra exécuter quelques grisailles d'après la bosse, comme cela se pratique dans les ateliers de peinture pour le passage du dessin à l'académie peinte. Autrefois on donnait la préférence à la sépia pour ces études d'une gamme monochrome destinées, tout en perfectionnant la main de l'élève en ce qui concerne la touche et le coup de pinceau, à lui apprendre surtout l'observation exacte des valeurs. Ce genre est aujourd'hui bien abandonné, quoiqu'il ait encore son utilité, surtout dans le paysage où l'emploi d'une couleur chaude semble nécessaire au charme de l'aspect. Pour les études de la bosse, l'emploi de la teinte neutre, du gris de payne ou mieux encore du noir d'ivoire, nous semble bien préférable.

Nous avons vu précédemment comment s'obtient le relief d'un solide quelconque par l'application des teintes superposées ou juxtaposées, ainsi que le modelé des teintes fondues. Pour le rendu de la bosse en grisaille, les mêmes principes sont à observer.

Nous ne vous indiquerons pas ici de modèle spécial. Tous plâtres d'après l'antique sont bons à étudier et se trouvent partout. Reprenez naïvement les premiers modèles de bosse de vos premières études de dessin : le Dosi, le Voltaire, les bustes de la Vénus, de l'Agrippa

et du Vitellius ; dessinez d'abord le plus serré et le plus finement possible votre contour, au crayon demi-dur n° 3, n'accusant que les plans principaux. Modelez ensuite avec la teinte de grisaille adoptée, soit le noir d'ivoire, soit le gris de payne, soit enfin la sépia, si vous en préférez l'aspect. Ébauchez toujours par les plans et, par conséquent, les tons les plus clairs, en réservant le papier pour les lumières franches et, sitôt que votre grisaille est couverte, accentuez votre dessin et votre effet par des teintes franches de vigueur pour les ombres ; surtout dans vos premières études, négligez les demi-teintes secondaires, n'indiquez que les principales, celles qui sont nécessaires au relief et à l'aspect général. Le modelé des demi-teintes du détail ne doit venir qu'après une certaine expérience. En un mot, soyez simple. Une grisaille franchement exécutée, comme il vient d'être dit, peut parfois présenter des duretés, ne les redoutez pas trop ; toutefois, sans tomber dans la mollesse, vous pouvez en atténuer l'effet heurté par un glacis au pinceau chargé d'eau pure ou à peine teintée. Mais, pour cela, n'attendez pas que le travail de dessous soit trop sec, c'est presque simultanément que ces corrections doivent se faire en aquarelle, ne l'oublions jamais.



CHAPITRE VI

DE LA FIGURE



Après la grisaille, il semblerait naturel de passer à l'exécution d'une tête ; cependant, comme le rendu d'un portrait est plus difficile que le sujet de genre, et présente moins de ressources pour un bon aspect définitif, lorsqu'on débute,

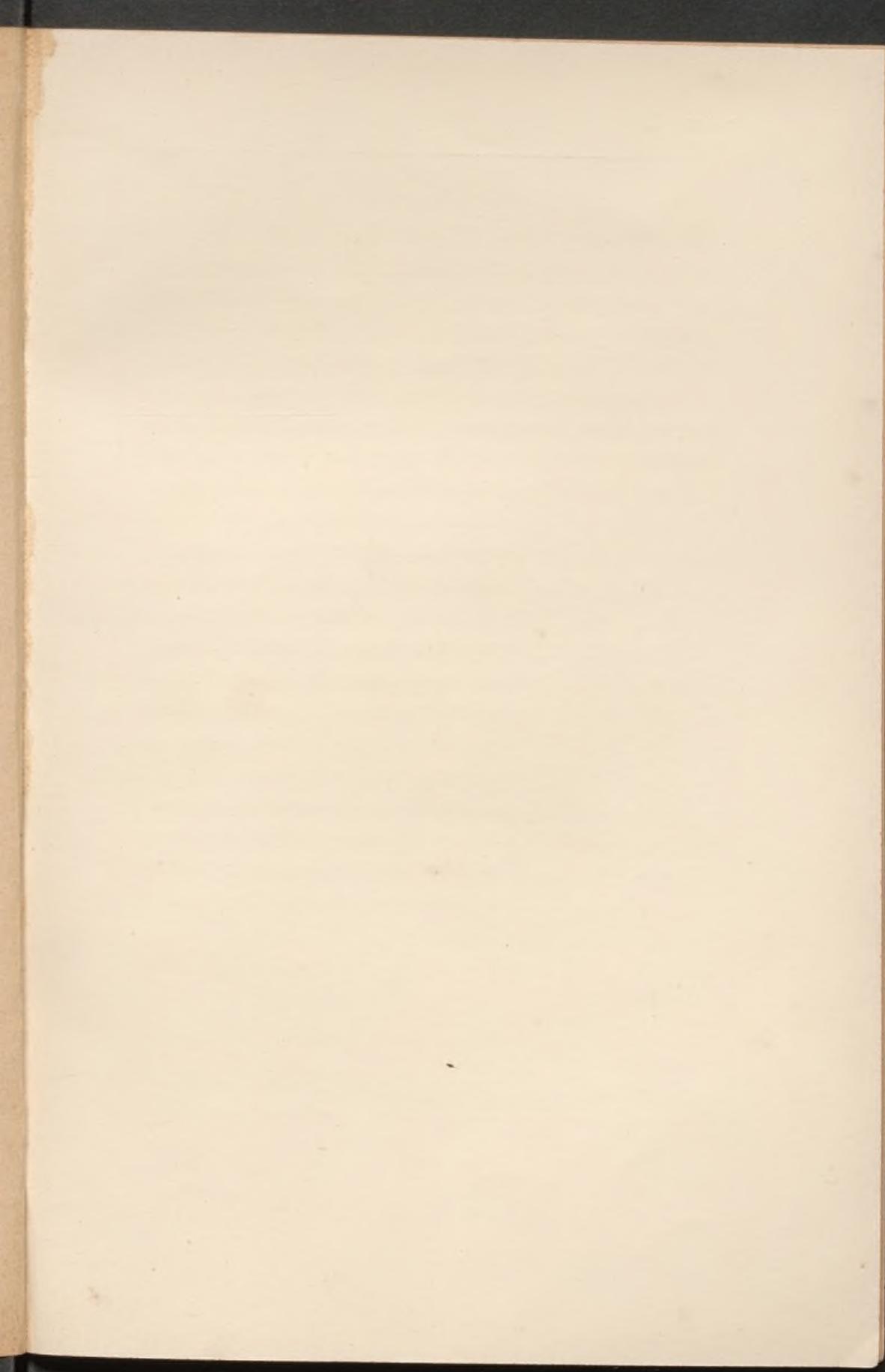
nous commencerons de préférence par les petites figures de Linder qui tiennent le milieu, au point de vue de la difficulté, entre la figure demi-nature, grandeur ordinaire des portraits à l'aquarelle, et les figurines miniatures de L. Leloir, qui sont de véritables tableaux de chevalet.

6^e LEÇON.

AU PRINTEMPS.

Nous commencerons par exécuter le calque, en nous appuyant sur le report au trait placé en regard du report en valeur : un calque relevé sur une figure d'aquarelle est toujours assez difficile à prendre, parce que plus le modèle est fin, plus il a de flou, moins le contour extérieur est sensible ; aussi, contrairement à ce qui se pratique d'habitude, je vous engage à fixer le papier végétal par le bas, et non par le haut, afin de pouvoir plus fréquemment le soulever et contrôler si votre trait est bien en place, sans que le papier végétal soulevé porte ombre sur le modèle. Votre report fait d'un trait de crayon n^o 3 très léger, vous attaquerez la couleur en massant d'abord les chairs, visage et poitrine (1. 1), que vous traiterez par un mélange d'ocre jaune, de laque, une pointe de rouge de Saturne, très étendu d'eau ; pour les joues, vous monterez un peu la laque, vous indiquerez ensuite les yeux avec l'outremer et le noir d'ivoire, ou bien encore le cobalt et le brun madder, toujours en ton léger, en laissant le blanc du papier pour le blanc de l'œil, sauf à le glacer plus tard d'un soupçon de teinte grisâtre s'il est trop vif.

La chemisette (2) d'ocre très étendue d'eau sera modelée dans les ombres avec le gris de payne ou avec le







noir légèrement bleuté de cobalt, et laissant voir par places les tons de chairs qu'on aura préalablement indiqués comme ci-dessus.

Les clairs de la robe jaune (4) seront d'ocre additionnée d'une pointe de jaune indien ou de laque jaune, en plus, un soupçon de rouge de Saturne pour faire briller la teinte; pour les demi-teintes (5), on ajoutera un peu de noir d'ivoire; même composition, renforcée d'une pointe de sienne brûlée et d'une pointe de sépia pour les ombres vigoureuses dans les plis plus accentués.

Dans les mêmes tons également, on traitera le bas de la jupe (6) en ajoutant au gris des ombres du vert émeraude pour assourdir le ton, tout en le laissant léger et transparent, se souvenant qu'un gris où il entre du vert émeraude et de la laque est toujours plus beau et plus harmonieux que les gris puisés aux noirs et aux bleus.

Les fleurs (7) seront traitées par la laque, le rose carthame ou le cadmium pour les clairs; les mêmes tons renforcés de laque et de rouge de Saturne pour les vigueurs; un peu d'outremer pour creuser le cœur des roses.

La laque, le vert émeraude, le jaune indien mêlés d'outremer serviront pour masser les fleurs de pommier (8) qu'on modèlera ensuite avec les mêmes tons plus soutenus, sans cependant que rien, comme valeur, puisse lutter avec les fleurs attachées à la robe qui,

d'abord, sont des roses et, par conséquent, d'une tonalité plus intense, et ensuite sont placées sur un plan plus rapproché.

On remarquera de même que la branche du bas (9) où repose le pied doit être très légèrement rendue, et beaucoup plus sacrifiée que celle du haut. Si d'aventure vous vous êtes laissé aller à donner trop de vigueur, un peu d'eau pure et un léger tamponnage à la mousseline donneront l'harmonie.

Le gris de payne et la laque, le noir d'ivoire rompu d'un peu d'outremer donneront le gant (10) et même le ton de bois de la branche d'arbre, en y ajoutant une pointe d'ocre jaune. Les bas roses (11) seront de laque carminée et vermillon ; pour l'ombre, on ajoutera soit de la sépia, soit de l'outremer, selon que cette ombre tire sur le bleu ou sur le brun. Les souliers (12) d'un ton très léger de noir d'ivoire et de sépia. Les talons rouges (13), laque carminée et une pointe de vert émeraude pour assourdir le ton. Enfin, l'on n'aura pas dû conduire son aquarelle sans indiquer la cravate et le panier : la cravate (14), d'un mélange de vert émeraude, vert végétal et noir d'ivoire ; puis quand la teinte est bien sèche, on passe un second ton de noir d'ivoire pur ; le panier (15) fait d'un premier ton de dessous de terre de Sienne brûlée, stil de grain brun et noir d'ivoire ; puis, sur ce ton à peu près sec, on indiquera les creux de l'osier avec un ton de sienne brûlée

et noir d'ivoire. Enfin, l'ombre de gauche sera de bleu minéral et noir d'ivoire.

Dans les explications de couleurs que nous venons de donner pour la conduite de cette aquarelle, nous n'avons pas, selon l'usage, divisé le travail en trois états : l'ébauche, l'effet, l'exécution. Cela tient à ce que cette méthode, absolument théorique, est cependant abandonnée de nos jours par presque tous les peintres de genre, tout au plus font-ils une indication générale de l'ensemble, très légère d'effet, et, en ce cas, ce qui les préoccupe le plus, c'est d'avoir, dès le début, un dessin et une mise en place parfaitement établis, afin d'éviter toute correction de ce chef; puis ils attaquent tout de suite l'exécution définitive, morceau par morceau. Je ne puis que les approuver dans cette voie, parce que j'estime que les teintes, dites de préparation, voilent et obstruent même parfois les tons de l'exécution finale et décolorent ainsi, le plus souvent, une aquarelle. Il n'y a pas à se le dissimuler, et l'on ne saurait trop le redire, en cet art, la fraîcheur, l'intensité lumineuse et colorante des tons sont les qualités essentielles, le charme même de l'œuvre. Aussi doit-on, avec soin et patience, essayer chaque ton sur le papier palette, afin d'arriver juste et du premier coup, pour éviter plus tard l'emploi des glacis qui peuvent harmoniser le travail, mais le ternissent toujours et le décolorent au point de lui retirer toute fraîcheur.

7^e LEÇON.

L'HIVER.

N^o 1. Ton de fond : noir d'ivoire, gris de payne; dans le bas, un peu rosé, laque carminée et sépia; plus bas encore, forcer sur le noir d'ivoire et ajouter une pointe de pierre de fiel.

N^o 2. La tête : 1^o ton local du visage, ocre jaune et laque carminée, forcer sur la laque pour la coloration des joues; 2^o ombre du nez, noir d'ivoire et pierre de fiel; 3^o ombre des yeux, sépia et terre de Sienne brûlée; 4^o prunelle, gris de payne, bleu minéral et ocre jaune; 5^o les lèvres, laque carminée et sépia; 6^o coins de la bouche, sépia et sienne brûlée; 7^o partie ombrée de la joue, en bas, sienne brûlée, une pointe de sépia; plus haut, ajouter du gris de payne.

N^o 3. Les cheveux : pierre de fiel, sienne brûlée et sépia; Pour l'ombre, ajouter un peu de noir d'ivoire.

N^o 4. Le chapeau : sépia et pierre de fiel; pour l'ombre, gris de payne et sépia.

N^o 5. Le nœud du chapeau : dans les endroits bleus, gris de payne et cobalt; dans les endroits jaunes, sépia et terre de fiel.

N^o 6. La collerette : ton général, sépia très pâle; à droite et à gauche, dans les endroits ombrés, un peu de gris de payne; pour l'indication des plis, sépia plus foncée et sienne brûlée; pour ceux de droite, même ton additionné de gris de payne.

N^o 7. La robe, corsage et jupe : réserver les blancs, le ton général clair, sépia et terre de Sienne très claire, une pointe de vermillon; les ombres, composées de tons très variés qu'on puisera aux gris de la palette d'essai, ont pour base un mélange de sépia et de terre de Sienne brûlée; on y ajoutera successi-



vement gris de payne et pierre de fiel, gris de payne et vert minéral, selon que les tons sont dans la demi-teinte, dans l'ombre ou reflétés.

N° 8. Les bas : ton de dessous, gris de payne, sépia et sienne brûlée; sur ce ton, presque à sec, ombres bleues de noir d'ivoire et cobalt; reflets bruns, sienne brûlée légère.

N° 9. Les souliers : terre de Sienne brûlée et noir d'ivoire, très pâle; pour les vigueurs, noir d'ivoire et sienne brûlée en ton plus corsé; ombre de dessous du nœud, préparer de même et ajouter un peu de gris de payne, une pointe de vert émeraude.

N° 10. Le manteau : ton local brun madder et pierre de fiel; pour l'ombre, sépia, terre de Sienne brûlée et pierre de fiel.

N° 11. Doublure bleue : ton général, outremer et cobalt très pâle; les plis, gris de payne et cobalt; sur le bord, lumière pesante, glacis très léger de laque carminée; où le pli est plus vigoureux, outremer et gris de payne.

N° 12. Fourrure garnissant le manteau : brun madder, noir d'ivoire, outremer, une pointe de laque carminée.

N° 13. Bouquet de violettes : outremer et laque carminée, ton sur ton, les clairs et les ombres; les roses, vermillon et laque carminée, forcer sur la laque pour les ombres.

N° 14. La branche d'arbre sur laquelle porte la figure : terre de Sienne brûlée, noir d'ivoire, une pointe de vert émeraude.

N° 15. Ombre des feuilles sous la neige : gris de payne, vert émeraude et pierre de fiel.

8^e LEÇON.

IL PLEUT, IL PLEUT, BERGÈRE.

N^o 1. Ton de chair : ocre jaune, vermillon, laque carminée ; passer ce ton également sur les bras de façon à indiquer en même temps les transparences de la chemisette.

N^o 2. Ombre des chairs, même ton additionné de sépia ; pour les yeux : le tour de l'œil sépia et sienne brûlée ; la prunelle, noir d'ivoire et cobalt.

N^o 3. Les cheveux : partie claire, qu'on peut passer partout, sépia et terre de sienne brûlée ; pour les ombres, forcer sur la sépia et la Sienne brûlée.

N^o 4. Le corsage : bleu minéral très pâle ; l'ombre, bleu minéral et sépia.

N^o 5. La robe rose : laque carminée très pâle et une pointe de vermillon ; quand la teinte est complètement sèche, ombrer d'une pointe d'outremer et de sépia dans les demi-teintes, et d'un ton de sépia, sienne brûlée et laque carminée pour les ombres.

N^o 6. Jupe blanche : ton général très pâle d'ocre jaune.

N^o 7. Ombre de droite : sépia, une pointe de sienne brûlée.

N^o 8. Ombre de gauche, plus bleutée que la précédente : gris de payne et noir d'ivoire.

N^o 9. La houlette : sépia, une pointe de sienne brûlée.

N^o 10. Les bas : vermillon et sépia ; pour l'ombre, forcer la sépia.

N^o 11. Les souliers : même ton que le n^o 5.

N^o 12. Le chapeau : laque carminée, une pointe de vermillon ; ombre, même ton additionné de terre de Sienna brûlée et d'une pointe de sépia.



N° 13. Chemisette blanche dont on a ménagé les transparences : pour les demi-teintes, gris de payne; pour l'ombre ajouter un peu de sépia.

N° 14. Le terrain : terre de Sienne brûlée, sépia et vermillon.

N° 15. Les moutons : tons différemment mélangés, selon les plans, de sépia et vermillon.

N° 16. Les feuilles : tons différemment mélangés de bleu minéral, laque jaune, outremer.

N° 17. Les roses de la robe : laque carminée; une pointe de sienne brûlée pour les vigueurs et le cœur.

N° 18. Le fond : ton bien mêlé avant d'être posé de vert émeraude et laque carminée.

9^e LEÇON.

LA GARDEUSE DE DINDONS.

N^o 1. Ton de chair : ocre jaune, vermillon et laque carminée ; forcer légèrement le vermillon et la laque pour le rose de la joue.

N^o 2. Ombre du ton de chair : même ton additionné de sépia ; préparer en même temps la chemisette dont les tons d'ombre sont composés de même, plus une pointe de cobalt aux endroits bleutés.

N^o 3. Les lèvres : laque carminée, vermillon, pointe de sépia.

N^o 4. Les cheveux : ocre jaune, sépia et vermillon ; pour l'ombre, forcer sur la sépia, ajouter une pointe de sienne brûlée.

N^o 5. Le corsage noir : noir d'ivoire et sépia.

N^o 6. La robe : vermillon et une pointe de laque carminée ; ombrer avec le même ton additionné de sépia.

N^o 7. La jupe : pour les rayures pâles, ocre jaune, vermillon, une pointe de sépia ; pour les rayures foncées, sépia, laque carminée, une pointe de cobalt.

N^o 8. Ombres de la jupe : passer sur le ton déjà posé une teinte légère de sépia pour l'ombre du bas, et de noir d'ivoire et cobalt pour celle du haut, près de la main.

N^o 9. Les bas : cobalt, une pointe de vert Véronèse ; et pour l'ombre, ajouter un peu de noir d'ivoire.

N^o 10. Les sabots : ocre jaune, vermillon et sépia, tenir le ton très léger dans les lumières, plus vigoureux dans les ombres ; pour le dessous du sabot, forcer sur la sépia, ajouter une pointe de sienne brûlée.

N^o 11. Le chapeau : la lumière, ocre jaune, une pointe de

vermillon ; l'ombre, même ton plus un peu de sépia ; les fleurs du chapeau comme le n° 6.

N° 12. Feuillages : tons différemment mélangés de bleu minéral, laque jaune ; outremer et stil de grain brun et sépia ; puis une teinte légère de cobalt et ocre jaune pour envelopper.

N° 13. Ombre des feuilles : noir d'ivoire, sépia, laque carminée.

N° 14. Les dindons : pour le dos, sépia ; pour les parties un peu rougeâtres, ajouter une pointe de sienne brûlée ; dans les endroits gris bleutés, sépia et cobalt ; la tête, sépia et vermillon ; pour ceux du fond, mêmes tons dégradés.

N° 15. Ton de fond : cobalt ; une pointe de noir d'ivoire pour le bleu ; pour les tons gris de droite et au bas, bleu minéral et vermillon.



Lu Gardeuse de Dindons, d'après Linder.



La Charmeuse d'Oiseaux.

10^e LEÇON.

LA CHARMEUSE D'OISEAUX.

N^o 1. Ton de chair : ocre jaune, laque carminée, une pointe de rouge de saturne ; en même temps préparer la chemisette sous laquelle la chair doit transparaître légèrement avec le gris de payne et la sépia.

N^o 2. Ombre du ton de chair : sur le ton n^o 1 presque sec, sépia et sienne brûlée.

N^o 3. Le corsage : stil de grain brun et sépia.

N^o 4. L'ombre : même ton et dans l'humidité, pour les vigueurs, ajouter une pointe de terre de sienne brûlée et noir d'ivoire.

N^o 5. L'écharpe : les raies violettes, noir d'ivoire et violet foncé.

N^o 6. Les raies rouges : laque carminée et vermillon.

N^o 7. Les raies bleues : cobalt.

N^o 8. Les raies jaunes : ocre jaune.

N^o 9. Les raies vertes : vert émeraude.

N^o 10. Jupe : bleu minéral et vert émeraude.

N^o 11. Pour le creux des plis, ajouter du noir d'ivoire et une pointe de laque aux endroits violets.

N^o 12. Les fleurs de la jupe : laque jaune et ocre jaune, sienne brûlée pour les vigueurs.

N^o 13. La chemisette (Voir n^o 1).

N^o 14. Les feuillages : tons différemment mélangés de bleu minéral, laque jaune, stil de grain brun et terre de sienne brûlée.

N^o 15. Le fond : cobalt, et dans le bas, sépia et laque carminée.

N^o 16. Les cheveux : tons différemment mélangés de sienne brûlée, stil de grain brun et noir d'ivoire.

11^e LEÇON.

A LA FENÊTRE.

N^o 1. Ton de chair : ocre jaune et laque carminée ; forcer sur la laque pour les joues.

N^o 2. Les lèvres : laque carminée et sépia.

N^o 3. Pour l'ombre, terre de sienne brûlée, une pointe de cobalt.

N^o 4. Les cheveux : lumière ocre jaune, une pointe de sépia ; l'ombre, forcer sur la sépia.

N^o 5. Le bonnet : réserver le blanc du bonnet, ombrer très légèrement de sépia ; le nœud, laque carminée très pâle, ombrer sur ce ton avec une pointe de cobalt.

N^o 6. Corsage : laque carminée et vermillon, ombrer sur le même ton avec de la sépia ; fleurettes, les réserver, puis les modeler avec du cobalt et du gris de payne.

N^o 7. La jupe : ton léger de cobalt et de laque carminée mélangés dans les endroits violacés, ou de cobalt et laque carminée juxtaposés comme cela existe pour le haut de la jupe ou bouffant ; ton général de la jupe d'en bas : ocre jaune et sépia.

N^o 8. La balustrade de fer forgé : la lumière, cobalt, une pointe de sépia ; l'ombre, faire dominer la sépia de beaucoup ; l'appui de la balustrade, sépia et sienne brûlée.

N^o 9. Feuillages : tons différemment mélangés de vert émeraude et de cobalt, et de vert émeraude et ocre jaune.

N^o 10. Fleurs : laque carminée et sienne brûlée.

N^o 11. Ton des pierres : ocre jaune et vermillon ; ombre sous la fenêtre, sépia et laque carminée, indiquer la séparation des pierres avec le même ton ou avec de l'ocre jaune, de la sépia et une pointe de laque carminée.

N^o 12. Feuillage du haut et les vitres : cobalt, ocre jaune, une pointe de vert émeraude.



A la fenêtre.

12^o LEÇON.

PAPILLON DU SOIR.

N^o 1. Ton de chair : 1^o ocre jaune, laque carminée, rouge de saturne ; 2^o ombre du menton, même ton additionné de sienne brûlée ; 3^o l'ombre de la joue, sienne brûlée et sépia ; 4^o l'ombre du front, gris de payne ; 5^o ombre des tempes, gris de payne et terre de sienne brûlée.

N^o 2. Le corsage : outremer et une pointe de laque carminée ; l'ombre, même ton et noir d'ivoire.

N^{os} 3, 4 et 5. La jupe : bleu minéral et vert Véronèse ; pour l'ombre, ajouter un peu de noir d'ivoire et forcer sur le vert Véronèse dans les endroits verts, comme 4, et remplacer ce vert par une pointe de laque carminée dans les endroits bleus, comme 5.

N^o 6. L'écharpe de gaze : sépia et vermillon pour la lumière.

N^o 7. Une teinte légère de bleu minéral et de vert Véronèse donnera le ton bleu de la jupe qui transparait sous la gaze.

N^o 8. L'aile de droite : bleu minéral, stil de grain brun et sienne brûlée ; aile de gauche : terre de sienne brûlée et bleu minéral en ton plus léger que le précédent.

N^o 9. Les feuilles : bleu minéral, sienne brûlée, une pointe d'outremer.

N^o 10. Autres feuilles : bleu minéral une pointe seulement de sienne brûlée, une pointe seulement d'outremer.

N^o 11. La petite lanterne : rouge de saturne très léger ; ombrer par dessus avec la sépia et un peu de sienne brûlée.

N^o 12. Le fond : bleu minéral et vermillon.



Papillon du soir.

13^e LEÇON.

LE PORTRAIT. — JEUNE FILLE A LA PÈLERINE.

N^o 1. Ton local du visage : ocre jaune, laque carminée et vermillon.

N^o 2. Rose de la joue : même ton, en forçant sur la laque et le vermillon.

N^o 3. Les cils et les sourcils : sépia et sienne brûlée.

N^o 4. Ombre des paupières : sépia, une pointe de noir d'ivoire. Prunelles : pour le clair, cobalt, une pointe de bleu minéral ; pour le foncé, bleu minéral et noir d'ivoire.

N^o 5. Ombre de la joue : ton très léger de noir d'ivoire et de cobalt passé sur le ton déjà posé.

N^o 6. Ombre de la joue : plus brune, ainsi que pour la partie ombrée du nez et du menton ; sépia et noir d'ivoire.

N^o 7. Cheveux : ocre jaune, une pointe de sépia ; même ton plus vigoureux pour l'ombre, et de plus, une pointe légère de noir d'ivoire.

N^o 8. La bouche : laque carminée et vermillon ; ajouter de la sépia pour les vigueurs et les coins de la bouche.

N^o 9. Ton local du chapeau : gris de payne, une pointe de noir d'ivoire et de laque carminée.

N^o 10. Ton général de la rose : vermillon, laque carminée, une pointe de sienne brûlée ; pour l'ombre, ajouter un mélange de sépia et noir d'ivoire.

N^o 11. Ton général du feuillage : bleu minéral, ocre jaune, une pointe de gris de payne.

N^o 12. Pèlerine : ton général, stil de grain brun et sépia ; les vigueurs, noir d'ivoire et bleu minéral ; pour les endroits



verts, forcer le bleu minéral; pour les endroits bruns, ajouter de la sienne brûlée, le tout entièrement exécuté dans l'eau.

N° 13. Collerette : ton général à peine sensible de noir d'ivoire, une pointe de cobalt ou de laque carminée, selon que le ton est à reflets roses ou à reflets bleus.

N° 14. Ton général de la robe : valeur claire, bleu minéral très pâle; avant de passer à la valeur foncée, on devra exécuter le fond du portrait dont les tons se reflètent sur l'ombre de la robe. Ce ton étant fait d'ocre jaune, de sépia et de vermillon, la valeur vigoureuse (15) de la robe comportera du bleu minéral, de la sépia et de la sienne brûlée.

N° 16. Gants de Suède : ton local, ocre jaune et vermillon.

N° 17. Ombre des gants : même ton additionné de noir d'ivoire et de sépia.

N° 18. Le devant de la robe : noir d'ivoire et cobalt; aux endroits bruns, sienne brûlée et noir d'ivoire.

N° 19. Le nœud de ruban : bleu minéral et noir d'ivoire; ombrer avec le même ton en forçant sur le noir d'ivoire.

N° 20. La broche : pour l'or, lumière, laque jaune et ocre jaune; pour l'ombre, même ton et sienne brûlée; la perle, noir d'ivoire et cobalt, réserver la lumière, et passer ensuite un glacis très léger de laque carminée.

14^e LEÇON.

JEUNE FILLE AUX ROSES THÉ.

N^o 1. Ton local du visage : ocre jaune, vermillon, laque carminée.

N^o 2. Pour la joue : forcer légèrement sur la laque.

N^o 3. Reflet du cou : rouge de saturne et vermillon en ton très léger.

N^o 4. Le front : sépia et rouge de saturne.

N^o 5. Ombre de la lèvre inférieure et coins de la bouche : ton léger de sépia et d'outremer.

N^o 6. Joue dans l'ombre : sépia, laque carminée et une pointe d'outremer; pour l'ombre du nez, même ton, mais en forçant sur la sépia.

N^o 7. Pour le dessin des yeux et de la narine : sépia et sienne brûlée; le blanc de l'œil, sépia et cobalt; prunelle, outremer et stil de grain brun; pour le point noir, forcer sur l'outremer et ajouter du noir d'ivoire; les sourcils, noir d'ivoire et sépia.

N^o 8. Les lèvres : laque carminée et vermillon; ajouter de la sépia pour les vigueurs et les coins de la bouche.

N^o 9. Les cheveux : sépia, ocre jaune et vermillon, pour l'ombre, forcer sur la sépia.

N^o 10. Le chapeau : ton de lumière, ocre jaune et vermillon; pour la demi-teinte, même ton, une pointe de sépia; indication des plis dans l'ombre, sépia et ocre jaune.

N^o 11. Les plumes du chapeau : tons différemment mélangés de sépia, sienne brûlée et outremer; partout où frappe la lumière, glacis très léger de laque et une pointe de sépia.



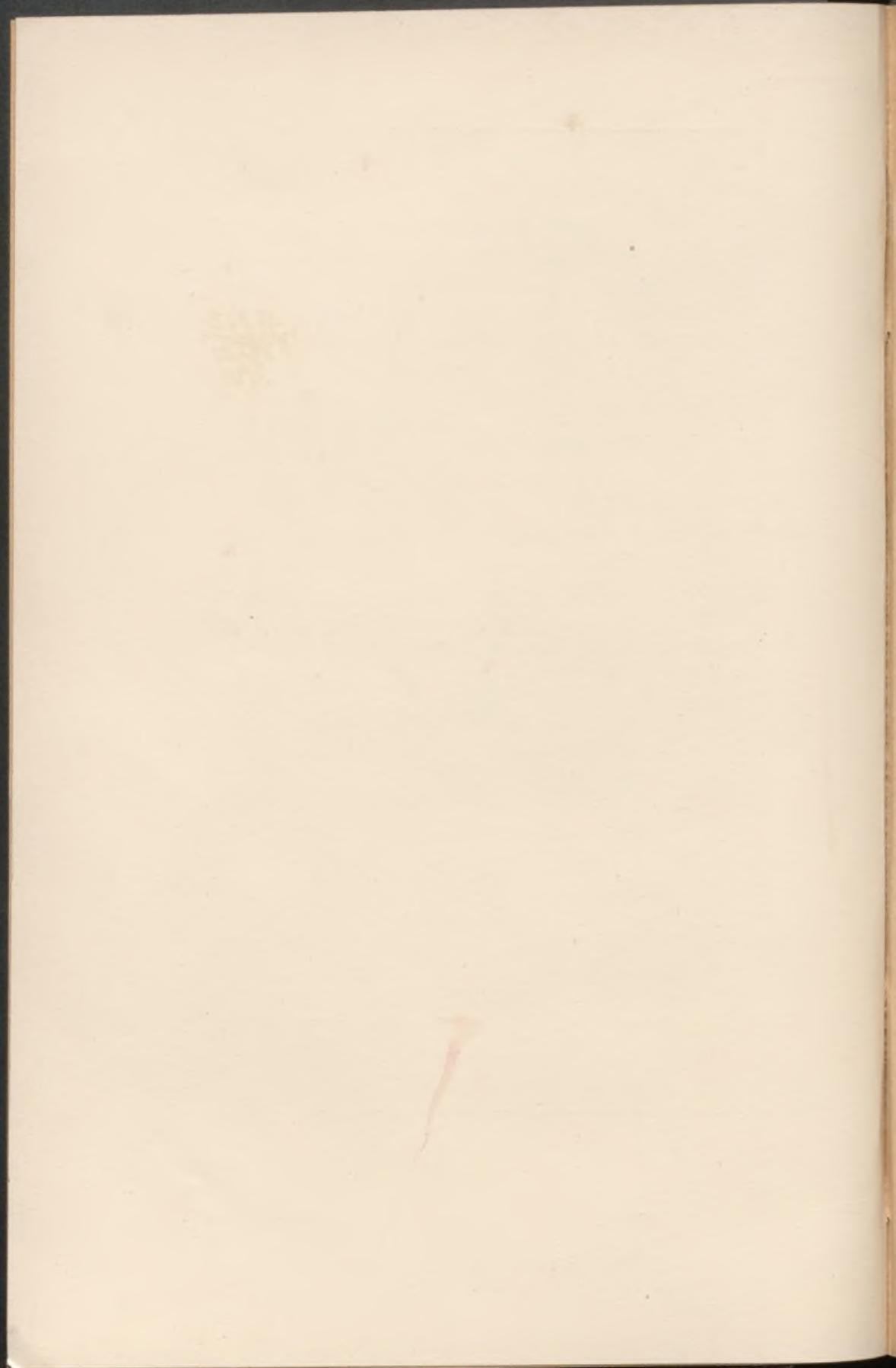
N° 12. Le fichu : ton léger de sépia et de laque; ajouter un peu de cobalt pour l'indication des plis, pour ceux qui sont plus bruns remplacer le cobalt par le stil de grain brun; pour le ton de demi-teinte dans l'ombre, sépia et cobalt; dans le creux des plis, sépia et sienne brûlée; enfin le ton de la robe, qui transparait, laque carminée et une pointe de sépia.

N° 13. Le corsage : pour les lumières, ton très pâle de laque carminée; pour les reflets brillants, laque carminée plus foncée.

N° 14. Les demi-teintes et vigueurs du corsage seront faites de sépia, et dans le creux des plis on ajoutera de l'outremer à la sépia employée elle même plus vigoureuse.

N° 15. Le bouquet de roses thé : *a*, rouge de saturne, une pointe de laque jaune; *b*, rouge de saturne et laque carminée; *c*, rouge de saturne, laque jaune, une pointe de sépia; *d*, outremer, stil de grain brun; *e*, sépia et laque carminée; *f*, même ton en plus vigoureux. Pour les feuilles, bleu minéral et ocre jaune ou laque jaune; ajouter de l'outremer dans les endroits plus bleutés.





15^e LEÇON.

LE DANSEUR D'APRÈS LOUIS LELOIR.

N^o 1. La tête : ton général de dessous, assez vigoureux de rouge de saturne, sienne brûlée et laque carminée; pour les joues, forcer la laque et le rouge de saturne, ajouter une pointe de vermillon. Dessiner les yeux, le nez, les sourcils, la moustache et les cheveux avec un ton assez ferme de sienne brûlée et sépia; pour le pli de la joue, vermillon et sépia; l'ombre du visage, noir d'ivoire et sienne brûlée; l'ombre portée du chapeau, sienne brûlée et noir d'ivoire.

N^o 2. La veste : ocre jaune et noir d'ivoire.

N^o 3. Ombre de la veste : même ton en forçant sur le noir d'ivoire.

N^o 4. La collerette, presque entièrement dans une demi-teinte d'ombre, sera faite de noir d'ivoire et une pointe de cobalt ou de stil de grain brun, selon que le ton est bleu ou jaune; les lumières seront réservées.

N^o 5. Les culottes : ton local, sienne brûlée, sépia, une pointe de laque carminée.

N^o 6. Pour l'ombre, ajouter un peu de noir d'ivoire.

N^o 7. Les bas : vermillon, laque carminée, une pointe de sienne brûlée.

N^o 8. Les nœuds de ruban aux jambes et aux souliers : ocre jaune plus ou moins vigoureux et réserver les lumières.

N^o 9. Les souliers : sienne brûlée, et pour l'ombre, ton sur ton.

N^o 10. Pour la semelle, noir d'ivoire et sienne brûlée.

N° 11. La guitare : sienne brûlée et noir d'ivoire.

N° 12. Pour les jointures de la caisse et le bordage de la guitare, noir d'ivoire et cobalt; on remarquera que le dessus du bordage est un gris de cobalt presque pur.

N° 13. La caisse de la guitare : même ton que le dessus (11) additionné de laque carminée.

N° 14. Le gland : vert émeraude, et pour l'ombre, ajouter une pointe de noir d'ivoire.

N° 15. Le chapeau : noir d'ivoire et ocre jaune, une pointe de cobalt; l'exécuter bien dans l'eau.

N° 16. Terrain : stil de grain brun et une pointe de sépia.

N° 17. L'ombre portée, dans le haut, est de sépia assez pâle venant glisser dans un ton plus bleuté fait de noir d'ivoire et cobalt, et plus bas encore dans un même ton additionné de sépia et d'une pointe de laque carminée.

16^e LEÇON.

ODALISQUE D'APRÈS LOUIS LELOIR.

N^o 1. La tête : ton local du visage, ocre jaune, vermillon, laque carminée ; pour le rose de la joue, forcer la laque et le vermillon ; ombre de la joue de gauche, sienne brûlée et laque carminée, en ton très léger passé sur le ton local déjà posé. Pour le dessin des yeux, sienne brûlée et sépia ; la bouche, laque carminée et vermillon ; prunelles, noir d'ivoire et outremer ; ton d'ombre sur les tempes et le front, noir d'ivoire et cobalt ; le pli du rictus près du nez, sépia.

N^o 2. Les cheveux : ocre jaune et noir d'ivoire ; les vigueurs, noir d'ivoire et sépia.

N^o 3. La tunique : pour la lumière, laque carminée et cobalt ; pour l'ombre, cobalt et bleu minéral.

N^o 4. Broderie d'or de la tunique : ocre jaune, et pour l'ombre, ocre jaune et noir d'ivoire, une pointe de sépia.

N^o 5. Draperie rose : laque carminée, une pointe de vermillon ; pour l'ombre, ajouter un peu de sépia et de sienne brûlée ; l'ombre des plis, laque carminée foncée.

N^o 6. La jupe : ocre jaune et sépia ; creux des plis, noir d'ivoire et sépia ; pour les parties plus jaunes, forcer sur l'ocre jaune ; les broderies, lumière, ocre jaune ; demi-teintes, ocre jaune et laque jaune ; ombre, sienne brûlée et sépia ; enfin l'ombre portée de la tunique, noir d'ivoire et cobalt.

N^o 7. Les manches : raies foncées, sépia, une pointe d'outremer ; pour les ombres, noir d'ivoire et cobalt ; les raies claires, ocre jaune très pâle.

N^o 8. Tapis : ton de fond, ocre jaune, sienne brûlée, une pointe de noir d'ivoire ; dessins rouges, vermillon et laque

carminée, pour ceux de gauche ; à droite, même ton additionné de sienne brûlée ; pour les endroits bleus, employer l'outremer

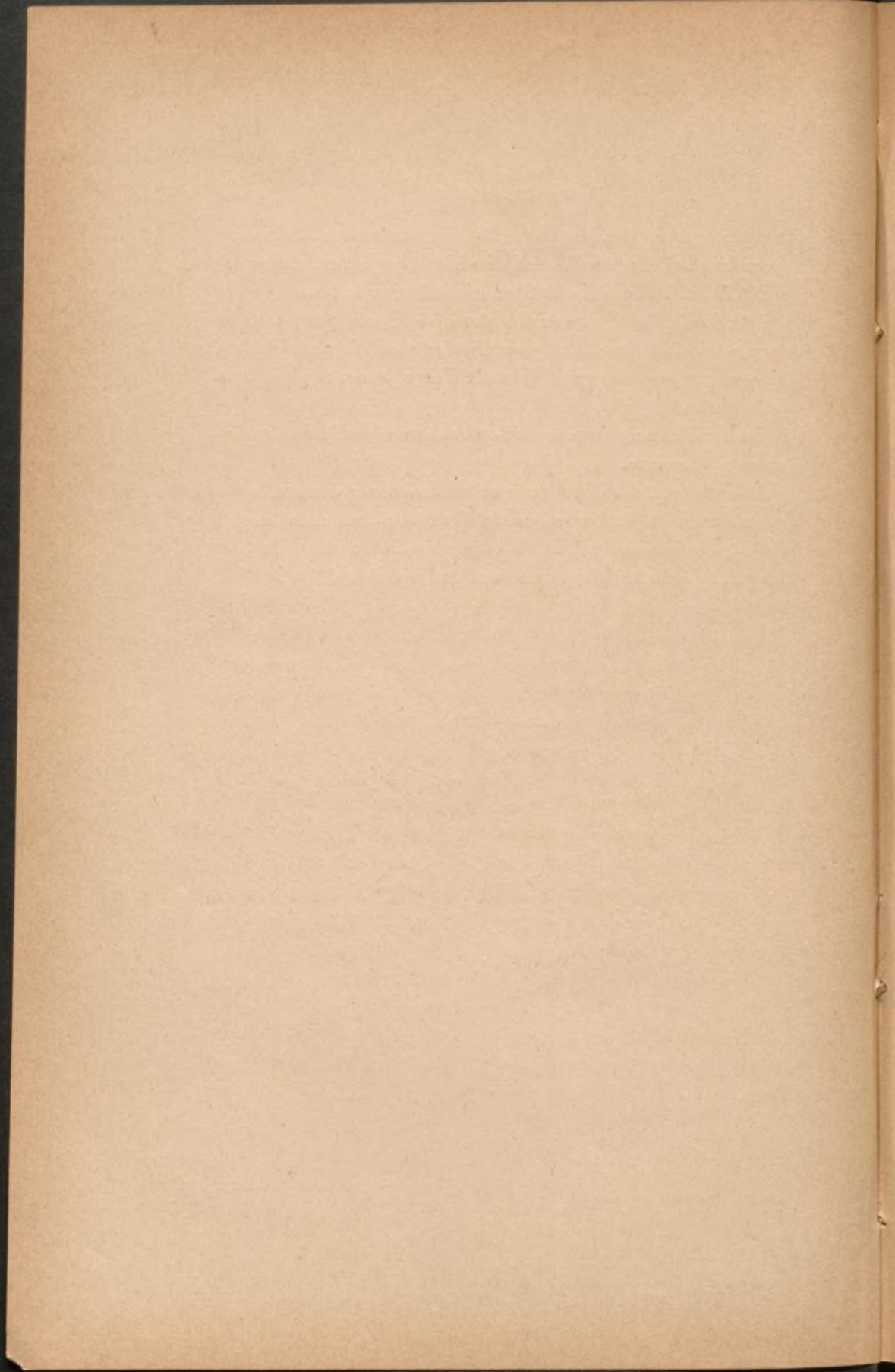
N° 9. Le fond : sépia, et bleu minéral pour le bas.

N° 10. Tambourin : pour la peau, sépia très pâle, pour le tour, sépia dans les clairs, noir d'ivoire et cobalt pour les dessins en vigueur. Les grelots seront d'ocre jaune, et sépia dans les ombres.

Le bracelet sera de composition analogue à celle des broderies de la tunique.

Pour la tête, ainsi que pour celle du danseur dans la leçon précédente, on peut procéder de deux manières : en teintes fondues et légèrement conduites jusqu'à l'intensité voulue, ou au pointillé, en modelant de suite dans la valeur définitive.





CHAPITRE VII

DE LA NATURE MORTE ET DES FLEURS

D'APRÈS NATURE



Au chapitre V, nous avons étudié le côté pratique de l'exécution, c'est donc maintenant l'étude de l'ensemble et de la composition que nous devons aborder. Il y a lieu, en effet,

de distinguer entre l'étude et le tableau. Théodore Rousseau avait coutume de dire : « L'étude se fait

d'après nature, le tableau se fait à l'atelier¹. » Ce qui est vrai en paysage l'est également dans les autres branches de l'art, car ce que nous aimons dans l'œuvre, c'est l'artiste. Sans doute, quelques maîtres ont imprimé à leurs études un tel cachet d'originalité ou de savoir-faire, à ce point personnel, qu'ils en ont fait de véritables œuvres d'art; c'est là une exception, mais plus fréquente encore en aquarelle que partout ailleurs, parce que dans l'aquarelle, un ton chatoyant, une transparence heureuse suffisent parfois pour captiver le regard. Or, l'originalité, qualité mère de tous les travaux d'art, si elle n'est point une science qui s'acquiert par l'enseignement d'autrui, est un art qui naît en nous à la suite des études d'après nature. C'est, je pourrais dire, de l'affection profonde de l'artiste pour la nature, de l'exploration intégrale qu'il en fait dans les études de chaque jour, qu'il se produit en lui, à un moment donné, une révolution artistique qui l'entraîne tout à coup à une interprétation nouvelle et toute à lui. Ne vous étonnez donc point si quelque jour, à force de scruter la nature, pour chercher à la rendre, et ne trouvant plus sur votre palette l'expression nécessaire, selon vos habitudes antérieures, vous arrivez à exprimer votre pensée par un faire inattendu et tout à fait en dehors de ce que vous avez appris : ce jour-là, vous

1. Karl-Robert, *Traité pratique de la peinture à l'huile (Paysage)*.

produisez sans doute une œuvre incorrecte, mais certainement originale et toute personnelle. Suivez cette voie nouvelle, perfectionnez-en l'exécution, en peu de temps, vous y serez hors de pair.

C'est donc, pour arriver à ce but, par l'étude que nous devons commencer, puisque nous retrouverons ensuite l'application de nos procédés personnels, acquis en route, dans les compositions d'ensemble. Nous avons indiqué pour la copie comment l'amateur peut opérer d'après la nature morte et les fleurs; voyons ici, avant de passer à l'entente d'une œuvre composée, comment il pourra, en détail, interpréter quelques fleurs prises isolément.

De quelques fleurs, roses et pivoines. — Il y a dans les roses une telle variété qu'on ne saurait trop en répéter les études; on peut dire que la rose est l'académie de la peinture de fleurs, et qui peint bien une rose peut être assuré de la réussite en ce genre. La dextérité du coup de pinceau et la légèreté de la main en font tout le charme; aussi, comme pour une figure, faut-il y apporter une précision de dessin absolue avant d'en commencer le coloris.

La partie des lumières étant réservée avec soin, on passe le ton local d'une rose par un ton de laque ou de carmin, de rose carthame ou de rose tyrien très étendu d'eau, selon la nature même de la fleur qu'on a sous les yeux. Comme toujours, tige et feuilles accom-

pagnent la rose ; on en ébauche de même le ton clair d'un vert léger et transparent, bien en harmonie avec le ton local de la fleur.

Sans s'écarter pour cela de la nature, disons cependant que le vert placé près d'un rose ou d'un rouge doit être tout spécial et, sans tomber dans le convenu, emprunter au gris de la palette, afin de ne point choquer l'œil par la crudité ; ce vert, bien qu'ayant ses qualités propres, doit présenter, par suite des reflets mêmes produits par la rose qui l'accompagne, une surface légèrement décolorée et harmonisée par les gris. Cette remarque, juste en l'espèce, a cependant fait tomber bien des peintres de fleurs dans l'écueil des conventions : ainsi, voyons-nous un ton bleuâtre souvent exagéré régner sur les feuillages qui entourent les fleurs ; il s'en faut méfier, tout en tenant compte de l'harmonie d'ensemble. Dans des tons d'une gamme un peu plus grise se traite la pivoine rose, moins éclatante de ton, moins diaphane que la rose même, à moins toutefois qu'elle ne se trouve dans une pleine lumière de face, mais elle est toujours plus habillée de gris que celle-ci. La pivoine rouge, d'une tonalité plus sourde, sera cherchée dans des valeurs plus sombres. On sait que cette fleur, qui s'ouvre dans la séance même, se fane et tombe avec rapidité ; il faut donc bien étudier, par de nombreux croquis, l'esprit de sa forme, afin d'en rendre le dessin

avec facilité. La pivoine, en effet, n'a pas comme la rose un dessin nettement délimité, si je puis dire, c'est plutôt l'exubérance de sa nature plantureuse qui lui donne un grand charme d'aspect, aussi faut-il la traiter largement, à grands coups de pinceau, à pleines teintes, enfin par les grands effets d'opposition de lumière et d'ombre, ainsi que procède si excellemment en ses œuvres le peintre Ch. Monginot.

Fleurs d'oranger, lys, roses blanches. — Pour toutes les fleurs de couleur blanche, on doit bien observer la partie la plus lumineuse pour y réserver le blanc pur du papier. Puis, à partir du point lumineux, les blancs colorés qui constituent des gris pâles, pour les demi-teintes, plus foncés dans les vigueurs et les ombres, seront déterminés par des bases vertes, rosées ou bleuâtres, selon la nature de la fleur et les reflets de l'entourage et des fonds. C'est ici le cas de se rappeler que le cœruleum et les bleus donnent des gris très fins, comme aussi le vert émeraude et la laque, dans les tons très légers, très étendus d'eau et encore humides, que l'on peut modeler par des applications de ton sur ton, d'abord, puis par des additions de vert, de bleu ou de laque posées en touches légères et qui, se fondant avec la teinte de dessous, donneront du piquant à l'exécution.

Les lilas. — Il y a deux méthodes pour rendre les lilas, ainsi que toutes les fleurs composées de grappes for-

mant un ensemble. Ou ces fleurs exigent un dessin bien arrêté, et l'exécution de ce dessin doit être faite pétale à pétale, avec une conscience impeccable, car la précision de chaque forme contribuera au charme de l'ensemble, ou l'on adoptera la méthode tout opposée, qui consiste à indiquer très légèrement le dessin du contour extérieur de l'ensemble, pour attaquer de suite la peinture dans le but d'arriver au résultat par l'aspect général et l'effet, sauf à repiquer ensuite de quelques traits de vigueurs, çà et là, les formes individuelles les plus saillantes dans le détail. Ce n'est plus en réalité du dessin, mais un rappel du dessin, destiné à préciser au spectateur la forme de la fleur, comme son esprit la conçoit, et dont la couleur lui donne l'impression. Nos meilleurs maîtres ont adopté cette manière et, pour n'en citer qu'un, A. Vollon en a tiré des effets les plus brillants. Dans l'aquarelle largement comprise, j'engagerai beaucoup l'amateur à procéder ainsi, afin de s'habituer à voir grand et à se laisser impressionner par le charme vrai de la fleur, charme qui dérive incontestablement de la couleur.

La laque et l'outremer sont la base du ton local; le modelé s'obtiendra par la garance rose et le cadmium, le cobalt, le violet, le brun Van-Dyck, mêlés successivement dans des intensités différentes, selon le plus ou moins de vigueur des ombres et des demi-teintes. Les gris seront faits du ton local additionné de cœruleum

et de laque, toujours en teinte légère. Le ton local, ai-je dit, est fait de laque et d'outremer; comme il existe plusieurs espèces de lilas, les unes tirant sur le bleu, les autres tirant sur le rose, dans l'un ou l'autre cas, la base première, la plus forte du mélange, sera ou la laque ou bien l'outremer. Si la nature vous donne un lilas bleu très pâle, remplacez l'outremer par le cobalt, le cœruleum au besoin. De ces quelques exemples, on peut aisément déduire la facture qui s'appliquera aux fleurs en général, en tenant compte de l'observation suivante, qui s'adresse à toutes : c'est que le ton des fleurs, quelles qu'elles soient, est presque toujours modifié par des tons de reflets. J'y reviens sans cesse, parce que c'est là un point capital à observer; sans les gris colorés que donnent les reflets, vos fleurs, vos natures mortes pourront paraître bien rendues, chatoyantes à l'œil; elles manqueront toujours de parfum, de respiration et de vie.

IDÉE DE LA COMPOSITION ET DE L'ARRANGEMENT

Si, dans la peinture de fleurs et de la nature morte, un heureux ton, une note vibrante suffisent parfois à nous intéresser, il faut cependant reconnaître que, plus encore que pour la figure qui forme à elle seule un ensemble d'expression, la composition du tableau prend

une importance capitale. C'est, en effet, par un ensemble bien disposé, par un groupement judicieux que le peintre exprime ce qu'il veut dire et symbolise ce qu'il veut rendre.

De l'examen des œuvres des maîtres, il semble résulter que la forme pyramidale, relevée sur un des côtés par une perpendiculaire, domine dans leurs compositions : que, soit à droite, soit à gauche de la composition d'un tableau, le sommet de la pyramide enveloppante se trouve à peu près au tiers de la largeur totale du tableau ; que la hauteur de l'objet formant la perpendiculaire d'équilibre ou de soutien ne dépasse pas la moitié de la hauteur du sujet, s'il se trouve dans le même plan ; le quart ou le cinquième, s'il se trouve en un plan plus rapproché du spectateur. De même, le groupement des objets doit se faire de préférence par nombres impairs. Mais ce sont là des théories où rien n'est absolu ; bien qu'en s'appuyant sur elles on soit à peu près assuré d'une heureuse composition, elles rentrent cependant dans le convenu, et Chardin s'en est souvent écarté. Donc, pour vos essais, commencez par appliquer cette règle, sauf à la modifier ensuite pour chercher d'autres aspects, suivant diverses formes géométriques ; là, vous sortirez du convenu, et ferez vraiment une composition originale, dans laquelle l'effet prendra l'importance sur la ligne, la silhouette.

Autant que pour la nature morte et les fleurs, on peut

appliquer ces règles fondamentales pour la figure, les groupes de figures; mais, dans la composition d'une figure, il est un défaut dont il faut surtout se méfier, c'est la similitude de direction des lignes. Donner à toutes les lignes, profil, bras, jambes, plis de draperies, une même direction, est d'une monotonie inadmissible et contre tous les principes d'équilibre. Si donc le mouvement général d'une figure est porté vers la droite, celui de la tête devra tourner vers la gauche ou être vu de face et *vice versa*; de même, si votre motif est élégant et fin, vos draperies devront être flottantes; elles seront fines et légères, si votre sujet est d'une nature plus soutenue. C'est ce qu'on appelle l'effet des contrastes. Il en est de même pour les valeurs : vous devez procéder, surtout au début, par oppositions, tant pour les valeurs des objets entre eux que pour celles de l'ensemble du motif et celles des fonds, et placer le fond lumineux du côté où vos objets sont dans l'ombre, le fond sombre du côté où les objets sont éclairés. C'est plus tard seulement, lorsque vous aborderez les compositions en pleine lumière, alors que vous serez bien en possession de la connaissance des valeurs, si difficiles à constater et à rendre dans les demi-teintes de la lumière franche, que vous pourrez vous écarter de ces principes.

Ici, encore, nous ne pouvons entrer dans les détails d'une esthétique qui nous entraînerait trop loin : l'ob-

servation des maîtres et de la nature est le meilleur enseignement qui puisse être : aucune théorie n'y supplée.





CHAPITRE VIII
DES DIVERS TRAVAUX D'ART

ÉVENTAILS, ÉCRANS, PARAVENTS, ETC.

Une des plus grandes satisfactions qui nous soient données par l'étude des arts du dessin est celle que nous éprouvons à offrir autour de nous quelques souvenirs durables émanant de notre esprit, exécutés par nos propres mains, tels que les éventails, les écrans, etc. Aussi, comme nous sommes assurés d'avance de l'indulgence de celui qui reçoit et comme le sentiment affectueux domine sur l'esprit critique, nous devons y

apporter d'autant plus de soin, et, si modeste que soit la présentation de l'œuvre donnée, la faire la plus personnelle possible. Ne prenons donc pas dans les maté-



Petit écran à bougie, par Jany-Robert.

riaux qui nous sont fournis un modèle tout fait pour le transporter tel quel, ce qui n'est qu'œuvre de copiste et présentera peu d'intérêt; donnons-nous la peine d'étudier ces documents, d'apprendre comment ceux

qui les ont exécutés ont eux-mêmes procédé, d'extraire de leurs travaux ce qui peut nous être utile pour composer une œuvre un peu originale, uniquement faite pour la personne à laquelle nous la destinons. Ren-



Écran à bougie, par Penet.

dons-nous compte que si nous ne procédons ainsi, l'industrie nous offrira pour quelques francs ces souvenirs et ces présents, exécutés par des mains toujours plus habiles que les nôtres, par suite d'un travail quotidien. La personnalité, l'originalité, la fantaisie, le goût de

chacun doivent donc présider à la composition de ces travaux d'art.

Les éventails et les écrans s'exécutent sur soie, sur peau, sur satin, sur gaze, sur crêpe de chine. Des écrans, je ne parlerai pas, ils se vendent tout montés, quel que soit le tissu, formes françaises chez les éventailistes, formes japonaises, en soie, montés de bambous ou feuilles de palmiers, chez les importateurs de produits du Japon.

Mais en ce qui concerne les feuilles d'éventails, certaines précautions sont à prendre pour préparer le travail. D'abord, il faut tendre cette feuille du mieux possible, afin d'éviter qu'elle ne bouge pendant que l'on peint. Pour tendre une peau préparée pour éventail, opération assez délicate, mais pour laquelle l'amateur est déjà préparé, s'il a suivi nos études de dessin dans *Le Fusain sans maître*, on retourne cette peau, à l'envers de laquelle un papier mince est contre-collé, et l'on mouille toute la surface de cet envers à l'éponge fine; lorsqu'elle est bien humide, on la retourne, puis on la place sur une planche à dessin ou mieux une feuille de carton fort. On enduit de colle de gomme arabique, délayée un peu épaisse, ou de colléine Cowtry, le bord du papier de dessous dépassant la peau et qu'on a relevé à cet effet. On place sur le tout une grande feuille de papier glacé, et, avec une pression des mains partant du milieu pour aller vers

les bords, on aide, pour ainsi dire, la peau à s'étendre, et l'on appuie successivement sur les bords jusqu'à ce que la colle de gomme soit prise. Si l'on a employé la colléine Cowtry, elle prend immédiatement, l'opération plus vite faite n'en vaut que mieux, la peau sèche et se retend. Ce que j'ai dit pour le papier est applicable à la peau; il ne faut pas la faire sécher devant le feu, la température trop élevée la tendant d'une manière excessive, elle se détend ensuite et vallonne à la température normale. Quelques artistes, tendant leurs peaux d'éventails à l'envers, peignent sur le papier mince qui lui est contrecollé et dont ils font ainsi l'endroit. Bien qu'il se soit pratiqué même au siècle dernier, ce procédé, agréable en ce sens qu'il rend plus facile l'exécution du travail d'aquarelle, me semble défectueux, parce qu'à la longue le papier se décolle, se brise dans les pliures et s'échappe en petites écailles; la restauration devient alors extrêmement difficile, puisque c'est non seulement la peinture qui s'en va, mais avec elle la matière qui la soutient.

La soie et le satin se tendent à l'aide de punaises ou d'épingles : on commence par fixer le bas de la feuille suivant une horizontale bien établie; puis, en tirant avec légèreté sur le demi-cercle du haut, on place épingles ou punaises de distance en distance. Une autre méthode, préférable à notre avis et qui nous a toujours réussi, est d'appliquer les étoffes sur un châssis

recouvert de fort papier. Pour cela, on tend un papier, comme il a été dit, puis on fixe la feuille avec quelques épingles, comme ci-dessus, enfin et tout autour on passe un bâtis de fil, après quoi on retire les épingles,

Ce mode de procéder donne de la souplesse au travail et il a, en outre, l'avantage qu'épingles ou punaises du bas et des côtés étant supprimées ne gênent pas la main durant l'exécution.

Pour la gaze et le crêpe de Chine, on se sert avantageusement d'épingles à grosses têtes noires pour tendre sur carton, cela est plus facile pour tirer cette étoffe en tous sens, vu leur fragilité, et ne laisse point de trous trop apparents. Pour éviter que la gaze n'adhère au carton de dessous, on peut la soulever légèrement en passant entre tissu et carton deux ou trois hampes de pinceaux. Mais il vaut mieux encore procéder comme pour la soie, seulement, une fois le bâtis de fil passé et l'étoffe tendue, il faut enlever avec précaution la partie du papier de dessous, derrière la surface que doit occuper la peinture.

Pour la soie et autres étoffes, ces différents préparatifs terminés, votre feuille est prête à recevoir le travail. Il n'en est pas de même pour la peau qui doit subir l'opération du dégraissage, autrement la couleur ne prendrait qu'après des lavages successifs, ce qui nuit à l'exécution. Pour dégraisser une peau d'éventail, on se sert d'une brosse plate ou d'un tampon d'ouate imbibé d'alcool

qu'on passe à la surface, ou bien de blanc d'Espagne finement pulvérisé que l'on frotte avec un linge fin, ou enfin, et surtout si la peinture doit couvrir entièrement la peau, d'alcali coupé d'eau par moitié. Cette opération se fait à l'éponge fine.

Disons de suite qu'à part la gaze et le crêpe de Chine, sur lesquels on ébauche ordinairement au blanc léger, pour boucher les interstices du tissu et former un dessous, l'ébauche doit se faire le plus possible à l'aquarelle pure, pour ne pas alourdir le travail. Sur peau et sur soie, l'exécution peut être poussée jusqu'au fini, soit à l'aquarelle pure, soit avec la gouache auxiliaire, soit enfin complètement à la gouache : donc, pour les procédés et la conduite de la peinture, on se reportera aux chapitres précédents. Bien des amateurs s'imaginent qu'il y a une manière spéciale de peindre les éventails, c'est une erreur. Deux méthodes sont en présence pour le modelé : le travail au pointillé qui, depuis les Leloir, est très en vogue ; le modelé à l'eau, plus large et plus ferme, à notre avis, et qui s'obtient en fondant à l'eau teintes ou touches juxtaposées et légèrement gouachées.

Ce qui fait vraiment l'art de l'éventailliste, c'est le goût dans le choix du sujet et la composition.

Dans l'interprétation des peintures à l'huile en aquarelle, j'ai conseillé l'étude des maîtres du xviii^e siècle. Que de documents, que de sources précieuses pour



Écran, par Jany-Robert.



Ecran, par Jany-Robert.

l'éventailiste! Rappellerai-je les noms de Watteau, de Pater, de Lancret, de Fragonard, l'œuvre des Gravelot, Eisen, Wille, des Saint-Aubin, de Moreau le Jeune, enfin de Boucher, le décorateur infatigable, où il y a partout à prendre? Parmi les modernes, les compositions de Chaplin, de Baudry, de Mazerolle. Pour les écrans et les paravents, on consultera aussi avec profit l'œuvre de Berain ¹, dont *l'Art pour tous* a donné tant d'extraits. Heureux l'éventailiste qui possède un *Art pour tous*, cette belle encyclopédie de matériaux d'art où non seulement l'on trouve les reproductions, mais l'indication des sources, où chacun peut ensuite compléter son portefeuille. Voilà le vrai cadeau de nocces que chaque famille devrait offrir à un artiste. Dans les publications modernes, le cours de fleurs de Ruch, les planches de Rivoire, les séries en couleur indiquées plus haut, sont d'excellents documents pour la composition des éventails. Enfin, les feuillets du Japon, qui se vendent par petits cahiers chez les importateurs, donnent aussi des motifs d'une fantaisie charmante et d'une exécution facile soit en peinture grisaille, soit en peinture d'or, avec l'emploi des ors de différentes couleurs. — Ça et là, nous avons semé quelques-uns des motifs tirés des ravissantes collections de Penet,

1. Chalcographie du Louvre, 29 planches de décorations variées, et pour vignettes, lettres et culs-de-lampe, consulter, aussi la série IV du n° 2123 au n° 2302.

l'éminent graveur qui a puisé à pleines mains dans le xviii^e siècle pour créer une série de sujets et de compositions de femmes et d'amours, dont l'adaptation à l'art de l'éventail est si heureuse, et l'artiste, qui le premier a eu l'idée de constituer ces documents, les a donnés au public sans arrière-pensée, les livrant à chacun pour en faire usage selon son bon plaisir. C'est là une abnégation digne d'un véritable artiste, car vous devez vous rappeler que nul n'a le droit, sans autorisation spéciale, de copier l'œuvre d'un artiste vivant, même par extraits d'une ou plusieurs figures, pour en faire une application quelle qu'elle soit. Ceci, bien entendu, lorsqu'il s'agit d'œuvres destinées à la vente. Pour soi et les siens, chacun reste libre de copier ce qui lui plaît.

Je ne puis m'étendre davantage sur ce sujet, où le goût s'impose si fort. Au besoin, quelques conseils d'habiles praticiens, professeurs habitués à guider leurs élèves dans les travaux d'art et d'agrément, suppléeront à des théories de principes d'ornementation qui nous entraîneraient trop loin.

CHAPITRE IX

DE LA FIXATION DES AQUARELLES



On m'a souvent demandé, en ces derniers temps, des renseignements précis au sujet de la fixation des aquarelles. Voici qui va répondre très nettement : ce sont les

explications mêmes écrites par l'inventeur, l'éminent aquarelliste Georges Vibert, qui, par ses procédés, est arrivé à donner à ses rouges un maximum d'intensité jusqu'alors inconnu.

« Pourquoi, dit-il, fixer les aquarelles ? Elles sont en général protégées par un verre, et l'on n'a pas l'habitude de les tremper dans l'eau.

« On pourrait répondre qu'un excès de précaution ne peut jamais nuire et qu'il est déjà utile de les préserver d'un accident possible. Mais le fixatif a un autre but.

« L'aquarelle, même sous verre, est souvent détériorée par plusieurs causes. L'humidité qui pénètre dans le papier, facilitant la fermentation de la gomme avec laquelle les couleurs sont broyées, détermine la formation de champignons microscopiques. On dit alors que l'aquarelle se pique, ou qu'elle moisit. L'excès de chaleur, produit par le voisinage d'un tuyau de cheminée, ou les rayons du soleil à travers le verre, amène la gomme à un tel état de sécheresse, qu'elle s'écaille en parcelles imperceptibles et quitte le papier en entraînant la couleur avec elle. On dit alors que l'aquarelle passe ; ce qui a permis à un critique d'art d'écrire, très spirituellement, qu'elle était un déjeuner de soleil.

« Or, le fixatif a justement pour mission d'empêcher le soleil de déjeuner avec les aquarelles et l'humidité d'y cultiver des champignons.

« Pénétrant profondément dans le papier, il emprisonne la gomme et les matières colorantes dans un ciment transparent, toujours souple, aussi dur que le verre, imputrescible et absolument imperméable. Il ne

peut être attaqué par aucun acide, de sorte que les couleurs, que l'on n'ose employer d'habitude parce que l'influence du gaz répandu dans l'atmosphère les détériore, restent ainsi protégées et d'une entière solidité. A part ces deux agents destructeurs, l'humidité et la sécheresse, que le fixatif paralyse, les aquarelles peuvent encore s'abîmer pour d'autres raisons.

« Si on les laisse à l'air, le papier jaunit avec le temps. Même dans un carton, elles prennent la poussière, et même sous verre, la fumée du charbon de terre y pénètre et les encrasse.

« Le fixatif remédie à tout cela.

« Le papier ne jaunit plus jamais lorsqu'une aquarelle est fixée, et si sale et si grasseuse qu'elle devienne, un lavage fait avec une éponge douce, de l'eau et du savon noir lui rend son éclat et sa fraîcheur.

« Voilà donc, pour l'amateur jaloux de conserver les aquarelles qu'il achète et qu'il aime, les services que peut rendre le fixatif.

« Mais pour l'artiste, à qui sa modestie interdirait de s'occuper de la durée de ses œuvres, le fixatif offre d'autres avantages, par la facilité qu'il apporte à son travail.

« On peut fixer tout ou partie d'une aquarelle en cours d'exécution, pour retoucher ensuite par dessus, et cela plusieurs fois de suite.

« On peut, avec un liquide dissolvant qui accompagne

le fixatif, retirer en totalité ou en partie le fixatif d'une aquarelle et retrouver celle-ci telle qu'elle était avant le fixage, ce qui fait que les retouches sont éternellement possibles.

« Le fixatif est, en outre, un révélateur infailible des couleurs de mauvaise qualité qu'il faut bannir de sa palette.

« Il suffira, pour s'en convaincre, de mettre sur du papier des touches échantillons de toutes les couleurs que l'on emploie et de les fixer; toutes celles qui contiennent de l'aniline et qui, par conséquent, sont détestables, puisqu'elles se détruisent d'elles-mêmes, se dissoudront dans le fixatif et ne devront jamais être employées.

« On peut retoucher une aquarelle, à l'huile ou à l'essence. Il suffit pour cela de mettre des couches de fixatif successives, jusqu'à ce qu'une goutte d'essence, déposée à la surface du papier, ne se boive plus.

« En préparant de la sorte du papier à aquarelle, collé sur un carton, on se fait d'excellents panneaux pour la peinture à l'huile. Avec une teinte à l'aquarelle, mise avant les couches de fixatif, on les obtient du ton que l'on préfère. La peinture y adhère parfaitement et jamais ne peut écailler, fendiller, craqueler ou noircir.

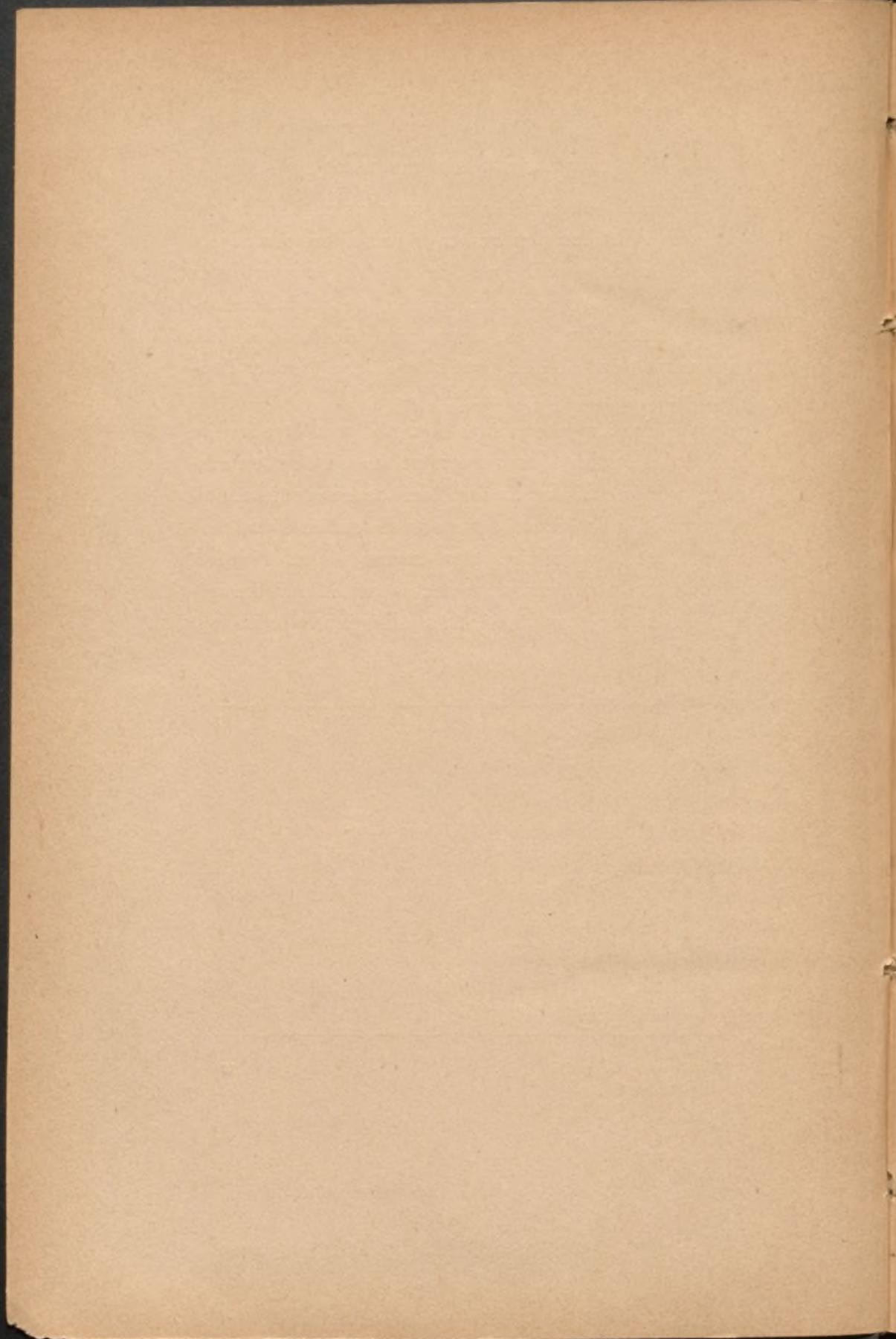
1. Lorsqu'on voudra faire usage du fixatif, il faudra de même bannir la *gomme gutte* de la palette. Cette couleur, en effet, est la seule qui fuie et se dilue dans le fixatif.

« Le fixatif, employé à une ou plusieurs couches, peut servir en bien des cas pour préserver tous objets d'étoffe ou de papier que l'on désire pouvoir laver ensuite, tels que paravents, écrans, éventails, cartonages, papiers d'affaires, manuscrits. En somme, c'est un produit dont chacun peut s'ingénier à trouver l'application à bien d'autres usages. »

Je n'ai rien à ajouter : sans doute, il peut être inutile de fixer les études à conserver, pour mémoire, en cartons ; mais je crois qu'on fera bien de suivre les excellents conseils de Vibert, dès qu'on se sentira d'une certaine force à produire des œuvres dont l'intérêt pourrait être compromis par une cause toujours imprévue, mais toujours aussi très affligeante pour leur auteur.



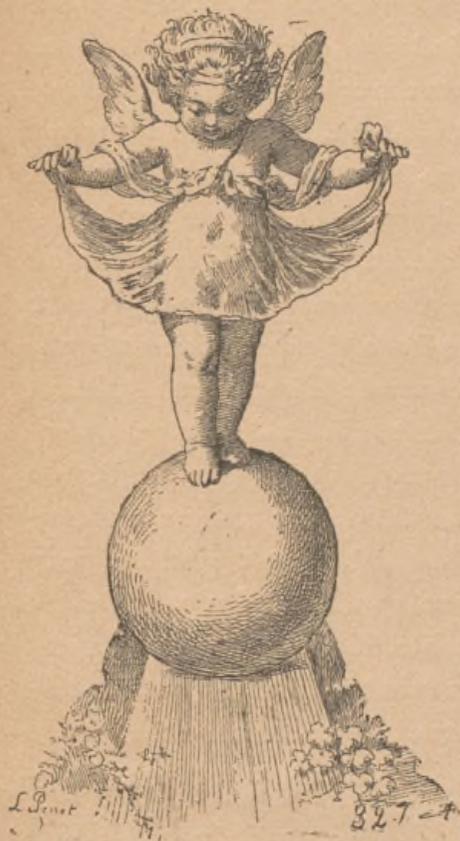
KARL ROBERT. — *L'Aquarelle (Figure)*.



CHAPITRE X

CONCLUSION

DE LA NATURE DE L'ART



« Non, non, le plus grand artiste n'est pas celui qui vient dans nos maisons revêtir nos costumes, se conformer à nos habitudes, nous parler l'idiôme de chaque jour et nous donner le spectacle de nous-mêmes ; le plus grand artiste est celui qui nous conduit dans les régions de sa pensée, dans les palais ou les campagnes de son imagination, et qui là, tout en nous parlant la langue des dieux, tout en nous montrant des

formes et des couleurs idéales, nous laisse croire un

instant, à force de vérité dans ses mensonges, que ces régions sont celles où nous avons vécu, que ces palais nous appartiennent, que ces paysages nous ont vus naître, que cette langue est la nôtre, et que ces formes, ces couleurs, créées par son génie, sont les formes et les couleurs de la nature elle-même ¹. »

Cette exclamation de Charles Blanc est peut-être le morceau le plus significatif, le plus concluant de son excellent livre sur les arts : avec la définition même de l'art compris comme il doit l'être, il exprime nettement quel abîme il existe entre la nature rendue par l'étude, même la plus consciencieuse, et l'œuvre de l'artiste, si modeste qu'elle soit. En effet, l'étude de la nature est un bagage que l'artiste recueille avec soin et, comme disait le grand statuaire Rude, l'exploration intégrale qu'il doit en faire est destinée à imprimer plus tard, lors de ses conceptions, le cachet de vraisemblance indispensable à toute œuvre. C'est donc l'interprétation de l'artiste, l'artiste lui-même que nous aimons à travers son œuvre, laquelle toutefois est soumise, je le répète, à la vraisemblance, qualité la plus essentielle à notre avis après l'originalité. Bien des amateurs croient encore que ces qualités primordiales de l'artiste peuvent se puiser aux enseignements : erreur, c'est par une évolution graduelle de l'esprit que nous pouvons y arriver ; c'est en cherchant dans les études d'après

1. Ch. Blanc. *Grammaire des Arts du dessin*, p. 615.

nature une interprétation nouvelle, par rapport à ce que nous connaissions la veille, et que d'autres nous ont enseigné, qu'il vient un jour où une sensation inattendue se présente à notre esprit et se traduit sous notre main par un rendu nouveau ; ce jour-là, l'originalité est née, notre personnalité existe ; le travail et la suite dans les idées, la continuation d'une même voie, l'affirmeront ensuite pour toujours. Non pas qu'il faille, comme certains, se confiner dans un effet unique et s'éterniser dans une manière au point de n'en plus sortir ; non, certes, c'est en imprimant dès ce jour à ses œuvres le caractère de sa transformation, l'essence même de son individualité ; c'est en cherchant, à chaque étude nouvelle, à rendre la nature telle qu'il la voit, avec la plus entière sincérité, que l'artiste en variera l'aspect et qu'il parviendra, sans fatigue pour le spectateur, à l'intéresser toujours davantage.

En ce qui concerne le portrait, on peut dire, d'une manière générale, que, sauf peut-être pour les portraits héroïques, la ressemblance doit être la première qualité de l'artiste. Pour y arriver, la plupart procèdent dans l'ébauche par une exagération sensible des traits caractéristiques du modèle, sauf à l'assagir ensuite dans l'exécution, pour rentrer le plus possible dans les règles de l'art, au point de vue des proportions reconnues normales par l'étude et l'examen des maîtres. Examinez donc votre modèle, a-t-il un des yeux

plus petit que l'autre ou placé sur une horizontale plus élevée, le nez oblique-t-il davantage à droite ou à gauche, un coin de lèvres relève-t-il davantage, appuyez donc votre esquisse sur ces traits singuliers, exagérez aussi, dès l'abord, la forme extérieure de la tête, exagérez aussi l'expression habituelle, procédant ainsi comme pour les effets d'ombre et de lumière, que les maîtres de dessin vous ont appris à masser vigoureusement par grands plans heurtés, sauf à envelopper tout cela au cours du travail, par le jeu des demi-teintes. C'est par cette connaissance raisonnée de ces principes sagement appliqués, que vous arriverez à donner à vos aquarelles, fussent-elles de simples croquis ou pochades, un intérêt équivalent à celui de la peinture à l'huile.

Le goût, dans le choix des ajustements du costume et des accessoires, est aussi un puissant élément de succès ; dans le genre, sans qu'on doive pour cela s'identifier aux Leloir, aux Linder et aux autres maîtres modernes, il est très certain que le dégradé des teintes de fond, le vague et l'incertitude des poses qui semblent pour ainsi dire aériennes, conviennent parfaitement au génie de l'aquarelle : dans les portraits de femmes, de jeunes filles et d'enfants, le flou, l'indication légère et succincte du costume et des draperies à la manière de Chaplin, sont d'un délicieux effet et font admirablement valoir l'expression de la physionomie. Dans les portraits d'hommes, au contraire, c'est par la

précision et la fermeté d'exécution des costumes que vous ajouterez à la fermeté du visage, car, ici, outre la ressemblance matérielle du modèle, vous avez à rendre les traits particuliers du caractère moral : dans un portrait d'homme, vous devez creuser la nature au point de pénétrer son âme même; chez la femme et l'enfant, le charme extérieur suffit toujours, les qualités morales étant d'un ordre tout intime et n'ayant rien de commun avec le monde extérieur.

M'étendre sur ce sujet serait dépasser le cadre de ce petit ouvrage : voyez les musées, voyez-les souvent, comme aussi les expositions modernes, afin de vous former, par l'étude et la comparaison, un jugement sain, et vos œuvres s'en ressentiront vite; elles perdront peu à peu l'aspect de travaux d'amateurs pour devenir œuvres d'art.



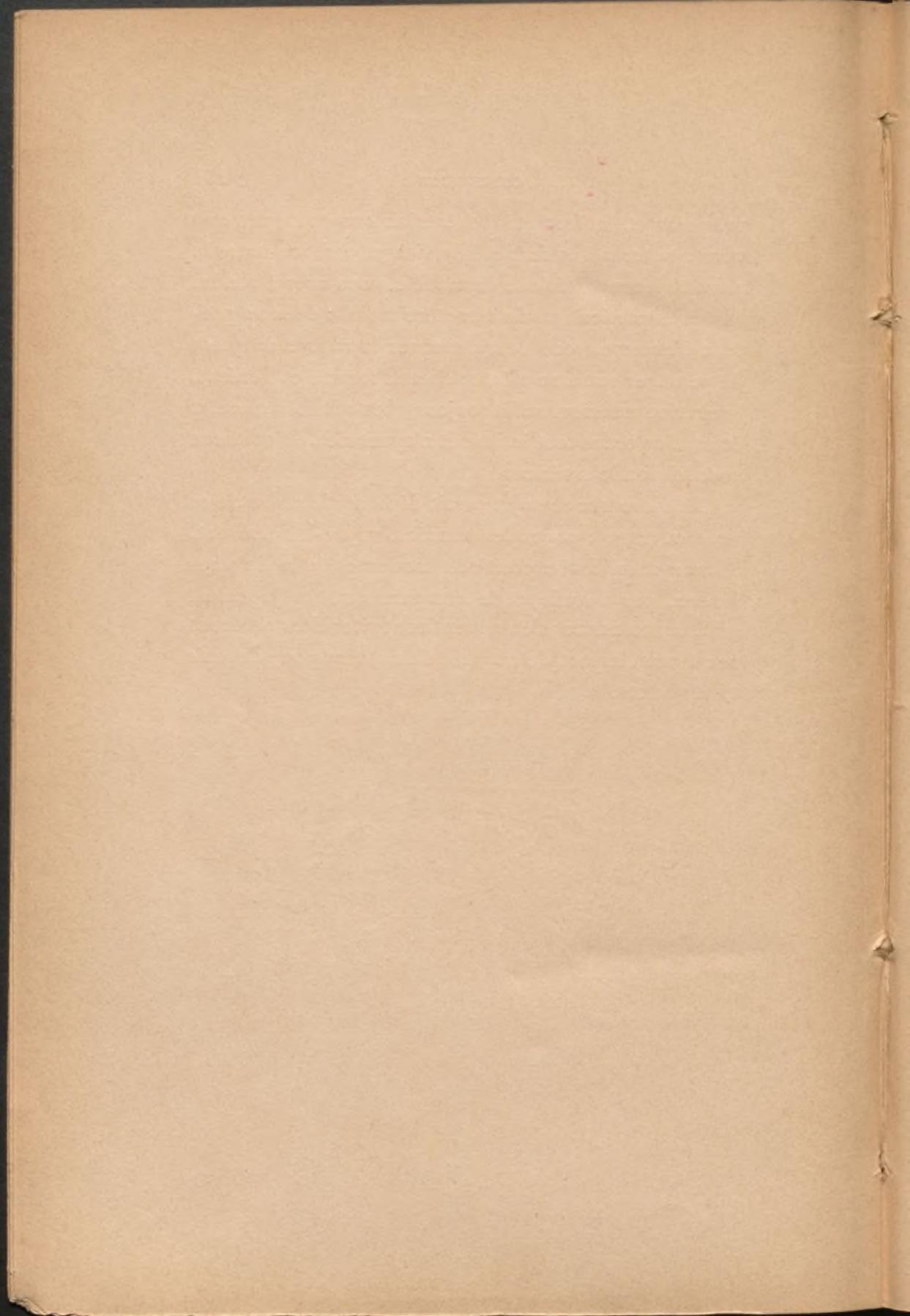


TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	Pages. 5
--------------------	-------------

CHAPITRE I^{er}

DE L'AQUARELLE	9
----------------------	---

CHAPITRE II

ETUDES PRÉLIMINAIRES.

Le dessin. — Les valeurs.....	19
Théorie des couleurs. — Harmonie. — Loi des couleurs complémentaires.....	24

CHAPITRE III

DU MATÉRIEL.

Les papiers.....	31
Les blocs.....	32
Manière de tendre le papier. — Les châssis.....	34
Le stîrator.....	37
Crayons.....	38
Pinceaux.....	39
Godets, verres à eau.....	40
Palette.....	41

CHAPITRE IV

LES COULEURS.....	43
Qualités et propriétés de quelques couleurs.....	46
De quelques mélanges. — Les tons chauds et les tons froids.	51
Les mélanges.....	53

CHAPITRE V

DE LA NATURE MORTE.

Le lavis. — Les grandes teintes. — Premiers exercices. —	
De la copie. — Fleurs et fruits.....	57

LEÇONS ÉCRITES

Première leçon. — Boutons d'or et coquelicots.....	69
Deuxième leçon. — Oiseaux des îles.....	71
Troisième leçon. — Les inséparables.....	74
Quatrième leçon. — Vulcain. — Paon de jour. — Pensées...	76
Cinquième leçon. — Framboises et groseilles.....	79
De la grisaille.....	82

CHAPITRE VI

LA FIGURE ET LE GENRE.

De la figure.....	85
Sixième leçon. — Au Printemps.....	86
Septième leçon. — L'Hiver.....	91
Huitième leçon. — Il pleut, il pleut, bergère.....	94
Neuvième leçon. — La Gardeuse de Dindons.....	97
Dixième leçon. — La Charmeuse d'oiseaux.....	101
Onzième leçon. — A la fenêtre.....	102
Douzième leçon. — Papillon du soir.....	104

TABLE DES MATIÈRES 155

Treizième leçon. — Portrait. — Jeune fille à la pèlerine... 106
Quatorzième leçon. — Jeune fille aux roses thé..... 109
Quinzième leçon. — Le Danseur, d'après Louis Leloir.... 113
Seizième leçon. — Odalisque, d'après Louis Leloir..... 115

CHAPITRE VII

DE LA NATURE MORTE ET DES FLEURS D'APRÈS NATURE..... 119
Idée de la composition et de l'arrangement..... 125

CHAPITRE VIII

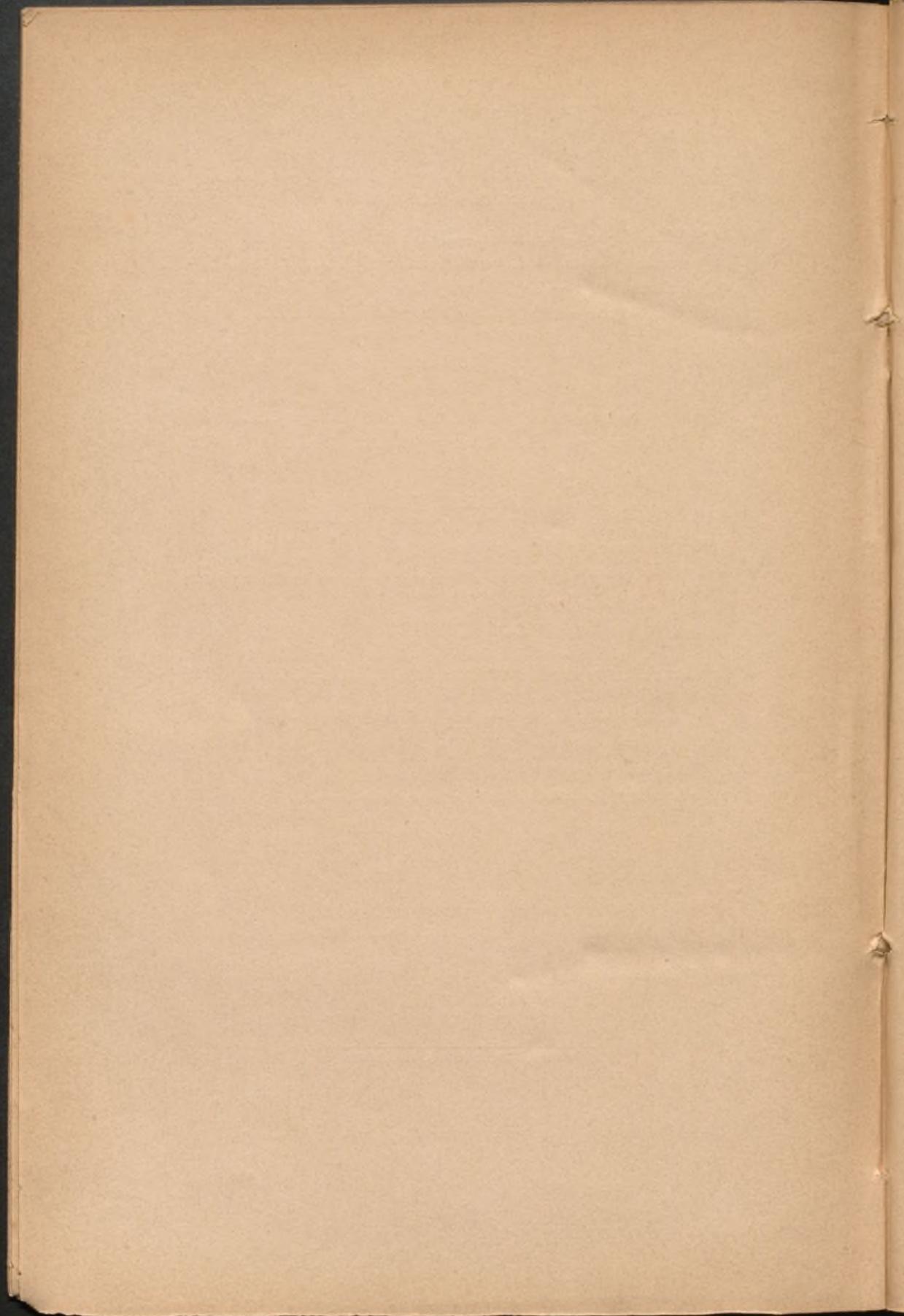
DES DIVERS TRAVAUX D'ART.
Eventails, écrans, paravents, etc..... 129

CHAPITRE IX

DE LA FIXATION DES AQUARELLES..... 141

CHAPITRE X

CONCLUSION.
De la nature de l'art..... 147



PETITE BIBLIOTHÈQUE ILLUSTRÉE
DE L'ENSEIGNEMENT PRATIQUE
DES BEAUX-ARTS

Publiée par et sous la direction de M. KARL ROBERT,
Officier de l'Instruction publique.

Prix du volume : 1 fr. 50

1 *Les procédés du vernis Martin.*

Avant-propos. — Des vernis en général. — Nature et préparation des bois. — Des fonds et de la dorure. — De l'aventurine. — Des formes et des sujets à peindre.

2 *La Peinture sur émail. — Les Émaux de Limoges.*

Description. — Des différents genres d'émaux. — Émaux translucides. — Les émaux peints. — Outillage. — De la peinture sur émail. — Les émaux de Limoges. — Émaux de Limoges colorés.

3 *L'Aquarelle (paysage).*

Son origine. — Son caractère propre. — Des valeurs. — Des moyens et de la palette. — Leçon générale. — Conclusion de quelques maîtres modernes.

4 *Traité pratique de la Miniature.*

De la miniature. — L'outillage du miniaturiste. — Les couleurs. — De la gouache. — Travaux préliminaires. — Leçon générale pour l'exécution du portrait en miniature. — L'aquarelle et la gouache. — L'épargne. — Les hachures. — Le pointillé. — Des draperies et des vêtements. — Des accessoires et des fonds. — Des procédés. — Du paysage.

5 *Traité pratique des Peintures à la gouache.*

Peinture des manuscrits. Enluminure ancienne et compositions modernes.

De la gouache. — Des couleurs. — Emploi de la gouache dans la peinture des manuscrits. — L'or et les bronzes. — Des bronzes de couleur. — De l'écriture. — Applications modernes de l'enluminure. — De quelques bouquets à composer, encadrements décoratifs, pour souvenirs. — Instructions pratiques. — Le paysage. — Le portrait et le genre.

6 *Traité pratique des peintures sur étoffes, velours, soie, gaze, etc.*

Avant-propos. — Les éventails et les écrans. — Des sujets à adopter; documents à consulter. — Le coloris. — Leçon générale d'aquarelle miniature pour éventails. — De la peinture sur gaze. — Application de la fleur à la composition décorative. — Des fleurs les plus employées dans la peinture des éventails. — La peinture à l'huile sur velours.

7 *Les derniers procédés de la Photominature.*

Avant-propos. — Matériel nécessaire. — De la peinture. — Photographie transparente et glaces pelliculaires. — Peinture des photographies à l'aquarelle et à la gouache. — Préparation de la photographie. — Peinture en façon de coloris à l'aquarelle. — Peinture à l'huile des photographies. — Manière de peindre un portrait à l'huile. — Le coloris au patron ou peinture orientale. — Le matériel. — Coloris des estampes, gravures et lithographies. — Tableau des six couleurs fondamentales du coloris.

8 *Éléments de la perspective pratique.*

Avant-propos. — Définitions. — De l'œil. — La perspective d'un point et la perspective d'une droite. — Principes. — Échelle des hauteurs et division des lignes en perspective. — Applications. — Conseils pratiques pour la mise en place d'un paysage.

POUR PARAÎTRE PROCHAINEMENT :

- 9 *L'imitation des tapisseries anciennes, verdure, sujets pastoraux, divers.*
10 *La Céramique d'imitation.*
Barbotine à froid, Emaillage athénien, Céramique orientale.
11 *Peinture et Gravure sur verre. — Imitation des vitraux.*
12 *La Sculpture sur bois.*

COURS DE DESSIN & D'AQUARELLE

Sous la direction de M. KARL ROBERT

FAIT PAR

M^{lle} Jeanne MEUSNIER (Jany-Robert)

22, RUE SAINT-AUGUSTIN

Préparation aux Brevets élémentaire et supérieur

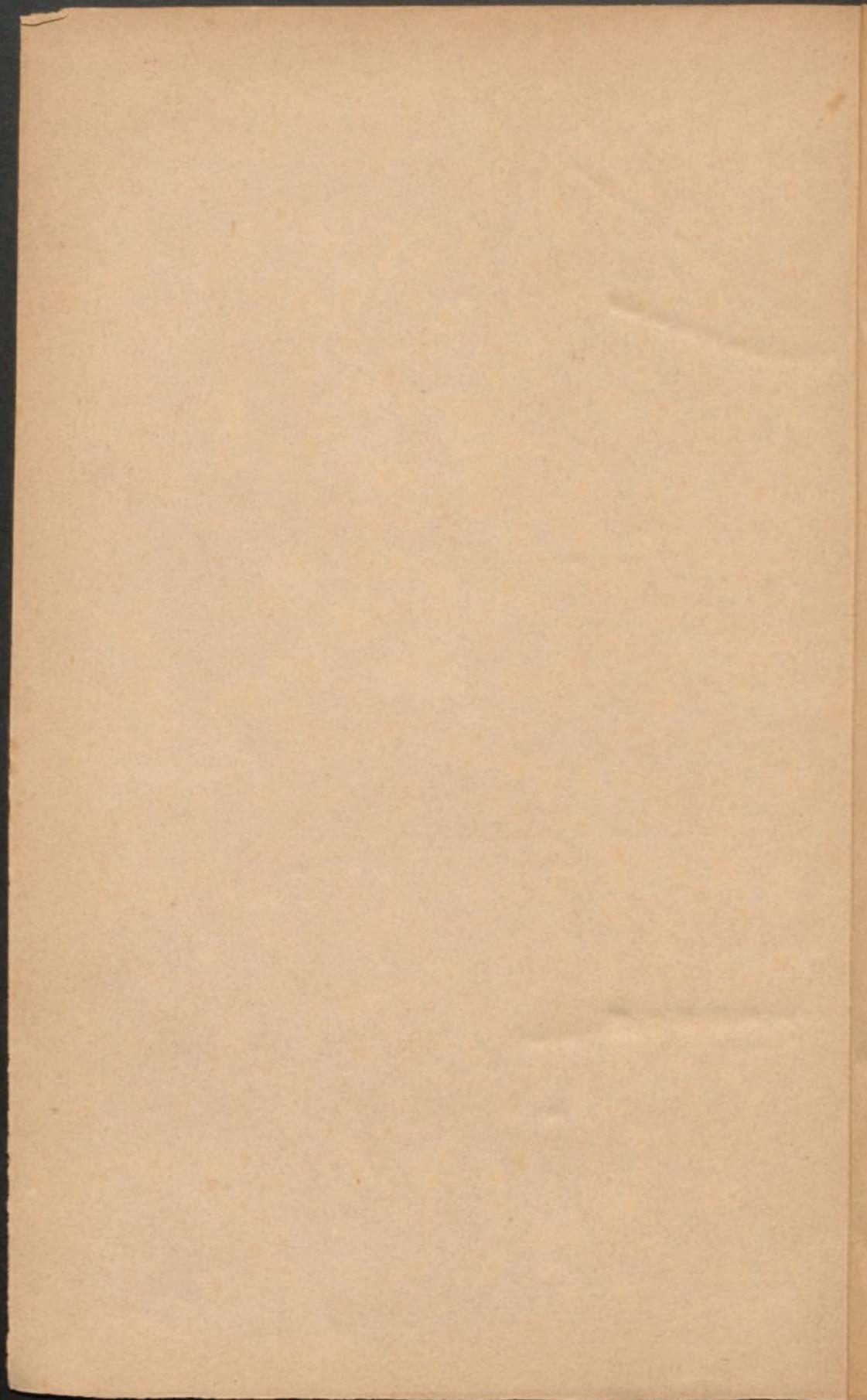
Prix : 20 francs par mois

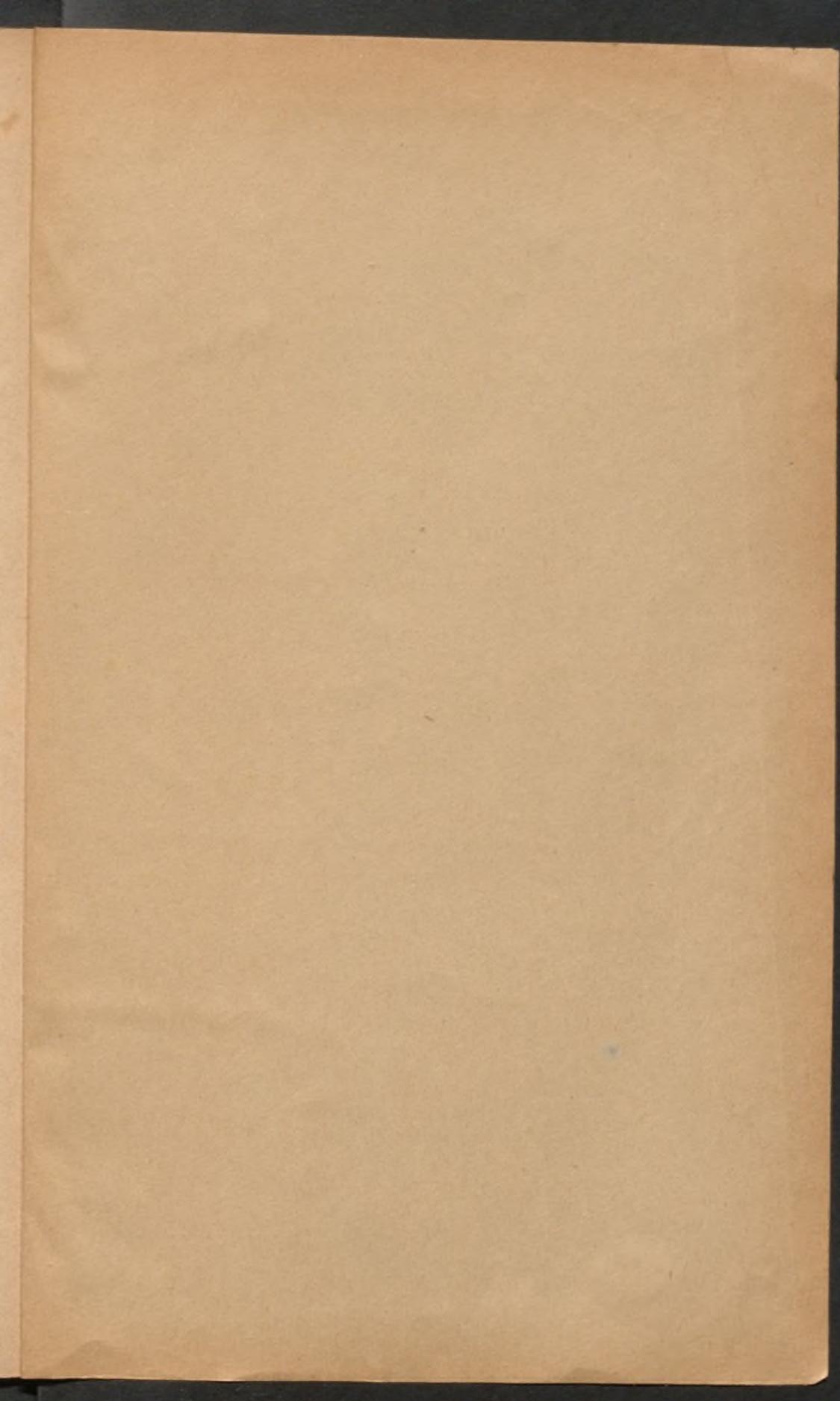
Le Lundi de 4 à 6 heures, le Samedi de 2 à 4 heures.

LEÇONS PARTICULIÈRES — LEÇONS PAR CORRESPONDANCE



LIBRARY OF THE JBC





51000



17 1818

ESSIN

ABELLE