

Maurice Busset

LA TECHNIQUE
moderne — du —
TABLEAU.

— et les —
PROCÉDÉS
SECRETS.
DES
GRANDS
COLORISTES
DES
XV^{me}
XVI^e et XVII^e
siècles.



MUSEO DEL PRADO

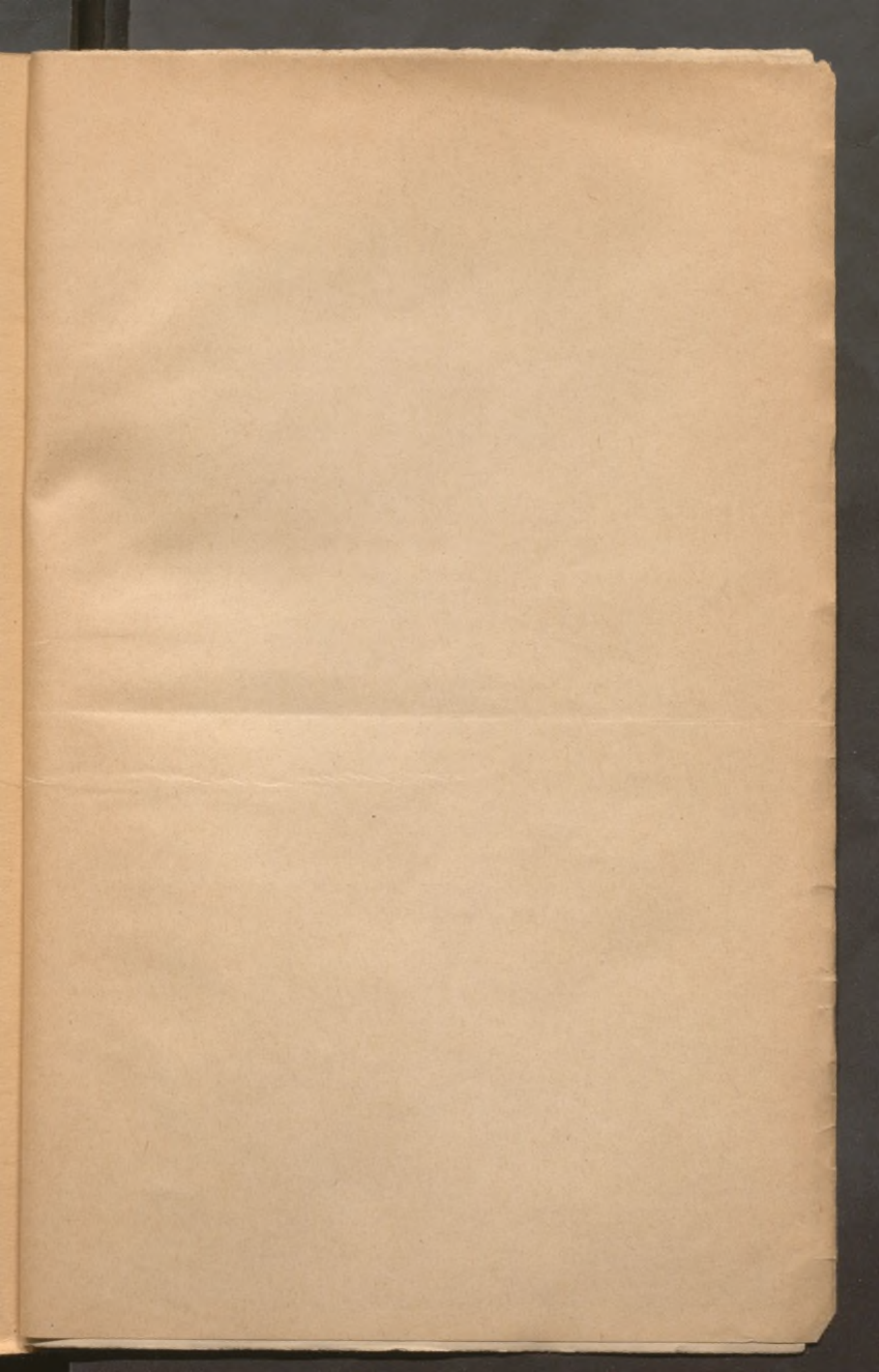
Stolz/016

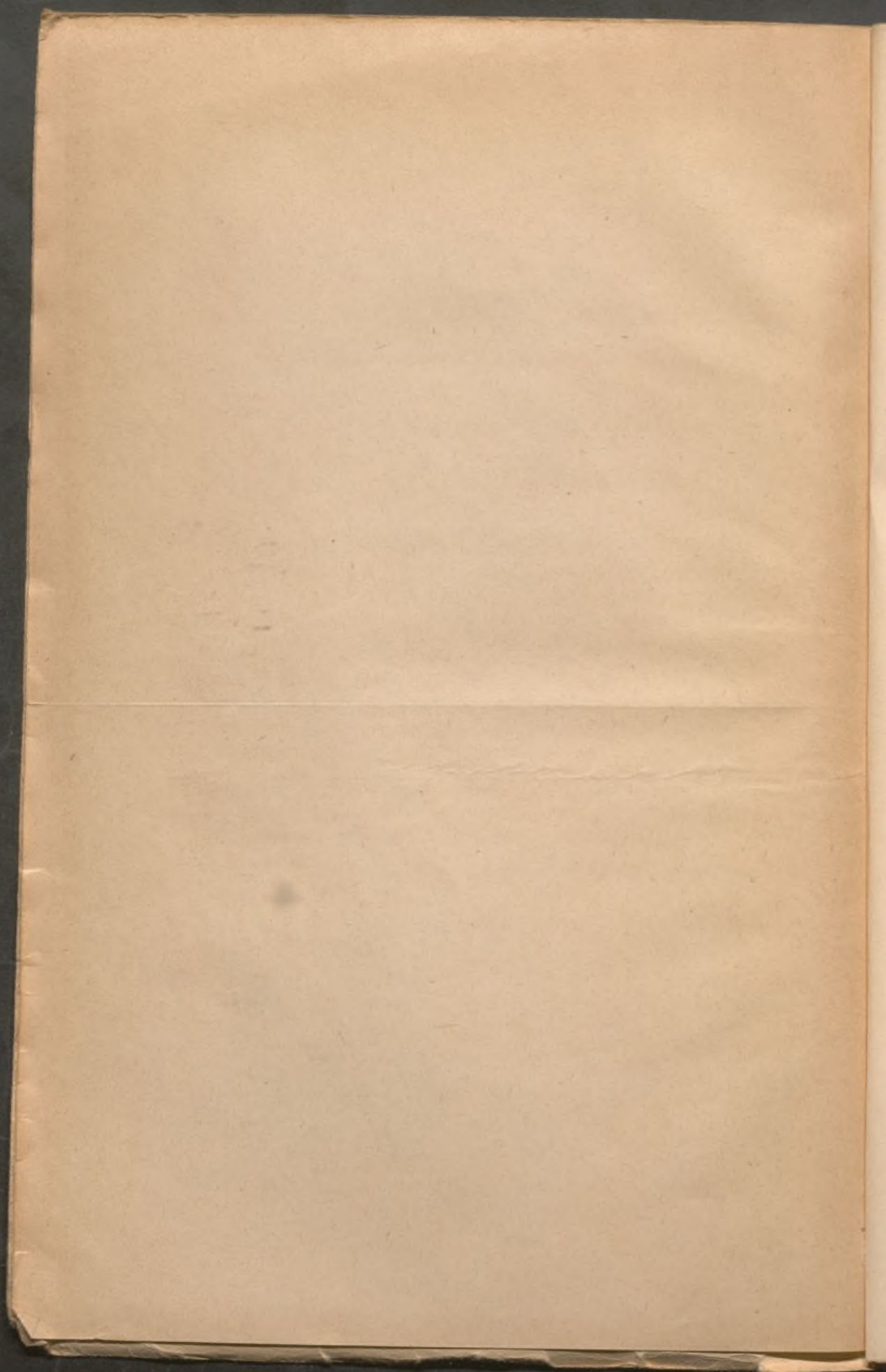
BIBLIOTECA

27

TECHNIQUE DU TRAFU

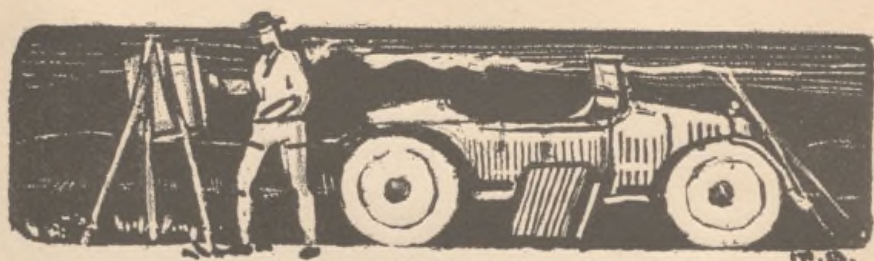
(I)





LA TECHNIQUE MODERNE
DU TABLEAU





L'AUTO, INSTRUMENT DE TRAVAIL DU PAYSAGISTE MODERNE.

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

La technique moderne du tableau. — Delagrave éditeur, Paris, 1929.
Préface de Pierre de Nolhac de l'Académie française.

La technique du bois gravé. — Procédés modernes et anciens, xylographes du XVI^e siècle et graveurs japonais. Delagrave éditeur, Paris, 1924. Un volume contenant 80 bois gravés de l'auteur et 24 reproductions d'après les Maîtres (2^e édition).

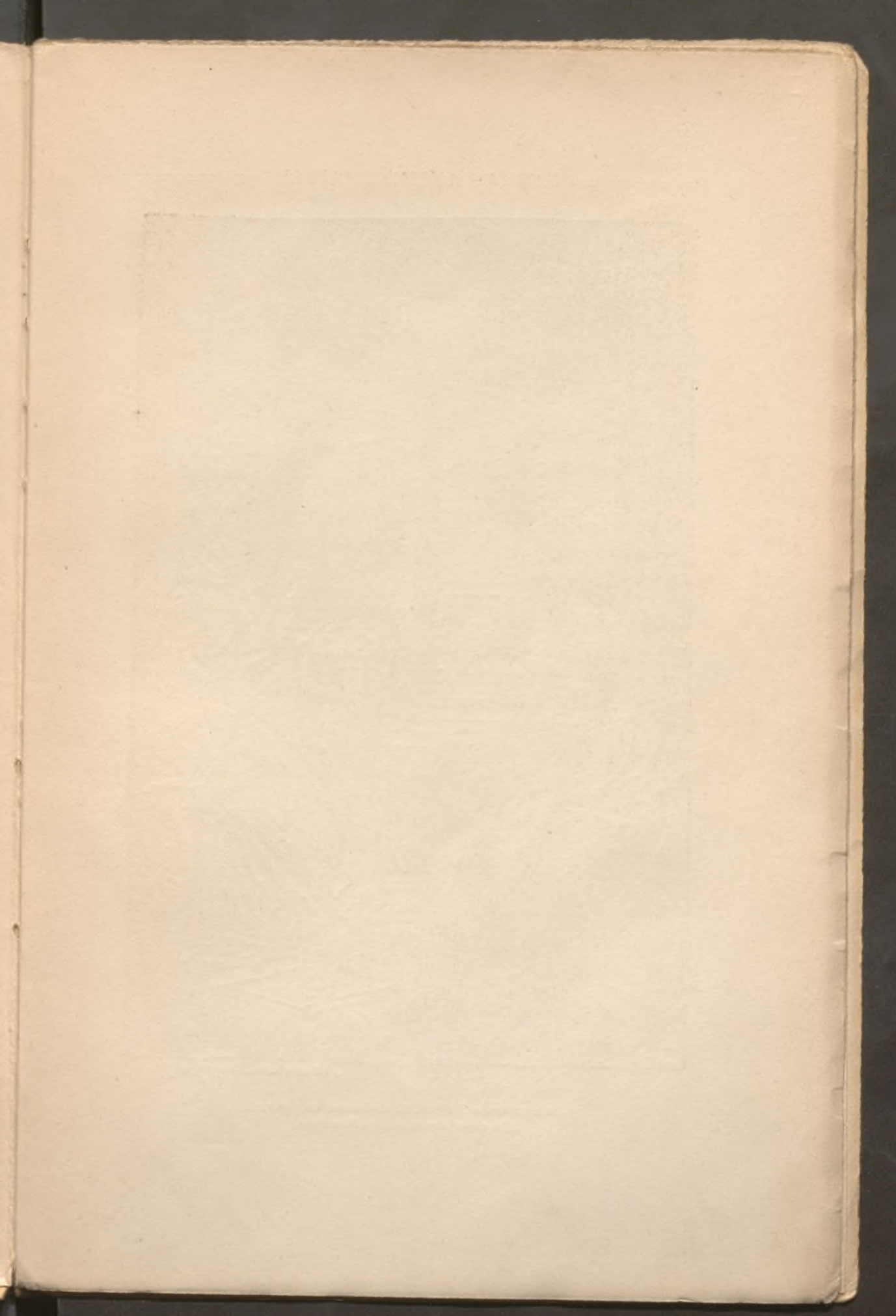
En avion. Vols et combats. — Un album de 24 bois gravés en camaïeu avec texte de l'auteur. Delagrave éditeur, Paris.

Le vieux pays d'Auvergne. — 50 estampes gravées en deux tons, avec texte de l'auteur. Éditions Mont-Louis, Clermont-Ferrand. Préface de Henri Pourrat.

Paris bombardé, au temps des Gothas. — Album de grand luxe à tirage limité. 15 bois gravés en couleurs avec texte de l'auteur, préface de C. Gandilhon Gens d'Arme. Blondel éditeur, 7, rue Saint-Lazare, Paris.

L'Auvergne. — Pochette de 10 bois gravés en noir. Blondel éditeur, 7, rue Saint-Lazare, Paris.







Maurice Busset/1928.

Un peintre du XV^e siècle exécutant un portrait.
(D'après un dessin de Jean Van Eyck.)

Stolz/16

LA TECHNIQUE MODERNE DU TABLEAU

et les procédés secrets des grands coloristes des xv^e, xvi^e et
xvii^e siècles recueillis et restitués par un homme du métier.
Édition ornée de dessins et de gravures de l'auteur, de nom-
breuses reproductions d'après les Maîtres, et de quatre
trichromies.

Précédée d'une
Lettre-Préface de M. PIERRE DE NOLHAC,
de l'Académie française.



PAYSAGISTE EN MONTAGNE.

Maurice Buset.

par

Maurice
Busset

Librairie DELAGRAVE, 15, Rue Soufflot, PARIS, 1929

-27-





INSTALLATION D'UN PAYSAGISTE MODERNE
AVEC BOITE CHEVALET.

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.

Copyright by Librairie Delagrave, 1929.

R. 77336



PRÉFACE



QUELQUES artistes joignant à leur talent de dessinateur celui d'écrivain nous ont laissé des pages qui nous font assister à l'élaboration de l'œuvre d'art, et restent à ce titre infiniment précieuses. Cennino Cennini, Vasari, Albert Dürer, Benvenuto Cellini, et, dans les temps modernes, Reynolds, Delacroix et Fromentin, pour ne citer que les disparus, surent exprimer avec clarté les idées et les théories, qu'il leur était impossible de traduire à l'aide du crayon ou de l'ébauchoir, et cela pour notre grand profit, car, ainsi que le dit Reynolds : « Le moindre essai écrit par un peintre fera mieux avancer la théorie de l'art qu'un million de volumes. »

Parmi les peintres écrivains modernes, Maurice Busset, qui publia en 1924 un livre d'art fort remarqué : LA TECHNIQUE MODERNE DU BOIS GRAVÉ, ainsi que plusieurs volumes de récits de voyage ou de guerre, s'est signalé par des qualités rares de style et d'originalité et par une connaissance profonde de son art, basée sur vingt années d'études et d'expériences. Nous laissons à l'éminent académicien M. Pierre de Nolhac le soin d'apprécier comme il convient l'œuvre littéraire de cet artiste.

Paris, avril 1927.

J'étais encore sous le charme du petit voyage accompli hier en votre compagnie, lors de ma visite à votre exposition, quand m'est arrivé ce matin le livre qui le complète si bien¹. Et si j'éprouve le désir de vous en complimenter, ce n'est point pour l'œuvre de l'artiste, que nous admirons et que tous apprécient depuis longtemps : c'est pour la découverte que je viens de faire d'un écrivain excellent. Dans cet art si ingrat du récit de voyage, dans ce genre qui ne l'est pas moins de l'évocation des races rustiques, et de leur passé, vous vous affirmez comme un maître. Il est telle page descriptive, la neige dans les Puys et vingt autres, qui devront prendre place dans l'anthologie littéraire de l'Auvergne, et au meilleur rang.

Je ne dirai pas : « Un écrivain nous est né », car vos amis connaissaient ce beau talent; mais moi qui l'ignorais, j'en félicite de grand cœur votre « Vieux Pays ».

PIERRE DE NOLHAC,

de l'Académie française,
Conservateur du Musée Jacquemard André.

1. *Le Vieux Pays d'Auvergne*, Clermont-Ferrand, 1925.

— Première partie —

LES POSSIBILITÉS DE LA TECHNIQUE DES HUILES. L'ARCHITECTURE
— CACHÉE DU TABLEAU. —



Fig. 1. — Atelier d'artiste au XVII^e siècle.
Remarquer l'étoffe blanche placée au-dessus du peintre
et qui sert à refléter la lumière.

Maurice BUSSET,
d'après Van OSTADE.

ÉCOLE FLAMANDE



Fig. 2. — Peintre du XVI^e siècle au travail.
Il se sert non de brosse à peindre, mais d'un binceau long
en soies de porc usées.

BREUGHEL-LE-VIEUX.



Fig. 3. — Peintre du XVI^e siècle dessinant à l'aide d'une vitre graduée.

ALBERT DÜRER*

L'INCERTITUDE D'EXÉCUTION DES PEINTRES MODERNES. —————

« Le moindre essai écrit par un peintre, fera mieux avancer la théorie de l'art qu'un million de volumes. »

REYNOLDS.



Si notre xx^e siècle voit sans cesse s'accroître la somme des connaissances humaines, si les progrès scientifiques, l'aviation, la radio-téléphonie, l'automobile nous transportent en quelque sorte dans un monde fantastique, que n'ont pu même entrevoir les hommes du Moyen Age et de la Renaissance, l'art du coloriste n'a point suivi l'évolution progressive moderne. Depuis le xvi^e siècle, le métier du peintre, comme s'il y avait antinomie entre la science et l'art, n'a rien ajouté aux découvertes médiévales; ou plutôt, nous plaçant strictement au point de vue professionnel, nous avons rétrogradé, car nous ne savons plus donner à nos tableaux l'éclat et la solidité que les anciens obtenaient sans effort.

Il est certain que nous sommes, à notre époque, saturés de formules esthétiques, qui nous font perdre de vue les conditions techniques essentielles de réalisation de l'œuvre peinte; et nous ne pouvons que très difficilement revenir par la pensée à ce merveilleux xvi^e siècle qui vit l'éclosion pleine et entière du métier de peindre.

Le xv^e siècle fut pour la peinture ce que le xx^e fut pour la mécanique, le grand siècle des trouvailles. Les Van Eyck et le Florentin Cennino Cen-

nini ont dit, les uns par leurs tableaux l'autre par ses écrits, tout ce qui était à dire, et le Titien, perfectionnant ces procédés, créa de toutes pièces la technique moderne. Après eux il n'y eut plus qu'à étudier leur pratique. Mais cette pratique même à présent fait défaut à la majorité des peintres : les secrets de métier qui se transmettaient oralement de maître à élève se sont perdus, ou ont été défigurés ; des ouvrages spéciaux furent bien écrits, mais trop théoriques. J'ai voulu ici apporter le résultat de mes longues recherches de praticien pour remonter aux sources, et j'ai essayé de me refaire la saine mentalité de ces bons ouvriers d'autrefois.

Je pense avec Reynolds : « Qu'il n'est pas nécessaire de me défendre, d'avoir la pensée de prêcher une obéissance absolue à l'égard des maîtres. Je vous invite seulement à prendre avis d'hommes distingués et expérimentés, et ne recommande ni abdication ni plagiat. Je vous donne simplement le conseil de recourir à une assistance dont tout homme a besoin, et que les plus grands maîtres n'ont pas dédaignée. »

LE RÊVE ET LA RÉALISATION. — Réaliser ! Telle fut pour de nombreux peintres modernes la préoccupation majeure de leur vie d'artiste.

Constamment leur rêve et leur vision se heurtèrent contre la barrière des exigences techniques, qui font de la carrière de peintre un métier d'art difficile entre les plus ardu.

« J'ai une petite sensation, disait Cézanne, mais je n'arrive pas à m'exprimer, je suis comme qui posséderait une pièce d'or sans savoir s'en servir. »

Combien d'artistes de nos jours, comme le peintre d'Aix, luttent avec les difficultés matérielles d'exécution, qui s'interposent sans cesse entre la conception de l'œuvre et le rendu sur toile ou sur panneau.

Et ce sera certainement, pour les temps futurs, un sujet d'étonnement sans fin que cette perpétuelle antithèse entre les intentions des peintres de notre période transitoire actuelle, et la réalisation définitive de leurs tableaux.

Qu'elle est loin de nos chevalets, la certitude calme et la maîtrise des procédés, qui donnent aux productions des anciennes écoles, du xv^e au xvii^e siècle, cette apparence d'aplomb et de solidité imperturbable que nous poursuivons sans l'atteindre !

La carrière d'un peintre actuel est un recommencement perpétuel, une recherche sans arrêt. Il doit réinventer, pour ainsi dire, la peinture à l'huile et remonter à lui seul le cours des âges, pour arriver difficilement, à la fin de son existence, à posséder la totalité des secrets de sa profession.

[Il n'est point d'exemple dans les métiers actuels, car la peinture est aussi un métier manuel, il n'est point d'exemple, dis-je, d'un apprenti livré sans initiation préalable aux difficultés innombrables de la technique, que nous ont léguée nos générations de précurseurs.]

[Comment est-il possible à un être humain de retrouver par ses propres recherches ce que longuement, lentement, des siècles de maîtres peintres ont accumulé d'expérience?]

[Et pourtant c'est bien là le lot de nos contemporains; l'antique tradition de l'apprentissage, du maître formant peu à peu le compagnon, lui communiquant une à une et sûrement les recettes que lui avaient transmises à lui-même ses patrons, a disparu de l'enseignement des arts.

Trop de métaphysique et d'intellectualité, la théorie de l'artiste penseur, et du métier qui ne compte plus lorsque le cerveau conçoit une page d'art pur, ont dévoyé nos peintres. Ils ont oublié trop souvent que *l'on ne peint pas avec de l'idéal, mais bien à l'aide de poudres agglutinées.*]

[LES CONSEILS DES VIEUX MAÎTRES. — Or écoutez ce qu'écrivit un vieux maître, à l'aube de la grande Renaissance; ses paroles séculaires sont encore, en notre xx^e siècle, de la plus haute actualité¹ : « Si tu es dans un endroit où il y a abondance de bons maîtres, tant mieux pour toi; cependant je te donne ce conseil : choisis toujours le meilleur et, t'y attachant jour par jour, il serait contre nature que tu n'acquies pas quelque chose, tandis que si tu te portes à peindre aujourd'hui comme celui-ci, demain comme celui-là, tu ne conduiras rien à la perfection. »

L'auteur de ces lignes, le Florentin Cennino Cennini, parlait en connaissance de cause, car petit apprenti il avait été lui-même formé aux secrets de l'art, pendant douze ans, par Agnolo de Florence, fils de Taddéo qui avait servi pendant vingt années le grand Giotto avant d'être élevé à la maîtrise. « Il t'arrivera ensuite que la fantaisie que t'aura concédée la nature, une fois développée, te poussera à prendre une manière qui te sera propre, et ne pourra qu'être bonne, parce que ta main et ton intelligence accoutumées à cultiver des fleurs ne sauraient recueillir des épines. »]

[LA PRÉDOMINANCE DU MÉTIER SUR L'IDÉE. — Broyant les couleurs, cuisant les colles, restant constamment avec le maître, préparant les panneaux, les polissant, n'abandonnant son dessin ni jour de fête ni jour de travail, l'apprenti s'initiait ainsi à la bonne pratique et arrivait peu à peu à

1. CENNINO CENNINI, 1430, *Le livre de l'art*.

posséder la perfection technique, sans laquelle il est impossible au peintre d'exprimer clairement sa pensée.

Esclavage, prédominance du métier sur l'idée! diront les théoriciens qui conduisirent la peinture moderne dans l'impasse d'où elle s'épuise vainement à sortir. Croit-on pourtant qu'un Giotto n'était point un penseur; que Dürer, cet homme universel, que Botticelli, que Ghirlandajho, que Mantegna n'étaient point de savants hommes et de grands philosophes, non moins que de remarquables praticiens? Et le colosse de la Sixtine, Michel-Ange, s'astreignant pendant deux ans à faire un métier de tâcheron, couché sur le dos au faite de ses échafaudages, plaqué à la voûte, gâchant les mortiers après avoir congédié les fresquistes florentins qui l'irritaient, lui aussi, dont la pensée bouillonne, n'est-il point avant tout un formidable ouvrier?

On a vraiment trop voulu à notre époque limiter l'art à son essence purement intellectuelle. Et c'est à cette compréhension erronée des moyens d'expression de l'artiste, que nous devons le malaise moderne: les cas extraordinaires, par exemple de Van Gogh sombrant dans la folie, de Gauguin, l'éternel inquiet, allant chercher jusqu'aux Antipodes, ce qu'il n'a pu trouver dans l'exemple des maîtres contemporains, de Cézanne poursuivant inlassablement une expression plastique, qui toujours lui échappe, et s'acharnant des mois durant sur une toile de dix.

Et ces changements continuels d'interprétation! La peinture noire succédant sans raison à la peinture trop claire; la simplification cubiste remplaçant le *faire* blaireauté et léché, la peinture plate à la japonaise s'opposant au clair-obscur de l'École des Beaux-Arts!

Et toutes les folies de la mode inconstante, les tentatives avortées d'apprentis, sacrés peintres avant d'avoir seulement appris leurs rudiments! Les chefs-d'œuvre éphémères d'ignorants qu'un Cennino eût tout au plus jugés bons à « Garder la boutique du maître ».

LA BONNE TECHNIQUE ET LA CONSERVATION DES OEUVRES. — L'obscurité chaotique dans laquelle l'abandon des traditions techniques séculaires a précipité nos peintres a déjà malheureusement une répercussion terrible sur la conservation de leurs œuvres. *La plupart des productions modernes sont vouées à une disparition rapide*; et combien déjà depuis vingt ans ont changé, envahies et décomposées par le *plombage* et l'oxydation prématurée des huiles et des vernis!

Une toile dont l'exécution est mauvaise ou insuffisante ne tarde guère à se décomposer, et la question conservation des peintures est intimement liée à leur exécution.

Nous pouvons déjà, dans beaucoup de musées, nous rendre compte,

par la façon dont les œuvres modernes ont vieilli, du savoir technique des peintres qui les composèrent.

Il n'est plus là question d'école. Nous laisserons de côté complètement la valeur d'art, pour n'envisager que la santé du tableau, sa solidité matérielle en tant que surface peinte, et vraiment il y a de quoi s'inquiéter pour l'avenir de notre art, car la plupart des toiles, dues aux artistes vivants, ont déjà *tourné* de façon désastreuse; il est facile de prévoir l'époque prochaine où leurs qualités initiales auront complètement disparu.

N'est-il pas navrant, par exemple, d'assister à la disparition des bouquets de clartés que furent les tableaux de la grande époque impressionniste : les pigments colorés jetés en pointillé, les notations délicates des demi-teintes se sont évaporés et baignent maintenant dans une bouillie jaunâtre due à l'oxydation des huiles.

Ceux qui ont pu contempler il y a vingt ans les tableaux de la collection Caillebotte au Luxembourg, et qui se souviennent du coup de clarté que l'on éprouvait devant eux, ne retrouvent pas les impressions colorées anciennes qui faisaient la beauté de ces toiles : la lumière s'en est allée, et les jeunes maintenant ne comprennent plus pourquoi l'impressionnisme apparut vers 1880, comme la personnification même de la clarté.

Les tableaux modernes ont passé, et l'Orient de Decamps, malgré ses ombres bitumineuses, nous apparaît plus lumineux peut-être que les grandes nappes solaires que voulut peindre l'école du plein air.

Car la lumière des peintres est différente de la lumière enveloppante, naturelle, et elle ne vaut que par l'observation des lois d'oppositions des valeurs. Ces lois furent découvertes au temps passé par les anciens maîtres, elles permirent à leurs chefs-d'œuvre de braver les siècles, tout en conservant l'essentiel de leurs qualités initiales.

L'ARCHITECTURE DES VALEURS



Fig. 4. — LES SYNDICS. REMBRANDT.

Prédominance des ombres. A peine un vingtième de la surface totale est occupé par les lumières.



Fig. 5.

ESQUISSE DU XVI^e SIÈCLE.*Dessin au crayon, préparé par une mise aux carreaux à être reporté sur toile.*



FIG. 6. — Appareil permettant à l'aide d'un carreau d'exécuter un dessin exact.

Albert DÜRER.

LA PRATIQUE ET LE SENTIMENT EN PEINTURE DOMINENT LA SCIENCE ET LES THÉORIES¹.



Le grand malaise actuel, en peinture, vient également de ce fait que l'on avait cru trouver, dans les théories scientifiques, l'explication par le raisonnement des phénomènes qui dominent l'inspiration et l'exécution des peintres.

Or ces phénomènes ne sont point régis par des théories savantes, ils relèvent uniquement de la technique manuelle et du sentiment. Oh! la loi des complémentaires; les verts faisant vibrer les rouges; les violets ombrant les jaunes! Que d'erreurs furent commises en son nom. Rubens, le Maître de la lumière, ne s'en est jamais soucié, son œuvre entière l'a contredite; il oppose constamment les bleus aux rouges, les bruns aux jaunes; les verts, il les néglige, les violets, il les supprime, et pourtant quel coloriste oserait le taxer d'ignorance!

Le Titien oppose également sans cesse les rouges aux bleus: voyez les draperies de la « Vierge au lapin », du Louvre!

Rubens, tout en employant les rouges intenses, les ombre en brun rougeâtre, et le vert est à peine existant dans son œuvre.

1. DÜRER, *Enseignement de la mesure*, 1538.

Les grands coloristes des temps passés ignoraient donc la théorie des complémentaires, et leurs œuvres l'enfreignent constamment. En effet, on ne fait point paraître un vert lumineux en lui juxtaposant un rouge de même valeur; bien au contraire, le rayonnement du vert se superposant à distance au rayonnement du rouge produit un gris neutre qui assombrit l'ensemble¹.

Une vérité domine ici la vérité scientifique, la théorie est vaincue par la pratique, ou plutôt *le praticien substitue à la vérité scientifique la vérité artistique*. Il suggère, il ne copie pas, il interprète, et voici le miracle : l'esprit du spectateur vagabonde entre les larges nappes de teintes opposées, son œil recrée les harmonies, le mystère de l'art étreint son cerveau et la suggestion opère. Ce ne sont plus les pauvres tons éteints du vieux peintre, mais la gamme entière du prisme qui chatoie sur la toile; les gris blafards formant la trame cachée du tableau, par le reflet des grands rouges sont teintés de tonalités rares, de verts impondérables et changeants, les chairs s'auréolent de mauves irréels. *La loi des complémentaires! Un coloriste comme Rubens ne l'applique pas, il la domine, c'est l'œil du spectateur qui l'applique pour lui*. Fromentin, dans ses « *Maitres d'autrefois* », conte qu'il vit un jour à Malines un tableau célèbre du maître d'Anvers en cours de restauration : c'était la *Pêche miraculeuse*. La toile, privée de son cadre, dévernée, dans sa crudité, dans sa violence, dans sa propreté du premier jour, était posée à terre sous un vitrage qui l'inondait de lumière, dans un préau d'école; il put l'examiner à loisir *l'œil dessus* et il nous dit : « Ce qu'il y a de vraiment extraordinaire dans ce tableau, grâce aux circonstances qui me permettent de le voir d'aussi près, et d'en saisir le travail aussi nettement que si Rubens l'exécutait devant moi, c'est qu'il a l'air de livrer tous ses secrets, et qu'en définitive il étonne à peu près autant que s'il n'en livrait aucun. »

« L'embarras n'est pas de savoir comment il faisait, mais de savoir comment on peut si bien faire en faisant ainsi. Les moyens sont simples, la méthode est élémentaire... Des dessous bruns avec *deux ou trois couleurs actives pour faire croire à la richesse d'une vaste toile*, des décompositions grisonnantes obtenues par des mélanges blafards, tous les intermédiaires du gris entre le grand noir et le grand blanc; par conséquent, *peu de matière colorante, et le plus grand éclat de couleurs*, un grand faste obtenu à peu de frais; de la lumière sans excès de clarté, une sonorité extrême avec un petit nombre d'instruments, un clavier dont il néglige à peu près les trois quarts, mais qu'il parcourt en sautant beau-

1. Il est possible, en somme, d'harmoniser toutes les couleurs, en opposant les valeurs; ainsi que nous le verrons plus loin, l'accord des tons est obtenu, chez les Maîtres, par des oppositions judicieuses.

coup de notes, et qu'il touche quand il faut à ses deux extrémités, telle est, en langage mêlé de musique et de peinture, l'habitude de ce grand praticien. Qui voit un tableau de lui les connaît tous, et qui l'a vu peindre un jour l'a vu peindre presque à tous les moments de sa vie. »

LES PROCÉDÉS CONVENTIONNELS DES MAÎTRES. — Voici donc avec quels procédés élémentaires, et, disons le mot, *conventionnels*, un maître de la lumière est parvenu à suggérer les grandes clartés solaires, et ses compositions ont conservé non point peut-être leur éclat primitif, mais une tenue d'ensemble qui satisfait encore notre œil, quatre siècles écoulés depuis leur réalisation.

Il y a là nettement un mystère; nous allons essayer de soulever le coin du voile derrière lequel s'abrite la technique de ce grand coloriste.

Les couleurs *chimiquement* n'y sont pour rien, ou pour peu de chose. Le secret, le voici : *Rubens a su réaliser strictement dans les limites du procédé de la peinture à l'huile; parallèlement à la lumière naturelle, il a su composer une lumière picturale suggérant la première*¹.

La lumière du maître d'Anvers n'est pourtant pas la clarté du soleil, car les corps n'y portent point d'ombre; ce n'est pas davantage la lumière égale et froide du *Jour du nord* cher aux écoles académiques du XVII^e et du XIX^e siècle; c'est *la lumière de Rubens* qui évoque les joies du grand soleil de juillet, non par de rigoureuses notations exécutées d'après nature, mais par la magie des *oppositions de valeurs*; ce sont ces mêmes oppositions qui nous font trouver aux plis d'un tapis persan ou d'un châle des Indes comme un reflet lointain des splendeurs orientales.

Les modernes ont cru peindre la lumière en noyant la nature sous des harmonies décolorées, qui pour eux évoquaient le rayonnement solaire. Quelle erreur!

La vraie lumière des peintres, la voici, fixée depuis quatre cents ans entre les baguettes des cadres Renaissance, sur les panneaux de Bernardino Luini, de l'Angelico, de Memling et des Van Eyck; elle rayonne aux cimaises de nos musées et pourtant les siècles l'ont ternie; imaginons ce qu'elle pouvait être lorsque la fixèrent ces savants précurseurs. Ils ignoraient la théorie de la décomposition physique du rayon solaire, mais ils savaient à fond leur métier de coloristes, et leur exemple est là pour démontrer que *le triomphe de l'art n'est point dans l'application de théories scientifiques ou dans une initiation scrupuleuse de la nature, mais bien dans une création nouvelle, en accord avec les procédés matériels du peintre.*

1. Voir p. 103 et suiv. : « Les factures de Rubens ».

L'ART DE SUGGÉRER LA LUMIÈRE. — C'est qu'il n'est point, pour un peintre, d'autre façon d'exprimer la lumière d'une manière durable que de *jouer des oppositions*, de transposer ainsi qu'un musicien, de *suggérer* avec des moyens différents d'expression, les féeries ou les drames de la nature.

Les moyens d'expression du peintre résident surtout dans le *juste rapport des valeurs*, ainsi que dans l'équilibre de la composition. C'est de cela que doit être nourrie l'œuvre d'art.

La lumière de Rubens émane des oppositions entre les chairs blondes, et les fonds volontairement assombris, les corps reçoivent de face une clarté vive toujours égale, les taches lumineuses qu'ils forment, harmonieusement réparties sur la surface entière du panneau, *sont exaltées par deux ou trois vastes nappes de rouge*, toujours du même mélange de vermillon et de laque; ces deux notes rouge et chair, évoquent déjà à nos yeux la lumière dorée du grand coloriste. *Quelques accents gris bleu*, deux ou trois par tableau, pas davantage, allant parfois jusqu'au bleu noir, *donnent aux grands clairs, l'opposition nécessaire pour leur faire dégager toute leur luminosité.*

Les ombres légères qui bordent les chairs, et les font *tourner*, les plis des vêtements, les terrains, les fonds sont à base de brun verdâtre, toujours le même ton, et c'est tout. Voici les outils du magicien, quatre couleurs dominantes; chair, rouge, gris bleu et bistre, le tableau est signé, c'est un Rubens : un peintre moderniste eût accumulé les tonalités rares, joué des harmonies prismatiques, opposé les complémentaires, pour obtenir ici une grise lumière papillotante et fugace, qu'il eût jugée certes beaucoup plus nature.

Le grand enseignement que nous, peintres, sursaturés de documentation photographique et de théories scientifiques, devons retirer de l'examen de ses œuvres est celui-ci : « *Méfions-nous de la nature trop scrupuleusement étudiée et rendue picturalement.* » Pour nous elle doit être une base de départ, mais jamais une fin. Quant à la science, elle possède des procédés de reproduction des images réelles, la photographie, le cinéma, avec lesquels nous ne pouvons ni ne devons lutter; le rôle de l'artiste est avant tout d'être un créateur, et d'affirmer sa personnalité parallèlement à la nature : c'est là la condition primordiale d'élaboration de l'œuvre d'art.

L'ABUS DES ÉTUDES DIRECTES D'APRÈS NATURE. — Il est maintenant hors de doute, que les peintres modernes ont abusé de l'étude directe d'après nature. Une tendance générale fut depuis 1860 de considérer les simples notes glanées au hasard d'un voyage, ou ébauchées dans l'ivresse lumi-

neuse d'une après-midi d'été, comme une œuvre définitive. C'était vraiment réduire l'art du peintre à un bien minime effort, et cela nous a valu l'avalanche formidable de la peinture facile, qui envahit nos salons annuels et encombre les cimaises de toutes nos galeries. Il est commode d'acquérir le maniement agréable de la brosse et d'obtenir une harmonie colorée heureuse. Mais cela n'est point du tableau, pas plus qu'une pierre n'est un édifice, ou qu'une harmonie naturelle notée au gramophone n'est de la musique.

La nature littérale n'a rien à voir avec l'art, les primitifs ne faisaient point nature, le Titien, Rubens, même le classique Raphaël interprétèrent beaucoup plus qu'ils ne copièrent; le travail de mémoire dans leurs œuvres est prépondérant, et l'on ne connaît d'eux que très peu d'études directes. Écoutez ce que dit Delacroix¹ :

« Le paysage qu'il me faut n'est pas le paysage absolument vrai; *les peintres qui reproduisent tout simplement leurs études dans leurs tableaux ne donneront jamais aux spectateurs un vif sentiment de la nature.* Il faut que votre tableau soit déjà orné, idéalisé, pour que l'idéal que le souvenir fourre bon gré mal gré dans la mémoire que nous conservons de toutes choses, ne nous trouve pas inférieur à ce qu'il croit être la représentation de la nature. »

Une transposition longuement méditée doit intervenir après la notation rapide, c'est alors que commence véritablement l'effort créateur, et que l'artiste interpose sa personnalité, déforme la nature, disons le mot, car il est exact, pour bâtir à côté son œuvre.

Et si le penseur est doublé d'un bon artisan, connaissant à fond les exigences techniques de son art, il créera à côté de la vérité littérale que lui apportent ses études, une nouvelle vérité beaucoup plus réelle souvent, dans le sens pictural, que la réalité pure.

IL NE FAUT PAS DEMANDER A LA TECHNIQUE PLUS QU'ELLE NE PEUT DONNER. — Si la chimie pure des couleurs est mieux connue de notre temps, il est une question qui fut absolument négligée depuis soixante ans, c'est *la limite des possibilités dans lesquelles doit évoluer le métier des peintres à l'huile.* Les artistes actuels ont cru trop souvent que tout était possible au peintre, utilisant des gammes réputées solides sur la foi des étiquettes et des analyses.

Ils ont oublié un élément primordial, qui est celui de l'agglutinant instable, l'huile de lin ou d'œillette, que la science moderne n'a pu parvenir à remplacer ni à améliorer de façon satisfaisante.

1. *Journal de Delacroix*, tome I^{er}, p. 476.

Là, le problème est ardu : Tout tableau, quel qu'il soit, par le fait de l'emploi des huiles est voué à une transformation rapide, qui peut être mortelle pour lui.

C'est que la peinture à l'huile est un procédé imparfait et trompeur, qui promet beaucoup et ne tient pas toujours ses promesses. Nous, peintres, qui l'employons, devons compter avec lui et ne pas lui demander plus qu'il ne peut donner. C'est en cela que réside l'erreur moderne : « *Aller au delà du procédé.* »

Lorsque l'oxydation des huiles sera complète, ce qui n'arrive guère qu'après une vingtaine d'années, quarante même parfois, lorsque les réactions chimiques des composés métalliques, auront produit leurs effets de décomposition des harmonies colorées, alors, si on n'y a pris garde, un nouveau tableau remplacera le travail primitif de l'artiste.

Tout n'est pas possible au peintre; son champ d'action est au contraire assez réduit. Dans les belles périodes de l'histoire de l'art, son but n'a jamais été de copier servilement la nature; il doit se contenter d'interpréter dans les limites du procédé, et bien se pénétrer de cette vérité trop méconnue à notre époque : « *Seuls vieilliront bien les tableaux qui ont été conçus pour cela; la bonne conservation d'une toile tient surtout à la manière d'employer les couleurs, plutôt qu'à la composition chimique de ces couleurs elles-mêmes.* »

COMMENT VIEILLISSENT LES COLORANTS MODERNES. — Depuis les travaux de Chevreul et de Vibert sur la solidité des matières colorantes, les artistes connaissent au moins les principes élémentaires, qui président au choix des couleurs. Quelques composés d'aniline essentiellement instables mis à part, la généralité des couleurs minérales employées de nos jours est relativement solide, du moins dans les limites du procédé de broyage à l'huile, et peut absolument soutenir la comparaison avec les couleurs anciennes. Maintenant chaque marchand se targue de n'employer que des matières pures, et inscrit la composition chimique du ton sur l'étiquette de chaque tube.

Un grand progrès en ce sens a donc été accompli depuis l'époque romantique, par exemple, où l'on voyait les artistes les plus réputés préconiser l'emploi de tons et de mélanges qui feraient aujourd'hui reculer l'amateur le plus novice.

Delacroix, dans son journal (tome II, p. 144), note comme *magnifique ton d'ombre violette* un mélange de bleu de Prusse, de vermillon, de blanc et de terre d'ombre, couleurs extrêmement instables qui se dévoient mutuellement. Il obtient un vert en mélangeant le bleu de Prusse à l'ocre et à la laque jaune; il amalgame constamment la terre d'ombre

dévoratrice au vert émeraude, au jaune de Naples, au vermillon. Aussi quelques-unes de ses œuvres sont-elles en voie de disparition.

ON PEUT PRÉVOIR L'ASPECT FUTUR DES TABLEAUX ET DIRIGER LEUR TRANSFORMATION. — C'est à nous de prévoir ce que notre tableau deviendra dans quelques années et de peindre en conséquence.

Pouvons-nous diriger cette transformation inévitable qui fut si pernicieuse pour un grand nombre d'œuvres modernes? A cette question, je répondrai carrément : « Oui! » Nous pouvons prévoir et même nous servir du temps pour améliorer nos œuvres; cela tient surtout à la façon d'employer les couleurs, plutôt qu'à la composition chimique de ces couleurs elles-mêmes.

Une peinture à l'huile est donc, comme toute œuvre d'artisan, obligée d'obéir à certaines lois dictées par la nature des matériaux employés.

Il faut en prendre notre parti : fatalement un tableau peint à l'huile jaunira par le fait de l'oxydation inévitable des huiles, ou noircira sous l'influence des gaz sulfureux qui imprègnent l'atmosphère des villes modernes. Quelle que soit la pureté des matières colorantes employées, ce ne sont plus elles ici qui sont en jeu, mais bien l'agglutinant qui lie entre elles leurs molécules; seule la découverte d'un liquide inaltérable remplaçant l'huile pourrait nous donner vraiment la solidité : des essais multiples ont été tentés sans résultat probant.

Soyons certains que : *Tous nos bleus verdissent, que les tonalités rares, les garances pâles, les cœruleums, les demi-teintes légères disparaîtront sous le plombage général des tons qui viendra jeter sur la toile comme le voile d'un mauvais cliché photographique; par contre les noirs, les terres d'ombres, les vermillons et les bruns noirciront, s'exalteront ou auront une tendance marquée, à dévorer les touches légères de couleurs claires qui pourraient être incorporées dans leur masse.*

L'artiste doit donc avant toute chose être un bon ouvrier, s'il veut assurer à son travail la solidité et la durée. Son métier est difficile entre tous; ainsi que tout technicien il ne doit pas demander à la matière à œuvrer plus qu'elle ne peut rendre : le bois, la pierre, la ferronnerie ont leurs exigences, la peinture a également les siennes, et c'est à cette méconnaissance des limites technologiques dans lesquelles doit évoluer son art, que sont dus la plupart des déboires qui assaillent le peintre moderne.

La facilité de la peinture à l'huile, permettant en apparence la superposition des tons les plus opposés, et la correction à l'infini, a incité les artistes à traiter les effets lumineux les plus extraordinaires.

Beaucoup d'entre eux se sont perdus dans les recherches à outrance

de colorations insensibles, oubliant complètement l'architecture profonde du tableau. Les tons posés la veille dans l'ivresse de l'étude d'après nature, le lendemain avaient noirci; avant que d'être terminée, la toile mourait déjà sur le chevalet. L'entêtement de l'effort faisait se ruer le peintre sur la difficulté qu'il croyait être le fait de son impuissance visuelle et qui au fond n'était due qu'à la méconnaissance des véritables destinées de la peinture. □

Un architecte ou un décorateur compose spécialement son dessin pour l'emploi de matériaux donnés; ainsi le peintre qui veut s'éviter des recherches insolubles et qui désire assurer à ses œuvres une durée certaine, devra composer son tableau spécialement pour l'emploi des couleurs à l'huile et prévoir leur aspect futur.

L'ÉQUILIBRE DU TABLEAU
ÉCOLE VÉNITIENNE



Fig. 7. — DESCENTE DE CROIX. LE TINTORET.

Exemple ancien de composition désaxée et de personnages coupés par le cadre : voir les exemples modernes analogues, p. 37.

ÉCOLE FRANÇAISE MODERNE



Fig. 8. — LA JUSTICE POURSUIVANT LE CRIME.

PRUD'HON.

Dans cette esquisse exécutée au fusain et à la craie sur papier bleu, l'artiste a recherché les valeurs, à la façon de Rembrandt, ombres larges, lumières étroites.

L'ARCHITECTURE DES VALEURS L'ARABESQUE DÉCORATIVE ET L'É QUILIBRE DU TABLEAU. —————



La peinture à l'huile vivant surtout d'oppositions, seuls les effets tranchés, sans recherche excessive de tonalités fugaces, ont quelques chances de braver les siècles. Pensons à ce que pouvaient être à leur apparition les belles œuvres des grands coloristes, une page de Rubens, du Titien ou du Tintoret dans tout l'éclat de sa jeunesse !

Nous les voyons, maintenant, patinées, dorées par les vernis; les siècles ont atténué et amorti l'intensité de leurs valeurs, il est absolument certain que ces belles pages ont été des peintures extrêmement vives et aux oppositions très nettes. Prenons par exemple la « Vierge au Donateur », de Van Eyck, qui est au Louvre; le paysage formant le fond de la composition est d'une clarté ensoleillée que bien rarement ont pu atteindre les meilleurs impressionnistes. Cet effet lumineux est exalté par les oppositions de valeurs qui existent entre les personnages et le paysage. Le temps, en jetant un voile doré sur l'ensemble, a respecté les rapports, le fond a dû légèrement s'assombrir, mais les tons entiers des vêtements et de l'architecture ayant monté dans les mêmes proportions, l'effet général et la tenue du tableau n'ont point été modifiés.

Le peintre, en établissant sa composition, a procédé par grandes oppositions; au centre une clarté, tout autour des valeurs intenses, formant des silhouettes simples qui se détachent nettement dans l'ensemble. (Voir p. 73.)

Étudions maintenant comment ont réagi les éléments colorés d'une telle œuvre, sous l'influence du temps. D'abord faisons observer que l'ensemble, par cela même qu'il est composé de masses dont les valeurs nettement opposées forment une arabesque harmonieuse, n'a pas été affecté par le jaunissement des vernis; *les clairs et les ombres ont gardé leurs relations premières*, le voile général du temps a plutôt amélioré ces rapports, en adoucissant les passages et en répandant à la surface du panneau une sorte d'atmosphère dorée.

Examinons également, au Louvre, à l'entrée de la grande galerie, l'étonnant Carpaccio : « Prédication de saint Etienne à Jérusalem », avec son fond de ville éclairé de face en plein soleil; les groupes du premier plan vêtus de pourpres et de bleus purs, baignent bien dans la lumière du plein midi, l'ensemble évoque à merveille *sans le secours des ombres*, uniquement par le jeu des valeurs et des couleurs, l'aspect ultra-lumineux d'une cité orientale. Presque tous les Primitifs, d'ailleurs, font penser aux grandes clartés solaires obtenues sans ombres, rien qu'avec des couleurs vives contrastées. Voyez l'Angelico. Voyez Memling et même les premiers Raphaëls. Si la vigueur et la netteté des oppositions constituent la santé du tableau, triste au contraire sera le sort des toiles grisâtres, jaunâtres ou noirâtres, trop douces ou trop blaireautées; de *touches incertaines*, ou conçues dans des gammes passées, avec l'espoir fallacieux de profiter de l'aspect ancien, qui plaît à certains amateurs; le *plombage* et l'oxydation inévitablement les dévoreront, avant même que les pâtes intérieures aient pu acquérir leur solidité définitive.

Méfions-nous donc des tableaux aux valeurs trop voisines, traités en

L'ARCHITECTURE DES VALEURS AU XV^e SIÈCLE

Fig. 9. — L'ADORATION DE L'AGNEAU. VAN EYCK. Fig. 10. — VIERGE. — MEMLING.
 Dans les œuvres du XV^e siècle, égalité des ombres et des lumières.

harmonies pâles ou en teintes sombres trop généralisées : le temps sera sans pitié pour eux, et l'abus des blancs en ces cas est aussi pernicieux que l'abus des noirs. L'oxydation des huiles, en épandant son voile sur l'ensemble de l'œuvre, respecte à peu près les rapports d'une peinture traitée en oppositions franches; le tableau sûrement noircira et jaunira mais aussi s'harmonisera; telle peinture, qui paraissait rude dans sa franchise native de valeurs contrastées, vieillira merveilleusement; les ors des vernis adouciront les passages de teintes, l'oxydation des huiles éteindra le flamboiement excessif des couleurs; les blancs crus s'agathiseront, l'ensemble prendra cet aspect précieux dû à l'emploi des belles matières et des techniques franches.

Si l'emploi des valeurs atténuées est néfaste, l'abus des tonalités disparates et du morcellement excessif du ton ne l'est guère moins. Loin de produire à distance un effet lumineux, le *pastillage*, par le fait du mélange optique des touches, donne invariablement une impression grisâtre, et bien souvent boueuse, qui ne fait que s'exalter par l'interposition des poussières entre chaque amas de couleurs, déposées en virgules ou en points, et qui laissent apparaître, au fond d'une sorte de ravine, la toile elle-même.

ON PEUT ÊTRE COLORISTE AVEC DEUX COULEURS. — Il est possible de créer une œuvre vibrante de lumière en employant seulement deux couleurs.

Certains intérieurs de chaumières de Van Ostade, traités en camaïeu bistre et ocre clair, évoquent bien mieux la clarté des rayons solaires, que ne le ferait une mosaïque de tons crus de même valeur; beaucoup de

L'ARCHITECTURE DES VALEURS CHEZ LE TITIEN



Fig. 11. — MISE AU TOMBEAU.

Un quart de lumières, un quart de demi-teintes et la moitié d'ombres.



Fig. 12. — ALLÉGORIE.

coloristes hollandais, Rembrandt notamment, sont presque monochromes en leurs tableaux. En somme, le problème se résume ainsi : *Le seul procédé que puisse employer un peintre privé de la véritable lumière, et ne possédant pour la suggérer que le pouvoir réfléchissant de la surface plus ou moins claire de sa toile, est d'entourer ses valeurs claires de valeurs sombres, de façon que par leur juxtaposition elles s'exaltent mutuellement.*

Notre tableau, avant toute esquisse de couleurs, sera donc étudié en valeurs par un large frottis au fusain ou au crayon sur papier teinté; puis les grandes lumières seront plaquées à la craie ou à la gouache : *de leur disposition et de leur dimension naîtra la qualité lumineuse du tableau.*

Il ne faut point croire que ce procédé nous oblige, par exemple dans une œuvre de plein air, à plonger forcément les premiers plans dans l'ombre et à créer des *repoussoirs*, suivant la méthode classique des paysagistes des XVII^e et XVIII^e siècles. Nous pouvons très bien obtenir les valeurs fortes destinées à faire *chanter* et à équilibrer picturalement le tableau sans faire intervenir les ombres¹. *Le soleil ne décolore pas la nature, comme l'ont cru beaucoup de peintres modernes; bien au contraire, il l'exalte tout en conservant les rapports des valeurs.* Dans un effet de grand soleil par exemple, avec un terrain clair, ou des murs peints à la chaux, nous aurons toujours l'opposition forte des verdure, des toitures rouges, des eaux, du ciel bleu ou violet intense, pour assurer la santé future de l'œuvre peinte et conserver, malgré le noircissement, les relations nécessaires des valeurs.

1. Voir Pl. VI.

RUBENS



Fig. 13.

DESCENTE DE CROIX.

Un quart de lumières, un quart de demi-teintes, la moitié d'ombres.

□ L'ARCHITECTURE DES VALEURS CHEZ LES MAÎTRES. — Un artiste qui étudia beaucoup le jeu des valeurs dans l'architecture du tableau fut le portraitiste anglais Reynolds; il avait compris toute l'importance que peut avoir la connaissance des lois cachées qui régissent leur emploi dans la technique des maîtres.

« A Venise, raconte-t-il, quand j'observais quelque effet extraordinaire de clair-obscur, je prenais une feuille de mon album, et je la noircissais à proportion des ombres du tableau, laissant le papier blanc pour représenter les lumières, sans m'inquiéter du sujet ou du dessin des figures. Un petit nombre d'épreuves de ce genre devait révéler leur système de

LES VALEURS CHEZ TITIEN ET HOLBEIN



Fig. 14. — L'HOMME AU GANT.
Un huitième de lumières.



Fig. 15. — FEMME A SA TOILETTE.
Un quart de lumières.



Fig. 16. — ERASME.
Un huitième de lumières.

distribution des lumières. De fait, après quelques expériences je constatai que mon papier était toujours taché, à peu près de la même façon : j'en conclus que les Vénitiens avaient pour système de ne pas accorder plus d'un quart de leurs peintures aux lumières principales et secondaires, de rendre un autre quart aussi sombre que possible, afin de maintenir le reste estompé.

« Rubens semble avoir un peu plus de lumière, Rembrandt au contraire beaucoup moins, à peine un huitième. »

Complétant les observations du peintre anglais, j'ai noté dans les croquis reproduits ci-contre la proportion d'ombres et de lumières contenue dans les œuvres des grands coloristes, ainsi que l'arabesque décorative qui forme la charpente de leurs tableaux.

□ Au xv^e siècle, chez les Primitifs, la proportion entre les grands clairs et les valeurs fortes est à peu près semblable. C'est à cette grande importance des lumières et à l'absence du clair-obscur que sont dues les qualités rayonnantes de leurs œuvres. Presque toujours, à l'encontre des écoles des xvi^e et xvii^e siècles, leurs fonds de paysage forment la tache la plus claire du tableau, sur laquelle les personnages se détachent souvent en silhouettes.

Examinez les croquis de l'« Adoration de l'Agneau » des Van Eyck (p. 27) et de la « Vierge du Louvre¹ », dans lesquels j'ai volontairement schématisé la composition en noir et blanc : vous serez frappé de l'impression lumineuse que les peintres du xv^e siècle obtiennent uniquement par cette égalité des oppositions ; le croquis de la « Vierge au Donateur », de Memling (p. 27), vous montrera l'application des mêmes principes.

1. Voir p. 73.



Fig. 17. — LEÇON D'ANATOMIE.
Prédominance des ombres fortes; à peine un vingtième de la surface est réservé aux clairs et un dixième aux demi-teintes.



Fig. 18. — LES PÈLERINS D'EMMAÛS.
Un dixième à peine de la surface est occupé par les clairs et les demi-teintes.

Au *xvi^e* siècle, le Titien assombrit volontairement ses fonds de paysage, afin de faire saillir en clair les figures du 1^{er} plan. La « Mise au Tombeau » (*croquis*, p. 28) ne donne plus qu'un tiers environ de clairs, pour un tiers de demi-teintes et un tiers d'ombres.

« L'Allégorie » (*croquis*, p. 28) et « l'Amour sacré et l'Amour profane » (p. 102) sont conçus sous les mêmes directives; et même souvent, dans ses portraits comme la « Femme à sa toilette » (p. 30), il réduit encore ses proportions jusqu'à n'accorder qu'un quart à la lumière. Dans « l'Homme au gant », il va plus loin, et n'accorde plus guère qu'un huitième à la lumière, afin de concentrer tout l'intérêt de sa toile dans la figure expressive de son personnage (p. 30).

Holbein, dont je donne un croquis du « Portrait d'Erasmus » (p. 30), applique également ces procédés que l'on a résumés par la phrase : « Ombres larges et lumières étroites. » Ce sont ceux de la plupart des peintres du *xvi^e*, et en particulier des Vénitiens. Paul Véronèse excepté, car ce grand décorateur revient souvent au parti pris lumineux des Primitifs, en opposant ses personnages en silhouettes sur des fonds clairs. « Le Portement de croix », « le Calvaire », du Louvre, « le Repas chez Simon », les « Noces de Cana » nous montrent à peu près égale quantité de clairs et de valeurs fortes.

Au *xvii^e* siècle, Rembrandt et les maîtres hollandais réduisent encore la lumière pour donner une importance extrême aux ombres, qui recou-

LES VALEURS CHEZ RUBENS



Fig. 19. — DÉBARQUEMENT DE MARIE DE MÉDICIS.
Égalité des clairs et des ombres.

vrent souvent les neuf dixièmes du tableau. « Les Pèlerins d'Emmaüs », du Louvre (*croquis*, p. 31), nous montrent un seul point lumineux, la nappe de la table, autour de laquelle les figures du Christ et des disciples émergent à peine de la pénombre. La « Leçon d'anatomie » (*croquis*, p. 31), les « Syndics », la « Ronde de nuit » montrent l'application extrême du principe des lumières étroites, car dans ces toiles, seules quelques collettes entourées d'ombres fortes ont été exécutées au blanc d'argent pur.

Rubens, pourtant, revient aux grands clairs dans sa « Vie de Marie de Médicis »; il donne fréquemment une importance égale aux clairs et aux valeurs montées; les croquis du « Débarquement », de la « Descente de croix » que je donne page 29, nous renseignent à cet égard, et la « Kermesse » conçue à peu près tout entière dans une demi-valeur de plein air, ne présente guère que deux taches de valeurs fortes en haut et à gauche, et en bas et à droite, qui obscurcissent à peine un dixième de la composition. Le grand coloriste d'Anvers a donc pris dans ce panneau le contre-pied des œuvres de Rembrandt (voir p. 121).

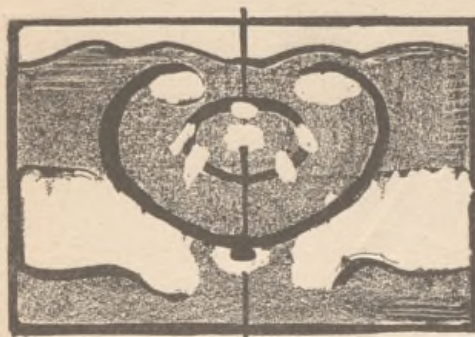
L'ARABESQUE AU XV^e SIÈCLE

Fig. 20. — ADORATION DE L'AGNEAU. VAN EYCK.

Fig. 21. — SAINTE CATHERINE. MEMLING.

Compositions symétriques et courbes simples.

Nous pouvons résumer ces observations de la sorte : *L'observation méthodique du jeu des valeurs nous prouve que les œuvres conçues dès l'origine avec une prédominance des clairs, ont conservé au cours des temps leurs relations primitives, et nous paraissent encore les plus lumineuses. Les couleurs en elles-mêmes ne font point la luminosité. Celle-ci est déterminée uniquement par l'architecture des valeurs.*

Donc, artistes modernes, établissez vos esquisses en valeurs contrastées, dosées suivant l'effet lumineux que vous désirez produire : vous assurerez ainsi la santé de vos œuvres, car en peinture à l'huile, ce sont à peu près les seules choses qui ne changent pas¹.

L'ARABESQUE DÉCORATIVE ET L'ÉQUILIBRE DE LA COMPOSITION. — Si l'importance des valeurs est extrême dans la préparation d'un tableau, le praticien doit aussi se préoccuper de répartir harmonieusement ses masses colorées sur la surface carrée ou rectangulaire que la composition doit décorer. Car, quoi qu'on ait pu dire à ce sujet, *un tableau est avant tout le décor peint d'une surface*. L'examen des œuvres des grands peintres ne peut que confirmer mes dires. J'ai donc, ainsi que je l'ai fait pour l'observation des valeurs, recherché en de petits croquis schématiques les principes de composition des maîtres, déterminant d'abord les taches claires, puis observant les liens cachés qui les unissent.

Toute surface rectangulaire présente avant tout cinq points qui appellent le décor : le centre et les angles.

1. Une œuvre conçue franchement, sans excès de modèles ou de demi-teintes qui poussent au noir, conservera toujours ses relations primitives, si la technique est bonne.

L'ARABESQUE CHEZ TITIEN ET HOLBEIN



Fig. 22. — L'HOMME AU GANT.
Triangle irrégulier.



Fig. 23. — FEMME A SA TOILETTE.
Triangle isocèle.



Fig. 24. — ERASME.
Diagonale.



Fig. 25. — ALLÉGORIE.
Compositions symétriques et axées, figures géométriques simples : triangles, diagonales, cercles, courbes.



Fig. 26. — MISE AU TOMBEAU.

Ce décor peut également être réparti de façon inverse, et entamer le centre et les angles qui restent vides.

Des procédés mixtes peuvent également être adoptés.

Les peintres du passé, en général groupent leurs lumières principales près du centre. Non pas absolument en ce point, mais dans son voisinage, afin d'éviter une symétrie trop visible.

Puis ils soutiennent leur composition et lui donnent une base solide, en obscurcissant les bas et les angles inférieurs ; les angles supérieurs et le haut sont soutenus également par une teinte forte, mais généralement plus claire ; l'effet inverse est aussi parfois adopté : sol clair et ciel obscur.

L'ARABESQUE CHEZ RUBENS. COURBES EN Y



Fig. 27.

LA DESCENTE DE CROIX.

Voir également le croquis par taches de valeurs, p. 29.

La courbe formée par le corps du Christ s'oppose à la courbe du corps de Saint Jean et vient étayer l'Y des valeurs claires.

Ces masses architecturales bien établies, il s'agit ensuite de grouper de façon harmonieuse les taches claires et les taches sombres.

En général, celles-ci sont réparties suivant des courbes cachées ou des figures géométriques, dont la qualité essentielle est, sans qu'il en devine la présence, de donner au spectateur une impression agréable d'équilibre ou de mouvement.

C'est ce que l'on nomme l'*Arabesque* du tableau.

Au xv^e siècle, les peintres se souciaient avant tout de symétrie; les croquis (p. 33) exécutés d'après Van Eyck et Memling nous montrent une

L'ARABESQUE CHEZ RUBENS. — ELLIPSES CONCENTRIQUES



Fig. 28.

COMBAT D'AMAZONES.

Rapprocher cette composition du paysage japonais, p. 45 : même disposition des courbes et personnages en valeurs sur le fond clair.

composition établie en taches égales de part et d'autre de l'axe central.

RUBENS



Fig. 29. — DÉBARQUEMENT DE MARIE DE MÉDICIS.

Disposition pyramidale des valeurs claires.

Dans l'« Adoration de l'Agneau », le centre est vide et sombre, et les clairs sont disposés autour, suivant une arabesque en forme du cœur ; dans la « Vierge du chancelier Rolin » (croquis, p. 74), le parti pris est inverse et le centre clair.

Au xvi^e siècle, Titien observe encore ces arrangements symétriques. La « Mise au tombeau » est disposée de part et d'autre d'un axe, la courbe concave formée par le corps du Christ est étayée par deux courbes convexes, formées à droite et à gauche par le dos des porteurs. Le Maître affectionnait cette disposition : nous la retrouvons dans l'« Amour profane¹ », où la courbe centrale est transformée en droite. L'« Allégorie » (p. 34) est dis-

1. Voir p. 102.

posée symétriquement, et les grands clairs placés en couronne.

Ses portraits affectent une disposition triangulaire des clairs (*croquis* 22 23).

« L'Érasme » d'Holbein voit ses lumières disposées suivant une diagonale.

Au xvii^e siècle, le grand Rubens introduit une variété et une fantaisie extrêmes dans la disposition de ses arabesques.

La composition de sa « Descente de croix » est célèbre : les deux courbes en γ que détermine l'arabesque des clairs procurent à l'ensemble de la peinture, par leur forme imprévue, une originalité extrême. Dans la « Kermesse », la disposition des clairs est encore plus originale : ils sont groupés sur une spirale, qui évoque à merveille le mouvement endiablé qui anime le chef-d'œuvre (*croquis*, p. 121). La composition est centrée par la masse sombre de l'arbre, qui équilibre la composition. Parfois aussi le grand décorateur que fut Rubens inverse son effet, et fait détacher, en sombre sur le fond clair, l'arabesque de ses personnages. Tel le tableau représentant un « Combat d'Amazones » (*croquis*, p. 36). Véronèse également affectionne cet effet sombre sur clair. « Le Portement de Croix », du Louvre (*croquis*, p. 91), le « Calvaire » sont conçus de la sorte.

Souvent l'ensemble de la composition est étagé sous forme de pyramide. C'est le procédé classique que l'on enseignait dans les ateliers, au temps de David, et qui fut presque la seule règle de composition pour les concours de Rome.

Si ce procédé fut parfois employé par les Maîtres, ainsi que nous le montre le « Débarquement de Marie de Medicis », de Rubens (*croquis*, p. 36), nous avons vu, par les exemples précédents, qu'il est loin d'être le seul. De nombreuses toiles connues du xiv^e siècle sont établies suivant une composition semblable. « Le Radeau de la Méduse », de Géricault, est une pyramide de corps entassés.

L'influence moderne qu'ont eue sur nos procédés de composition les artistes japonais a fait adopter un principe de composition désaxé qui produit souvent d'heureux effets.

Degas, par exemple, dans certaines toiles, rejette sa composition vers le bord du cadre, et coupe parfois ses personnages à mi-corps; la scène se continue en dehors du tableau¹.

Le Tintoret et Véronèse me paraissent les seuls qui aient parfois employé ce procédé aux temps passés (Voir *croquis*, p. 24 et 91).

La composition en ce cas doit néanmoins obéir à un ordre caché, et les

1. Voir la *Technique du bois gravé*, de Maurice Busset, p. 103 : « Les procédés de composition des Japonais. »

COMPOSITION A LA JAPONAISE

PERSONNAGES COUPÉS PAR LE CADRE ET DÉSAXÉS, IMPORTANCE DES LIGNES HORIZONTALES.



Fig. 30. — LONGCHAMP.

DEGAS.

Prédominance des clairs sur les ombres qui, contrairement à Rembrandt, occupent à peine un dixième du tableau.

taches, claires ou sombres, doivent être harmonieusement jetées sur la surface.

L'ARCHITECTURE DU COLORIS. — Les couleurs, chez les Maîtres, se disposent suivant un ordre caché. Il est très rare de trouver une large masse de teintes complètement isolée.

Des *rappels* de ce ton viennent se répartir sur la surface, souvent aux extrémités opposées, afin de constituer un tout parfait sans dissonances. Souvent le peintre adopte une *dominante*, qui détermine l'aspect coloré général, et qui se répète ainsi qu'un refrain musical.

La dominante de Rubens est rouge. Celle du Titien est rousse ou pourpre.

Les modernes ont souvent une dominante bleue, ou orangée.

J'ai noté dans le croquis de la « Kermesse », en noir à côté des taches blanches, les taches rouges. On voit qu'elles participent à l'arabesque, accompagnant et soulignant les grands blancs¹.

Car telle était l'habitude du Maître : il accompagnait toujours les taches principales de ses tons de chair d'une vaste nappe rouge, qui exaltait la qualité lumineuse des nus, et il répétait ces rouges en deux ou trois taches moindres, réparties sur la surface du panneau.

1. Voir p. 121. Voir également p. 18, 19, 20 : « L'art de suggérer la lumière. »



Fig. 31. — ATELIER DE L'ARTISTE.

REMBRANDT.

Étude de valeurs exécutée à la sépia et à la plume d'oie.

LA RÉALISATION COLORÉE ET LES DIVERS MODES D'APPLICATION DES COLORANTS. ---



NOTRE tableau étant disposé, et étudié au fusain ou au crayon dans ses arabesques décoratives et ses valeurs contrastées, il s'agira maintenant de passer à l'exécution colorée proprement dite, qui constituera la réalisation définitive de l'œuvre. L'élément primordial de toute coloration, est la poussière colorante finement broyée, dont la nature est toujours la même, quel que soit le liquide siccatif choisi pour en agglutiner et solidifier les molécules. Ces poudres colorées sont en général des oxydes métalliques naturels ou préparés industriellement; quelques liquides végétaux, ne possédant point de corps, sont fixés sur la poudre de craie ou sur l'alumine. Ce

sont les laques. Quelques couleurs rares, le jaune Indien, la cochenille, la sépia, la pourpre antique sont des liquides de nature animale, fixés également sur une base siliceuse ou alumineuse.

LES AGGLUTINANTS. — Depuis l'emploi millénaire des graisses et des moelles, fixant les ocres et les charbons aux parois des cavernes de l'âge de la pierre taillée, d'innombrables agglutinants furent employés par les artistes. Certains, à différentes époques, retinrent plus particulièrement leur attention : ce furent, au cours des temps, les gommes végétales et les colles animales, les cires, l'albumine, le jaune d'œuf¹, la chaux et enfin les résines, les huiles siccatives et les essences.

Le procédé des huiles, sans présenter une fixité complète, est depuis six cents ans le plus fréquemment employé par les peintres. Cette préférence s'explique par la facilité de l'emploi des couleurs broyées à l'huile, qui peuvent s'appliquer sur tous les subjectiles, murailles, bois, toiles, métal, carton, etc. ; ainsi que par la puissance colorante et l'intensité de valeur qu'acquièrent les poudres englobées dans la carapace transparente des huiles.

LES PRIMITIFS PEIGNAIENT EN TRANSPARENCE AU VERNIS. — Dès l'apparition en Europe de cette peinture, qui indubitablement eut une origine extrême-orientale, les artistes se servirent d'abord non point d'huile pure, pour agglutiner les poudres colorées, mais bien d'un vernis résineux *contenant très peu d'huile*², et extrêmement résistant, analogue en tous points à celui dont se servaient depuis plus de mille ans déjà les laqueurs Chinois et Japonais ; avec pourtant cette différence, que les orientaux emploient leurs couleurs laquées à l'état opaque sur fond rouge, noir, doré ou saumon, et que les Primitifs occidentaux, tirant parti de la transparence naturelle de leurs vernis, peignirent en pâtes translucides, sur des panneaux préparés à la colle et au plâtre.

C'est ainsi que travaillèrent à Bruges les frères Van Eyck, que l'on a bien à tort considérés comme les inventeurs du procédé : ils en furent les vulgarisateurs, perfectionnèrent les méthodes chinoises en les accommodant à l'esthétique occidentale, et surent faire rendre au procédé des vernis, son maximum d'éclat et de transparence.

L'ACTION DU VERNIS SUR LES POUDRES COLORÉES. — La merveilleuse

1. Les temperas étaient des peintures au jaune d'œuf.

2. Au xv^e siècle, parfois le tableau exécuté a tempera était terminé à l'aide de vernis colorés, et il est très difficile de différencier ces temperas-vernissés des véritables peintures au vernis.

J'ai vu au Musée de Cologne de merveilleux Primitifs : on les dirait peints d'hier ; ils me semblent entrer dans cette catégorie ; leur conservation est encore supérieure aux Van Eyck.

conservation des œuvres des Van Eyck, digne de rivaliser avec celle des laques anciens qui semblent braver les injures du temps, nous étonne; les siècles passent sur elles sans les ternir, ni affaiblir l'éclat de leurs couleurs. Cette inaltérabilité est entièrement due à l'emploi des vernis résineux, qui isolent les molécules des poudres colorantes ainsi que le ferait un émail vitrifié.

Antonello de Messine en Italie, Memling en Flandre, Jeannet Clouet en France s'approprièrent les procédés des Van Eyck et, parmi l'énorme collection de tableaux du Musée du Louvre, leurs œuvres surprennent par leur fraîcheur vraiment miraculeuse. Elles semblent à peine échappées de l'atelier du peintre, qui les livra pourtant à ses lointains clients un jour du xvi^e siècle.

LA TECHNIQUE INALTÉRABLE. — Ce sont là les vrais classiques de la technique inaltérable, les maîtres peintres qui dominent l'histoire de la peinture dans tous les temps par la beauté de leurs pâtes translucides, et le rayonnement de pierres précieuses qu'ils surent communiquer à leurs couleurs. Pourtant malgré ses avantages, leur méthode était d'application difficile, aussi voyons-nous peu à peu les vernis remplacés par des huiles très peu additionnées de résine.

LES DEMI-PÂTES. — Ce fut alors la période des demi-pâtes employées concurremment aux transparences : la manière des peintres au vernis s'élargit, la facture devient moins minutieuse tout en gardant à peu près les procédés d'exécution primitifs, le tableau prend de plus grandes dimensions, mais la qualité précieuse des pâtes diminue, ainsi que leur inaltérabilité. Très bien conservées pourtant encore, relativement aux productions des siècles suivants, les œuvres de Carpaccio le Vénitien, des Florentins Ghirlandajho et Botticelli, de Mantegna, du Pérugin, des Allemands Dürer et Cranach, du Maître de Colmar Grünenwald, du Français Jean Perréal, du maître de Moulins n'ont plus l'aspect émaillé et précieux des peintures exclusivement exécutées au vernis; les huiles contenant moins de résine s'oxydent davantage, et l'aspect des peintures à l'huile commence à devenir jaunâtre. Cette coloration, qui ne nuit pas aux œuvres traitées en transparence, et qui leur communique même une agréable harmonie dorée¹ finira, avec les écoles suivantes, abusant des épaisseurs et recherchant le clair-obscur, par obscurcir presque totalement le tableau, car l'huile en excès, additionnée de siccatif, pousse de plus en plus au noir.

1. Le portrait d'Hélène Fourment au Louvre, par Rubens, est un exemple de l'harmonie dorée communiquée par les vernis et les huiles.

LES PÂTES ET LA PEINTURE OPAQUE. — C'est à ce moment qu'apparut le procédé des pâtes, qui met des fermetés par dessous et couvre entièrement, en épaisseurs, la préparation; les deux procédés des *transparences* et des *pâtes* furent employés dès lors concurremment, et bien souvent se mélangèrent.

La technique en pâtes épaisses fut surtout celle des Vénitiens. Le Titien la créa et la perfectionna jusqu'à sa limite extrême.

Le Tintoret, Véronèse l'employèrent, ainsi que la presque totalité des Italiens. Elle s'exécutait au début sur des préparations blanches ou légèrement teintées. C'est ainsi que travaillèrent les maîtres de la grande époque. Elle est caractérisée par l'emploi, dans les dessous, de couleurs opaques utilisées en épaisseurs et appliquées sur une préparation à la colle et au plâtre; l'huile pure et l'essence interviennent seules pour agglutiner les poudres; le vernis est exclu des couleurs claires, il est employé seulement parfois pour terminer, en léger glacis coloré.

Les tableaux exécutés de cette façon ont un aspect beaucoup plus rugueux que ceux travaillés en transparence, l'épaisseur et les aspérités des pâtes sont sensibles sous le doigt. Ces œuvres, destinées surtout à produire leur effet à distance, n'ont plus l'aspect précieux des peintures translucides, leur aspect général évoque plutôt la matité; quoique ayant beaucoup plus noirci que les peintures en transparences des Primitifs, les œuvres en pleine pâte du Titien ou de Véronèse conservent une fraîcheur de coloris bien supérieure à celle de leurs successeurs, qui peignirent à l'aide des mêmes procédés, mais se servirent des préparations à l'ocre rouge ou au brun qui *repoussèrent* considérablement, et firent *tourner* tous les tons qui leur étaient superposés.

LA TECHNIQUE ALLIANT LES TRANSPARENCES ET LES PÂTES. — Le procédé des transparences pourtant survécut en Flandre et en Hollande, où Rubens, l'adoptant pour une grande partie de son œuvre, en fit en quelque sorte un procédé classique qui fut repris au XVIII^e siècle par David et son école. La formule « Ombres transparentes et lumières empâtées » s'est conservée jusqu'à l'école romantique où elle sombra alors dans l'abus du bitume employé en épaisseur.

C'est une technique de premier jet, qui permet un travail rapide très brillant, très vigoureux, et l'on peut dire que les œuvres qui furent exécutées de cette manière se conservèrent sans noircir et sans craquer; elle est basée entièrement sur l'emploi des préparations blanches, à base de colle et par conséquent inaltérables, sur lesquelles les couleurs liquides, additionnées d'un vernis à peindre qui en augmente la transparence, sont coulées à la façon des couleurs d'aquarelle ou de gouache; les blancs

seuls et les grandes lumières sont empâtés à la brosse dure. Géricault et Delacroix furent les derniers peintres en France qui s'inspirèrent de cette technique, tout en la modifiant de façon souvent hasardeuse¹.

L'emploi du bitume et de la momie, couleurs détestables qui ne sèchent jamais, fut surtout déplorable à cette époque. C'est au bitume que l'on doit les altérations des œuvres de Prud'hon : « Le Christ en croix », « La vengeance divine poursuivant le crime »; de Delacroix : « La justice de Trajan »; de Géricault : « Le Radeau de la Méduse »; d'Ingres : « Portrait de Chérubini », etc.

En général tous les peintres de l'École romantique abusèrent du bitume, croyant retrouver à l'aide de ce ton transparent les dessous chauds et dorés de l'École hollandaise. Nous verrons plus loin que le bitume ne fut pas utilisé par les anciens maîtres.

LA TECHNIQUE CLASSIQUE DES PÂTES MINCES ET OPAQUES. — Un procédé fut employé par les peintres italiens et français à partir du xvii^e siècle. Ils en firent en quelque sorte une technique classique; ce fut le procédé des pâtes minces et opaques, coulées également sur toute la surface du tableau; les tonalités furent fondues avec soin l'une dans l'autre, et toute trace de la *touche* et du travail du pinceau disparut: c'est la technique de Raphaël, de Léonard de Vinci, de Jules Romain, du Poussin, de Philippe de Champagne. C'est cette facture qu'Ingres remit en honneur au xix^e siècle et qui fut adoptée par tous les peintres officiels: Cabanel, Boulanger, Bouguereau. Cette technique abuse souvent du noir dans les ombres, qui deviennent lourdes et opaques. Amaury Duval² raconte que son maître Ingres, à son retour d'Italie, voulut reprendre les figures du tableau qui lui avait valu le prix de Rome, et qu'il en retoucha complètement les ombres transparentes exécutées autrefois sous l'influence de David. Il les repeignit en épaisseur à l'aide du blanc et du noir, disant que Raphaël faisait ainsi.

Léonard de Vinci fut le premier technicien qui abusa des noirs. Ses recherches de modelés excessifs et d'ombres opaques décomposèrent prématurément ses œuvres; sa « Vierge au Rocher », du Louvre, a perdu son aspect coloré: les chairs ont jauni et les teintes douces ont été dévorées par les noirs, car le maître se servait d'encre d'imprimeur pour obtenir des vigueur plus intenses. Raphaël, dans ses premières œuvres, emploie les transparences de son maître Pérugin; sa « Belle Jardinière », du Louvre, est un bouquet de coloris. Puis, sous l'influence de Vinci, il

1. Voir p. 65.

2. AMAURY DUVAL, *L'Atelier d'Ingres*.

obscurcit aussi ses ombres, et c'est alors le commencement de la décadence technique.

L'ABUS DES HUILES ET DU NOIR. — L'abus des huiles et du noir va maintenant transformer les tableaux des écoles romaine, bolonaise et française, éliminant totalement les colorations précieuses des grands Primitifs.

× Dès la fin du xvi^e siècle, les préparations des toiles, qui jusque-là avaient été complètement blanches, furent, pour la commodité du peintre, couchées en terre d'ombre ou en ocre rouge, et pour leur encollage, l'huile se substitua à la colle.

L'effet du temps sur ces préparations fut déplorable ; il dévora les couches minces de peinture qui leur étaient superposées, les huiles en excès noircirent rapidement, et ajoutèrent leur action à l'abus des clairs-obscurs et des modelés excessifs préconisés par l'école des Carraches.

Le xvii^e siècle fut, en Italie et en France, l'époque des ombres opaques et du noircissement général. Le Poussin doit à l'abus des préparations en rouge l'aspect bouché que prennent la plupart de ses toiles, notamment « Le Déluge ».

× Lorsqu'on pénètre au Louvre dans la salle du xvii^e siècle, on est envahi par la tristesse morne qui se dégage de ces tableaux figés et sombres, d'où toute couleur agréable est absente.

LA PEINTURE AUX ESSENCES VÉGÉTALES. — Au xviii^e siècle, un nouveau procédé fut employé sous l'influence des décorateurs d'intérieurs et des peintres de théâtres : ce fut la technique des essences.

Au lieu de mélanger aux couleurs déjà broyées à l'huile des huiles grasses et siccatives, Boucher étendit ses grandes teintes à l'aide d'essence de térébenthine ; il fit mat, et sa peinture claire réfléchit la lumière au lieu de l'absorber. Il ne se servit plus de préparations sombres, mais ses toiles furent couchées en sanguine claire, mélange d'ocre et de blanc d'argent. La conservation de ses œuvres est excellente et l'on ne peut guère leur reprocher, au point de vue technique, que la minceur des pâtes, qui a permis aux dessous clairs de céruse à l'huile de repousser non plus en noir, mais en blanc, ce qui donne parfois à l'ensemble un aspect crayeux et fade. Néanmoins, cette facture est une des meilleures des temps modernes, et les œuvres de Chardin, de Hubert-Robert, de Fragonard, de Joseph Vernet sont bien conservées. Watteau, lui, peignit parfois à l'essence mais plus fréquemment à l'huile. De Caylus lui reproche son abus des huiles grasses ; cependant nous pouvons observer au Louvre que ses œuvres se sont bien conservées. Son « Embarquement pour Cythère » a pris une teinte dorée à la Rubens : c'est que Watteau, familier du palais

du Luxembourg, y étudia longuement les œuvres du Maître flamand, notamment la « Vie de Marie de Médicis », qui s'y trouvait alors.

Voici donc où en est, à notre époque, la question des techniques picturales vraiment solides.

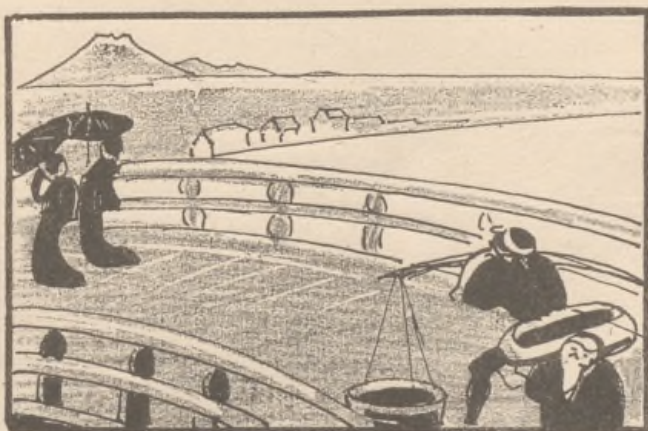
Trois procédés à base d'huile siccative ont fait leurs preuves au cours des siècles et furent employés par les grands coloristes.

1° *La technique des Van Eyck aux vernis résineux, la plus belle et la plus durable, mais d'une exécution lente et minutieuse.*

2° *La technique du Titien, les pâtes employées en dessous opaques, moins solide que la précédente et difficile à réaliser dans de parfaites conditions.*

3° *La technique de Rubens, transparences et demi-pâtes, très solide, d'une exécution rapide et facile, et de belle matière.*

Sur ces procédés originaux vinrent se greffer des factures mixtes innombrables, dérivant toutes, plus ou moins, des techniques primordiales. Nous avons étudié et expérimenté dans tous leurs détails ces techniques anciennes qui constituent, pour le coloriste moderne, la clef de son difficile métier et, pour mieux le préparer à pénétrer dans « l'abîme mystérieux de la peinture », nous plaçant en quelque sorte apprenti chez les maîtres, nous avons restitué, à l'aide des documents les plus récents, une *journée de travail* dans l'atelier de chacun de ces instructeurs types, créateurs chacun en leur genre d'une nouvelle technique : les Van Eyck, le Titien et Rubens. Ce furent là les véritables chefs de file qui, au point de vue strictement professionnel, inspirèrent la majorité des coloristes.



ENVIRONS DE NAGASAKI.

HIROSHIGUE.

Exemple de paysages japonais, à la composition désaxée et rejetée vers le cadre, et aux personnages coupés à mi-corps; les valeurs fortes occupent à peine un vingtième de la composition.



Fig. 33.

ALBERT DÜRER.

Page d'album montrant côte à côte une étude de main et de draperie, préparées pour être gravées avec indication des tailles, et la première pensée d'une madone, jetée à la plume en croquis léger.

Deuxième partie

AU TRAVAIL. — DANS L'ATELIER
DES MAITRES COLORISTES DES
XV^e XVI^e ET XVII^e SIÈCLES.



Fig. 34.

Albert DÜRER.

Dessinateur exécutant un portrait, en traçant au pinceau les contours sur une vitre. Cet appareil, inventé par Dürer, offre quelque analogie d'aspect avec nos modernes « chambres claires ».



Fig. 35.

Albert DÜRER.

*Étude préparatoire d'après nature exécutée à la pierre noire et à la gouache
sur papier teinté.*



Fig. 36.

Maurice BUSSET.

Peintre japonais exécutant un paysage d'après nature à l'aide de deux pinceaux tenus d'une seule main. (D'après Hiroshigué.)

LE SECRET DES VAN EYCK. — ANALOGIE DES LAQUES CHINOIS ET DES PEINTURES AU VERNIS DU XV^e SIÈCLE. ---



Il est une époque entre toutes, remarquable par la beauté des coloris et pour l'état de fraîcheur dans lequel ses chefs-d'œuvre nous ont été transmis : c'est le XVI^e siècle.

On a pu dire, avec juste raison, que plus on approchait des temps actuels, plus la conservation des œuvres laissait à désirer : ceci est parfaitement exact, et une simple promenade dans un musée pourra nous fixer définitivement sur cette question capitale.

De nombreux auteurs ont recherché quel pouvait être le secret de cette parfaite conservation, et ont cru le trouver dans l'emploi de l'huile d'œuf

ou de la caséine comme agglutinant. Il est certain que de nombreuses œuvres du début du xvi^e siècle doivent encore aux procédés des miniaturistes et des enlumineurs, l'absence de patine jaunâtre caractéristique des vernis et des huiles; mais l'emploi de l'huile est manifeste dans les œuvres de Van Eyck, de Botticelli, de Dürer, de Holbein, de Memling, de Breughel le Vieux, de Van der Gœs; et pourtant quel éclat, quelle transparence et quelle intensité de coloris, dans leurs panneaux vieux de quatre siècles, qui rayonnent à côté des œuvres noircies et craquelées de l'école romantique, qui n'ont pas encore cent ans d'existence!

Et surtout quelle précieuse matière vitrifiée, transparente, donnant lorsqu'on essaie de la briser une écaille semblable à un fragment de silex ou d'agate!

Est-il possible que ce secret qui transformait le peintre, en une sorte de joaillier sertisseur de gemmes soit perdu? Et qu'il ne puisse ressusciter la technique mystérieuse des Van Eyck, des Memling, et des Antonello de Messine.

LES LAQUES CHINOIS ET LES PEINTURES A L'HUILE ET AU VERNIS. — Nous ne possédons guère que des textes incomplets, traitant des procédés employés par les vieux maîtres médiévaux. Ce sont les traités de Cennino Cennini et du moine Théophile. Il serait difficile, uniquement à l'aide de ces écrits, de restituer la technique des maîtres de Bruges; mais il existe à notre époque des artistes qui emploient un procédé semblable et qui, pour la beauté et la durée des œuvres qu'ils produisent encore ou ont produites au cours des siècles, peuvent absolument soutenir la comparaison avec les peintres du xvi^e siècle. Ce sont les laqueurs d'Extrême-Orient. J'ai pu étudier longuement et comparer la matière colorante des panneaux peints sur bois au xv^e siècle, et celle des panneaux chinois de laque peints également sur bois et décorés en plusieurs tons: j'ai été surpris de l'analogie existant entre ces œuvres d'art, exécutées pourtant par deux écoles si différentes et si éloignées. Je ne crois pas que cette analogie ait jamais été signalée par aucun auteur. La question est troublante; comment se fait-il que pas un écrivain d'art n'ait songé qu'un objet de laque se peignait à l'huile *additionnée de résine*, exactement comme le faisaient les artistes européens du xv^e siècle qui exécutèrent également leurs œuvres à l'aide d'un vernis!

1. En 1916 et 1917, faisant partie des formations aéronautiques aux Armées, je fus chargé de rechercher un enduit imperméable destiné à être appliqué aux coques d'avion en bois contre-plaqué. Ayant à ma disposition des ouvriers spécialistes indo-chinois, je découvris parmi eux un laqueur possédant à fond les procédés du Tsi (laque), et nous pûmes, grâce à ses indications, reconstituer entièrement la technique des artistes chinois; mes observations personnelles se trouvent, d'autre part, corroborées par le texte de M. Paléologue que je cite plus loin.

Les données du problème, présenté de la sorte, peuvent jeter un jour nouveau sur les origines de la technique des peintres à l'huile. Nous voici bien loin des frères Van Eyck. L'industrie des laques en Extrême-Orient se perd dans la nuit des temps; comme en bien des arts, les Chinois auraient donc été ici encore une fois les initiateurs, si nous parvenons à démontrer la similitude des techniques.

LES PANNEAUX LAQUÉS DES PRIMITIFS. — Pour les Primitifs, leur méthode aujourd'hui n'est plus mise en doute : les couleurs doivent bien leur aspect vitrifié à l'emploi de résines dissoutes dans une huile végétale, œillette ou lin, et mélangées aux couleurs. Le traité de peinture du moine Théophile¹ donne la formule d'un vernis à peindre employé au XI^e siècle.

« *Fabrication de la colle de vernis.* — Mets de l'huile de lin dans un petit pot neuf, ajoute de la gomme arabique appelée *Fornis* ou *Glassa* par les Romains, ou de la gomme de cerisier : cette gomme ressemblera à de l'encens, lorsque tu l'auras broyée menue, mais quand tu la casses elle produit un éclat plus brillant. Après l'avoir placée sur des charbons ardents, cuis-la soigneusement sans faire bouillir, jusqu'à réduction du tiers. *Toute peinture employée avec ce vernis devient éclatante, belle et durable.* »

Les couleurs délayées dans cette *colle de vernis* étaient appliquées sur un panneau de bois mince de chêne ou de cèdre, recouvert de toile collée à la colle de fromage, et revêtue d'une préparation au plâtre fin longuement poncée et planée. De nombreux séchages au soleil séparaient l'application de chaque couche de couleurs. Le moine Théophile nous dit également :

« On ne peut peindre à l'huile que les objets qui peuvent être *séchés au soleil*, car chaque fois que tu as appliqué une couleur, on ne peut la superposer à une autre, si la première n'est pas sèche. Tu dois donner sur bois trois couches de couleurs à l'huile; la couleur achevée et séchée, porte le travail au soleil, puis couvre-la avec soin de la colle de vernis pure; lorsqu'elle commencera à couler par la chaleur, frotte légèrement avec la main : tu feras ainsi trois fois et tu laisseras sécher. »

LES PANNEAUX LAQUÉS DES CHINOIS. — Cette pratique est à peu de chose près celle des laqueurs chinois. M. Paléologue, qui fut ministre plénipotentiaire à Pékin, nous donne dans son ouvrage, *L'art chinois*, tous les détails nécessaires à éclaircir la question.

La gomme employée est tirée du *Rhus Vernix* et de l'*Angia Sinensis*; elle est additionnée d'*huile de thé* ou de *camélia*, donc végétale, à peu de chose

1. THÉOPHILE RUGIERUS, *Diversarum artium Schedula*. XI^e siècle.

près analogue à notre huile d'œillette tirée du pavot, ou à notre huile de lin.

« Le vernis brut est mélangé d'huile de *tong-yeou* (*vernica montana*), de *tcha-yeou* (*huile de camélia*), de sulfate de fer et de vinaigre ; le dosage de ces ingrédients varie suivant le degré de consistance et de transparence que l'on veut donner à la laque¹.

« Le *yeau-tsi*, « vernis d'au delà des mers » ou vernis noir japonais, est composé d'un mélange de noir d'ivoire, d'huile de thé et de résine. Le *tchav-tsi*, « vernis enveloppant », est d'un jaune transparent : il se compose de résine, d'huile végétale et de fiel de porc. »

Le panneau à laquer est en bois léger, magnolia ou cèdre, et recouvert de soie contre-collée ; il reçoit une préparation dans la composition de laquelle le plâtre fin de nos Primitifs est remplacé par du grès fin, ou de la terre glaise brûlée et finement broyée mélangée au vernis. Cette préparation est soigneusement polie à la pierre ponce, et la couleur résineuse est appliquée à la surface à l'aide d'une brosse faite de cheveux humains (les cheveux chinois sont beaucoup plus gros que les cheveux européens), puis séchée dans un endroit frais et humide ; chaque couche est séchée soigneusement et polie ensuite avec soin.

Cette succession de couches minces de couleurs au vernis et de séchage se prolonge longuement. On compte souvent jusqu'à 18 couches superposées. Il est certain que ce sont ces précautions minutieuses de fabrication qui donnent aux laques asiatiques et aux panneaux des Primitifs leur aspect de matière précieuse.

L'EXÉCUTION DES PEINTURES CHINOISES. — Sur ce fond émaillé rouge ou noir, poli et sonore ainsi qu'un métal, le décorateur chinois va peindre exactement comme peignait le peintre médiéval. Il délaie ses couleurs dans le « vernis doré pour les peintres », composé d'huile de camélia ou *hoa-kin-tsi* et de résine ; ce vernis est clair, à peine ambré, liquide².

« Leur palette est richement garnie : elle leur donne le rouge de Cinabre natif (*tchou cho*), le rouge de la fleur de Carthame, le jaune de l'orpiment, le bleu indigo du *Kouang-tien-hoa*, le violet du colcotar calciné (*tsé-chi*) ; elle leur fournit encore le blanc d'ivoire, le vert olive, le vert cantharide, le bleu d'ardoise, le bistre, le jaune d'ocre et la terre de Sienne, le violet aubergine, le rouge de lie de vin ou foie de mouton, le rose corail, etc. Enfin à ces ressources de la palette il faut ajouter l'or, qui s'emploie pur ou avec un faible alliage d'argent. »

1. M. PALÉOLOGUE, *L'Art Chinois*, p. 296.

2. Nous verrons plus loin que cette formule est exactement celle des Van Eyck.

Voici une belle gamme qui n'a rien à envier à celle des peintres d'Occident. A l'aide de ces couleurs *broyées à l'huile et au vernis*, les peintres chinois depuis des millénaires peignent sur bois, non seulement des décors monochromes en rouge ou noir, mais aussi de véritables tableaux en teintes variées que l'on connaît fort peu en Europe : « Parfois des panneaux entiers, hauts de 2 mètres et larges de plus de 1 mètre, sont ainsi recouverts d'une décoration savante, où les tons sont fondus, où les personnages aux chairs de corail ou de nacre se détachent doucement sur le fond, où les paysages ont des fuites de plans lointains, des profondeurs lumineuses. » Il n'y a pas d'hésitation possible : les deux procédés *matériellement* sont bien identiques, l'examen des œuvres exécutées d'ailleurs ne peut que nous affermir dans cette opinion.

La matière vitrifiée formant la peinture, plus épaisse chez les Orientaux, est néanmoins semblable à celle de nos Primitifs; si l'on examine par exemple deux rouges opaques, on est frappé de la ressemblance des pâtes résineuses. L'emploi des feuilles d'or recouvertes de vernis, et parfois aussi des reliefs, est identique.

POURQUOI JUSQU'À PRÉSENT ON N'A POINT RAPPROCHÉ LES TECHNIQUES CHINOISES ET MÉDIÉVALES. — Les seules différences vraiment sensibles résident dans l'esthétique des deux écoles; c'est vraisemblablement cette compréhension différente du dessin et du décor qui a jusqu'à présent dérouté les écrivains d'art, et les a empêchés de rapprocher les deux procédés.

Les Primitifs appliquaient leurs couleurs résineuses généralement sur un fond blanc et les pâtes, assez minces, laissaient transparaître ce fond à travers leur nappe translucide; parfois, pourtant, nos peintres travaillèrent sur un fond d'or et leur technique se rapproche alors absolument de la technique chinoise, qui couche le décor sur fond rouge, or ou noir, et qui doit couvrir ce fond en *épaisseur* quand elle lui superpose des teintes claires.

Connaissant en détail les procédés techniques d'exécution des peintres chinois, corroborés par les observations faites sur place par M. Paléologue, la description de ces procédés sera pour nous extrêmement précieuse, car elle nous permettra, par analogie, de compléter les indications du moine Théophile et du Florentin Cennino Cennini, relativement à l'emploi des « colles de vernis » dont parlent ces auteurs et dont le rôle fut capital dans la conservation des œuvres des xv^e et xvi^e siècles.

Quand, sur le fond uni de la laque, l'ouvrier chinois veut peindre un décor, personnages, fleurs, arabesques, etc., il esquisse directement au blanc de céruse le sujet qu'il va traiter; ou bien encore, il le décalque

en suivant avec une pointe de bois les lignes de son dessin sur lesquelles il a préalablement passé, au verso de la feuille, un trait d'orpiment liquide (jaune). Il commence alors à peindre sur ce croquis avec les couleurs dont dispose sa riche palette.

Nous avons dit plus haut que ces couleurs, qui ont été préalablement broyées à l'huile végétale, sont délayées au moment de l'emploi dans le « vernis doré pour les peintres » qui est liquide, colorant et à peu près analogue à notre vernis copal à l'huile.

Mais il se trouve dès le début en présence de difficultés d'exécution dont une très longue pratique lui apprend seule à se rendre maître : le plus souvent il est obligé de tenir son pinceau immobile de la main gauche, tandis que sa main droite fait passer sous la pointe la pièce qu'il décore. En raison de la consistance gommeuse de la laque, il est tenu en outre d'acquérir une légèreté de main incroyable, pour conserver la finesse du dessin et la délicatesse des contours ; les reprises, d'ailleurs, lui sont interdites et, en cas d'erreur, il lui faut laver tout le travail au savon. Malgré tant de difficultés accumulées, les Chinois sont arrivés à peindre des laques qui sont à la fois d'une netteté de lignes irréprochable, et d'une liberté de facture où se sentent l'inspiration et la fantaisie de l'artiste.

L'application de l'or sur les laques se fait au moyen de feuilles d'or ou de poudre d'or appliquées au tampon sur un *mordant* analogue au vernis du moyen âge que nous décrit le moine Théophile ; puis le décor est recouvert, après polissage, de plusieurs couches de vernis transparent longuement séchées à l'air entre chaque application, et polies une dernière fois à la pierre ponce et à la poudre d'émeri ; puis, pour terminer, avec un charbon de bois très compact de grain.

IMPORTANCE DES SÉCHAGES. — Il est certain que la qualité et la beauté des laques dépend beaucoup du nombre de couches superposées, et des lents séchages que doit subir la pièce. Cette question est primordiale : nous verrons plus tard que le Titien attachait aussi une importance considérable à cette opération, et qu'il laissait souvent s'écouler plusieurs années entre les différents états de sa peinture.

En général, à notre époque de hâte fébrile, nous procédons sans prendre tous les soins que nécessite la technique des huiles : les couches sèchent inégalement, le tableau se fendille et les couches inférieures coulent sous les supérieures. Les longs séchages au soleil et à l'abri des poussières que recommande le moine Théophile, et qui sont à la base des opérations du laquage, ont spécialement pour but de durcir les vernis, d'oxyder complètement les huiles et de les blanchir ; la masse résineuse prend alors,

si les résines employées sont dures, une consistance minérale et un brillant de pierre précieuse.]

ANTIQUITÉ DE LA TECHNIQUE DES VERNIS. — Après avoir démontré l'antiquité de cette technique des huiles dissolvant les vernis et servant à agglutiner les poudres colorées, il nous est difficile de fixer la date de cette invention. L'histoire artistique de la Chine est assez peu connue et bien des points sont encore obscurs; l'ouvrage très sérieux de M. Paléologue est le premier en date; de l'aveu de l'auteur lui-même, il nécessite des compléments et ne présente guère que l'ébauche d'un aussi vaste sujet.

Néanmoins il semble que la peinture à l'huile et au vernis, constituant les procédés du *tsi* (laque) date des premiers siècles de l'ère chrétienne.

« Le voyageur arabe Ibn-Batoutah, qui visita Canton vers l'année 1345, signale les laques de cette ville; il en admire la légèreté, l'éclat, la solidité et il nous apprend qu'on en exporte de grandes quantités aux Indes et en Perse¹. »

Dès le VII^e siècle d'ailleurs, la Chine était en relations avec le monde de l'Islam. Il y eut de 1260 à 1368 un courant d'échanges entre l'empire du Milieu, jusqu'alors fermé à toute influence étrangère, et le monde européen. Les conquérants mongols s'étant emparés du pouvoir après que *Kaubilai-Khan*, petit-fils de *Gengis-Khan*, eut renversé la dynastie des Soung, appelèrent à Pékin des savants et des lettrés de tous les points du monde. Il en vint même des Flandres, de Gênes et de Venise². C'était l'époque (1271 à 1291) où le voyageur vénitien Marco Polo visitait le palais impérial de *Khan-Balik* à Pékin, dont il nous a laissé une description³. La concordance de ces dates est flagrante.

Ce ne sont ni les Italiens ni les Flamands qui inventèrent la peinture à l'huile, puisque cette technique était déjà connue en Chine depuis plus de mille ans.

Il est probable que ce fut par l'entremise des Arabes, ainsi que l'indique la relation du voyageur Ibn-Batoutah, que les Flamands, les Génois et les Vénitiens qui commerçaient avec l'Asie connurent le procédé du *tsi*, qui n'est autre que la *peinture sur bois* à l'huile et au vernis. Ils le transposèrent suivant leur tempérament et l'esthétique occidentale; de cette époque date la transformation de la peinture médiévale, qui devint la peinture moderne. Car si les traditions byzantines, codifiées au XII^e siècle par le moine Théophile et vraisemblablement pour une part d'importation extrême-orientale, mentionnent la fabrication des « colles de

1. IBN-BATOUTAH, *Voyages*, traduction Defrémery.

2. RÉMUSAT, *Second mémoire à l'Académie des Inscriptions*, VII, p. 325.

3. MARCO POLO, *Le Livre des merveilles*, écrit en français vers 1295.

vernis » et l'application des couleurs à l'huile, l'emploi vraiment artistique de celles-ci date justement de ces époques du XIV^e siècle où l'empire chinois s'ouvrit aux voyageurs occidentaux, et où les objets laqués commencèrent à être importés en Europe.

ÉCOLE FLORENTINE — XVI^e SIÈCLE

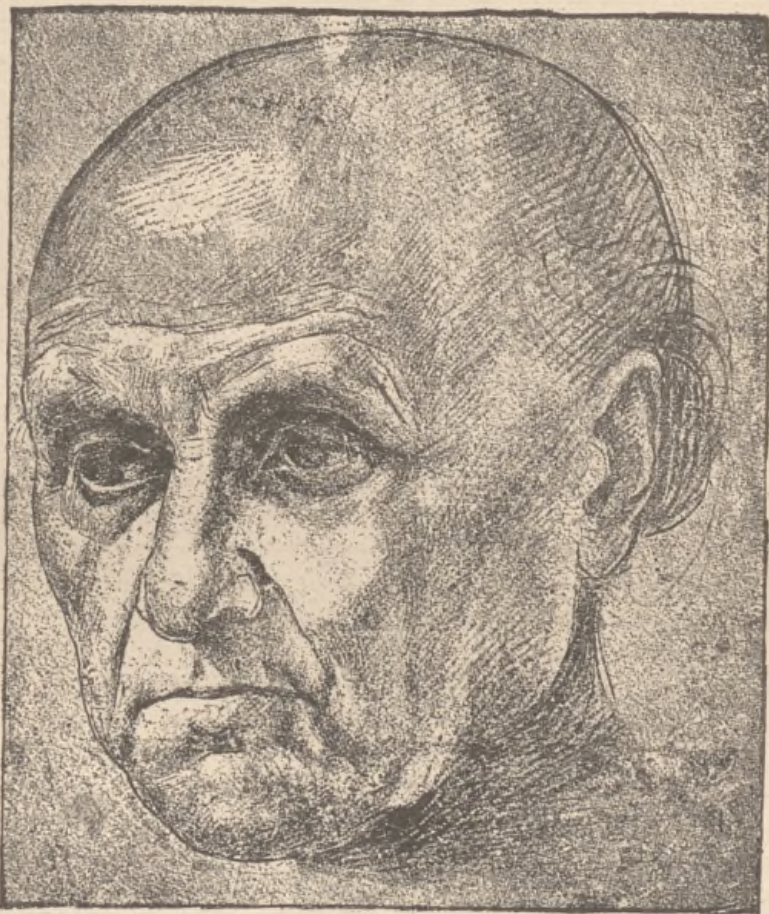


Fig. 37.

Étude directe d'après nature.

LÉONARD DE VINCI.

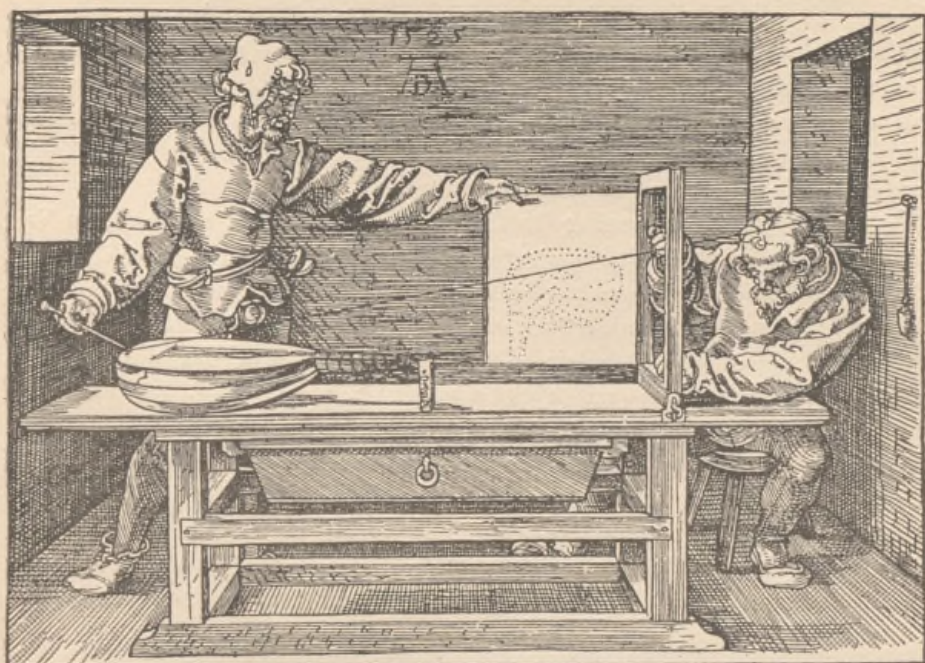


Fig. 38.

Albert DÜRER.

Appareil inventé par Dürer, permettant de déterminer point par point les contours d'un objet.

LES PANNEAUX, LES COULEURS ET LES VERNIS DU XV^e SIÈCLE. RECONS- TITUTION MODERNE DE CES VERNIS.



l'aide des indications que nous fournissent la technique des laqueurs chinois, et l'examen approfondi des œuvres des Van Eyck, nous pouvons restituer la technique des peintres flamands avec une précision aussi grande que si nous assistions, dans l'atelier médiéval des vieux maîtres, à la réalisation du chef-d'œuvre.

Nous possédons en outre un document infiniment précieux concernant la technique des peintres du xv^e siècle : c'est le manuscrit du vieux peintre Florentin Cennino Cennini qui, âgé de quatre-vingts ans et étant en prison pour dettes, écrivit son *Libro dell Arte* ou

« Livre de l'art », vers 1437, à Florence. Il a noté minutieusement les procédés des peintres de son temps, non seulement pour la détrempe et la fresque, mais aussi pour la peinture à l'huile, qu'il pratiquait sans en connaître les perfectionnements de détail créés par les Van Eyck; ses indications néanmoins sont inappréciables.

« La Vierge du chancelier Rollin », œuvre magistrale des frères Van Eyck, fut réalisée à Bruges au xv^e siècle, vers 1434, pour l'église d'Autun. Un courant d'échanges existait à cette époque entre l'Italie et les Flandres; Vasari l'indique : « Jean de Bruges (Van Eyck) envoya un tableau au roi Alphonse et au duc Frédéric d'Urbin¹. » Les procédés des peintres étaient alors identiques en ce qui concerne la préparation des panneaux et la marche générale de l'exécution : l'examen des œuvres le démontre. Antonello de Messine, qui séjourna en Flandre, apporta à Venise, où il le transmit à son compagnon Domenico Veneziano, le secret des Van Eyck. Les procédés que je vais décrire m'ont permis de copier de nombreux fragments de « la Vierge du chancelier Rollin » qui est au Louvre, et cela avec une identité de matière qui ne peut laisser aucun doute sur l'exactitude technique de la méthode employée.

LA PRÉPARATION DES PANNEAUX AU PLÂTRE AU XV^e SIÈCLE. — Les toiles tendues sur châssis furent seulement d'emploi courant au xvi^e siècle; aussi les Van Eyck travaillèrent-ils constamment sur panneaux de bois épais fortement préparés à la colle. L'importance de cette préparation est très grande pour les peintures aux vernis, car elle a pour but d'isoler complètement la couleur, et de la placer entre deux surfaces absolument imperméables à l'air : par devant le vernis final, par derrière l'encollage épais.

Nous avons signalé les précautions prises par les laqueurs chinois pour établir les dessous supportant leurs couleurs, et les longs séchages qu'elles nécessitent; les manipulations ne sont guère moindres au xv^e siècle pour établir le subjectile propre à recevoir la couche colorée.

Le peintre moderne ignore la plupart du temps ces questions, et s'en remet au marchand de toiles du soin de préparer panneaux ou châssis. Cette négligence est pour une grande part dans la décomposition des couleurs qui, n'étant point suffisamment protégées à l'envers du tableau, subissent des deux côtés l'influence néfaste des gaz sulfurés, et *repoussent* (c'est-à-dire tournent au noir). Cennino a noté minutieusement en ces termes la préparation des panneaux : « Le panneau doit être fait de tilleul ou de saule bien choisi et sans défaut. Le plat du panneau ne doit

1. VASARI, *Vie des Peintres Illustres*.

pas être trop lisse; aie d'abord de la colle de rognures de parchemin¹ bouillie tant que de trois parties il n'en reste qu'une, délaye-la avec la paume de la main, et quand tu sens qu'une paume s'attache à l'autre, ta colle est bonne; mets dans un vase moitié de cette colle et un tiers d'eau, fais-la bouillir; puis, à l'aide d'un pinceau, passe de cette colle sur ton panneau. » Cennini recommande de passer *six couches successives*, en laissant sécher entre chaque couche et il ajoute : « Sais-tu quel est l'effet de cette première colle? Une préparation de très peu de force comme serait le déjeuner où tu manges une poignée de fruits confits et bois un bon verre de vin, pour te mettre en train de bien dessiner, ainsi fait cette colle qui sert de liaison et prépare le bois à recevoir les colles fortes et les plâtres.

« Quand tu as encollé, *prends une vieille toile de lin* fine et blanche, coupe ou déchire des bandes de cette toile, trempe-les dans la colle et étends-les à la main sur le plat du panneau; laisse sécher pendant deux jours. Sache que les opérations de coller ou mettre le plâtre doivent se faire par temps brumeux ou par le vent. »

LES PLÂTRES ET LES COLLES DU XV^e SIÈCLE. — « Quand le panneau est bien sec, aie du gros plâtre de Volterre purgé et tamisé comme de la farine, mets-en une écuelle sur la pierre à broyer et *broie-le à la colle comme si c'était de la couleur*. Recueille-le à l'aide d'un couteau de bois et étends-le sur le panneau; laisse sécher deux ou trois jours; puis, *à l'aide d'un grattoir rond de fer, gratte partout sur la surface*. Maintenant il faut que tu aies un plâtre fin, purgé pendant environ l'espace d'un mois et tenu humide dans un mortier; change l'eau chaque jour et enlève du plâtre toute sa chaleur, il deviendra doux comme soie; alors on jette l'eau et on fait des pains que l'on laisse sécher. » (Le blanc de Meudon moderne peut parfaitement remplacer ce plâtre purgé.) Puis, à l'aide de ce plâtre fin délayé dans la colle chaude, Cennini recommande de passer au pinceau *huit couches* sur le plat du panneau *dans l'un et l'autre sens*.

« Quand tu as fini d'enduire de plâtre fin (ce qui veut être fait le jour même, s'il le fallait prends sur ta nuit, jusqu'à ce que tout soit fini), *laisse sécher deux jours et deux nuits* pour le moins sans soleil. *Plus tu laisses sécher, plus cela vaut...* Puis, avec ton couteau arrondi du bout, aplanis autant que tu peux. »

Le panneau était ensuite poli à la pierre ponce et, devenait dur et lisse comme de l'ivoire, la très forte proportion de colle qu'il contenait l'empêchait d'être trop absorbant; sur un panneau rigide, contrairement à ce

1. La gélatine ou colle Tottin moderne remplace avantageusement la colle de parchemin. Voir p. 131 sa préparation.

qui a lieu sur toile, la colle en excès ne peut craqueler si elle est de bonne qualité.

LES VERNIS ET LES ESSENCES DE VAN EYCK. — Nous abordons maintenant la délicate question des liquides agglutinants, employés par Van Eyck. Cennino ne nous donne pas la formule des vernis à peindre employés au Moyen Age; mais le moine Théophile, comblant cette lacune, nous enseigne (voir p. 50) qu'ils sont composés d'huile de lin et de gomme d'Arabie, appelée aussi *glassa* ou *fornis*. Or, à cette époque, on englobait sous le nom générique de gommes arabiques les résines dures venues d'Afrique ou d'Asie, et dont les plus résistantes étaient les copals. La formule de dissolution au feu qu'indique le moine Théophile s'applique d'ailleurs absolument à la préparation du copal à l'huile, cette résine ayant la propriété de se dissoudre dans l'huile¹ lorsqu'elle est chauffée au delà de 400°. Le vernis gras ainsi obtenu est le plus résistant que l'on connaisse, les dissolutions d'ambre sont également extrêmement résistantes; les vernis réduits au feu, et contenant une forte proportion de résine, étaient très épais et difficiles à étendre au pinceau. Nous avons vu, lorsque nous avons étudié la technique des laqueurs chinois, les difficultés que ceux-ci ont eu à surmonter pour travailler au vernis pur. Aussi les prédécesseurs des Van Eyck employaient-ils ces vernis uniquement pour terminer et recouvrir leurs peintures à l'huile ou à l'œuf, et les étendaient-ils à la main : « Avec la main étends le vernis bien légèrement, ou bien prends un petit morceau d'éponge bien nette trempée dans ce vernis; en la roulant avec la main sur le panneau, elle vernit avec ordre. » (*Cennino*.)

La découverte géniale des Van Eyck, qui fit d'eux les premiers peintres de leur temps, fut de délayer ces vernis gluants dans une essence volatile et d'en faire un liquide clair et coulant, d'un emploi aussi facile que la détrempe à l'eau.

Et c'est bien là la trouvaille, car il n'est pas possible de découvrir dans les écrits de Cennino ni du moine Théophile, d'indication pouvant nous permettre d'affirmer que l'essence eût été employée avant eux. Quelle était cette essence? Elle devait s'évaporer totalement, ne laissant aucun résidu pouvant altérer ou noircir les couleurs. Après de nombreuses expériences, nous avons adopté l'essence de lavande (*aspic*), qui dissout le copal et qui nous a permis d'obtenir toutes les finesses et les transparences désirables, l'essence de pétrole, produit peut-être connu des Van Eyck², nous paraît

1. Voir, p. 50, les panneaux laqués des primitifs.

2. Si les pétroles et les bitumes n'étaient pas employés industriellement au Moyen Age, on recueillait dans un but médical, les suintements pétrolifères de certaines roches. C'est ainsi que près de Clermont-Ferrand, au *Puy-de-la-Poix*, une source bitumineuse fut exploitée dès l'époque néolithique, ainsi que l'attestent les deux menhirs qui l'avoisinent.

trait pourtant l'adjuvant par excellence des peintures au vernis, car l'essence s'évapore totalement sans laisser aucun résidu; son seul défaut est, lorsqu'elle est employée en trop forte proportion, de précipiter parfois le copal.

RECONSTITUTION MODERNE DE CES VERNIS. — L'agglutinant employé par les Van Eyck peut être parfaitement restitué par le mélange suivant :

Copal à l'huile.	1 partie.
Essence de lavande.	1 partie.

Le copal à l'huile peut être remplacé par le vernis à l'ambre; il faut avant tout un vernis à base de résine dure. Afin d'obtenir une plus grande siccativité, l'essence de pétrole peut être substituée à l'essence de lavande.

Dans un flacon divisé en deux parties par des traits à l'encre, vous verserez l'essence lentement sur le copal à l'huile : les deux liquides se superposent d'abord sans se mélanger; agitez ensuite violemment le flacon jusqu'à ce que les filaments opaques de résine précipitée aient complètement disparu. On laisse ensuite reposer le liquide, qui est alors à peu près de la couleur et de la consistance de la bière blonde. Le siccatif de Harlem, qui n'est point exactement un siccatif, mais un vernis à peindre composé de copal, d'huile d'œillette et d'essence de lavande, nous a donné également d'excellents résultats.

MÉLANGE DES VERNIS ET DES POUDRES. — Comment les vernis étaient-ils mélangés aux poudres? Exactement comme les huiles :

« Commence à broyer couleur par couleur (Cennino); prends une pierre de porphyre, pas trop poli, de la longueur d'un demi-bras de chaque côté; prends une autre pierre pour tenir en main, aussi en porphyre, plane dessous, de la forme d'une écuelle, un peu moins grande, pour que la main puisse bien la tenir et la gouverner de çà et de là comme il lui plaît; verse ton huile sur ta couleur après l'avoir mise en poudre, et broie-la sur ta pierre pendant environ une demi-heure, une heure, autant que tu voudras, car si tu la broyais pendant un an, la couleur n'en serait que meilleure. Tu auras alors un couteau de bois mince, large de trois doigts : avec le taillant frotte sur la pierre et ramasse proprement la couleur, maintiens-la liquide et non trop sèche afin qu'elle coure bien sur la pierre, que tu puisses bien la broyer et la recueillir; mets la couleur dans de petits vases de plomb, ou d'étain, ou de verre et place ceux-ci dans une cassette, qu'ils se tiennent propres.

« Il te faut aussi un godet de plomb ou d'étain de la hauteur d'un

doigt, comme celui d'une lanterne, remplis-le à demi d'huile; tu y mettras tes pinceaux pour qu'ils ne sèchent pas. »

MÉLANGE DES VERNIS AUX COULEURS MODERNES. — Il est possible, sans s'astreindre à un broyage fastidieux, de mélanger le vernis aux couleurs modernes en tubes d'étain: il suffit de placer celles-ci, préalablement, sur deux ou trois feuilles de buvard qui absorbent l'huile, mais nous recommandons de ne pas mélanger directement ces couleurs au vernis sur la palette, car il est impossible de cette façon d'obtenir une répartition égale de l'agglutinant; il est indispensable de délayer la couleur et de la mettre en pot, ainsi que le recommande Cennino.

LES MATIÈRES COLORANTES EMPLOYÉES AU XV^e SIÈCLE. — Depuis les quatre couleurs qu'employait dans l'antiquité le peintre grec Polygnote, la richesse de la palette s'était considérablement accrue; au Moyen Age, les enlumineurs possédaient une gamme de teintes qui ne le cède guère à celle des coloristes modernes.

« Sache qu'il y a sept couleurs naturelles ou, à proprement parler, quatre d'une nature terreuse comme le noir, le rouge, le jaune et le vert; trois autres naturelles, mais qui doivent être travaillées, comme le blanc, l'outremer ou azur d'Allemagne et le jaune clair¹. »

Les noirs sont : La pierre noire tendre (oxyde minéral),
Le noir de sarments de vigne calcinés,
Le noir de cosses d'amandes calcinées,
Le noir de noyaux de pêches calcinés,
Le noir de fumée de graines de lin.

Les rouges sont : La « sinopia » (oxyde de fer, ocre rouge),
La « cinabrese » (composé de sinopia et de blanc),
La « cinabre » (oxyde de mercure, vermillon),
Le minium (oxyde de plomb),
Le sang de dragon (laque résineuse),
La laque (laque de garance).

Les jaunes sont : L'ocre jaune (oxyde de fer),
Le « giallorino » ou jaune de Naple (oxyde de plomb),
« L'orpiment » (composé de soufre et d'arsenic),
Le « risalgallo » ou jaune minéral (chaux vive et arsenic),
Le « safran » (couleur végétale),
« L'arzica » (gomme gutte).

1. CENNINO.

Les verts sont : La terre verte (oxyde naturel),
 Le vert azur (oxyde de cobalt),
 Le vert de gris (oxyde de cuivre).

Et des mélanges d'orpiment et d'indigo, ou d'orpiment et de lapis.

Les blancs sont : Le blanc de plomb (oxyde de plomb).

Les bleus sont : L'outremer naturel (lapis-lazuli),
 L'azur d'Allemagne (oxyde de cobalt).

LA POURPRE DES VAN EYCK. — Ces couleurs ne sont pas toutes de même fixité à la lumière : le cinabre noircit, ainsi que le minium ; Van Eyck ne les a point employés ; ses draperies rouges, qui donnent à ses œuvres cet aspect opulent qui les caractérise, et que l'on a nommé : « La pourpre des Van Eyck », sont à base de laque de garance et de vernis. Cennino indique la formule d'une laque de ce genre : « On fait encore une couleur avec le rouge du bois de Brésil bouilli avec du nerprun et de l'alun de roche. »

Le manteau pourpre de « la Vierge du chancelier Rollin » est d'une transparence inaltérée, on perçoit au travers la fraîcheur du fond blanc qui donne au vêtement une apparence lumineuse de verrière. Les laques de garance pures utilisées en glacis épais sont très solides. Mais il faut avec soin éviter de les mélanger au blanc d'argent ou à la céruse, qui les dévorent. Certaines étoffes rouges de Raphaël peintes ainsi en épaisseurs ont complètement tourné : les demi-teintes sont devenues blanches, les ombres conservant la couleur pourpre.

Les anciens peintres évitaient de se servir des vermillons, dont ils avaient reconnu la fragilité ; ce n'est guère que l'école flamande qui les employa en abondance ; encore les mélangeait-on souvent de laque pour augmenter leur solidité. Le fameux rouge de Rubens est un mélange de vermillon, de garance et parfois d'ocre rouge ; ses rouges, qui nous paraissent encore bien conservés, ont d'ailleurs été retouchés maintes fois par les restaurateurs ; les tableaux du Louvre portent les marques abondantes de ces restaurations, qui parfois éclatent sur l'ensemble bruni avec une crudité excessive.

Le Titien, lui, n'employa jamais le vermillon, son rouge est exactement la pourpre des Van Eyck ; l'examen de ses œuvres nous montre qu'il était composé de laques de garance employées en glacis, sur des dessous chauds à base de terre de Sienne. La superbe robe pourpre de « la Vierge au lapin », du Musée du Louvre, est un exemple de la parfaite conservation des laques de garance.

L'OPULENCE DES LAPIS-LAZULI. — Avec les pourpres, les bleus du xv^e siècle sont caractéristiques et se sont merveilleusement conservés. Voyez le tapis sur lequel est accoudé le chancelier Rollin dans la Vierge

du Louvre. Quelle matière précieuse ! Depuis bientôt cinq cents ans, elle a conservé ses qualités natives de transparence et de coloris !

Plus anciens encore sont les bleus superbes de « l'Adoration de la Vierge » de Fra Angelico, qui éclairent le panneau du Louvre où ce rétable est accroché, et fait l'admiration et l'étonnement des artistes.

Ces bleus étaient composés de poudres de lapis-lazuli inaltérable, pierre précieuse qui venait d'Orient par les caravanes ; l'outremer Guimet qu'emploient les artistes modernes est une reconstitution chimique du lapis-lazuli, sa couleur pourtant n'est point tout à fait la même et tire beaucoup trop sur le violet.

On employait aussi au xv^e siècle l'azur d'Allemagne, qui était un oxyde de cobalt naturel : « Il se tient sur la veine d'argent et l'entoure, dit Cennino, il en vient beaucoup en Allemagne et dans le pays de Sienne. »

De toutes les couleurs, le lapis-lazuli était la tonalité précieuse par excellence dont on enrichissait les panneaux. « C'est une couleur noble, belle et plus parfaite qu'aucune autre ; on ne peut en faire assez de cas, ni en trop parler. Grâce à cette couleur qui embellit tous les travaux de notre art, on atteint à un haut degré de splendeur. » (Cennino.)

La préparation du lapis-lazuli était assez complexe : il devait être finement broyé à sec, puis à l'eau. Nous n'avons plus à nous préoccuper à notre époque de ces longues manipulations ; il nous suffit d'employer la poudre d'outremer Guimet, qui a restitué cette couleur : elle est également inaltérable. Si elle paraît un peu violette, on la mélange de cobalt, couleur pareillement excellente.

LA FRAGILITÉ DES JAUNES ET DES VERTS ANCIENS. — Les jaunes, l'ocre mis à part, sont assez peu solides ; chez les vieux maîtres, ce sont les couleurs qui se sont le moins bien conservées. En ce sens ils étaient inférieurs aux modernes, à qui les progrès de la chimie ont donné les cadmiés, qui sont des couleurs métalliques excellentes, et d'une grande inaltérabilité s'ils sont bien préparés, et ne contiennent pas de soufre.

Les jaunes anciens ont à peu près disparu ; ils étaient généralement d'origine végétale comme le safran, la gomme gutte ou le stil de grain (laque de gaude), l'orpin à base de soufre et d'arsenic qui était leur jaune brillant a noirci, seuls le jaune pâle ou jaune de Naples et l'ocre jaune ont tenu. Les verts formés par des mélanges de jaunes instables et de bleus solides ont presque toujours tourné au bleu : ce qui explique l'absence de verts vifs aux xv^e et xvi^e siècles¹.

1. Ces couleurs néanmoins se sont conservées, dans les œuvres peintes en détrempe ou à l'œuf, dont beaucoup, ayant été vernies au copal, présentent l'aspect superficiel d'une peinture à l'huile ; mais un examen où la loupe est souvent nécessaire, décèle un travail de hachures colorées modelant les ombres, car l'huile seule permet les fondus onctueux dans la pâte.



Fig. 39.

Atelier d'Albert Dürer, à Nuremberg.

Maurice BUSSET.

A BRUGES. DANS L'ATELIER DES VAN EYCK. L'EXÉCUTION AUX VERNIS COLORÉS.



Tous les artistes connaissent l'intérieur médiéval dans lequel fut exécutée la précieuse effigie que possède le Louvre : « La Vierge du Chancelier Rollin ».

La gravure et la photographie ont popularisé l'aspect d'un atelier d'artiste au Moyen Age, car un de ces asiles du travail subsiste encore de nos jours : c'est l'atelier d'Albert Dürer à Nuremberg. Un intérieur à peu près semblable figure d'ailleurs dans le tableau des Van Eyck, qu'on a cru pendant longtemps être le portrait de Jean de Bruges et de sa femme, et qui se trouve maintenant à Londres sous le titre : « Couple de mariés ».

Jean Van Eyck, grâce à ses nombreuses commandes et à sa situation de peintre de la cour de Bourgogne, avait pu acquérir à Bruges un « Hostel » où était installée, à la manière du temps, sa « Chambre de travail ».

Le local tient plutôt de la boutique que de l'atelier, tel que le comprennent les peintres modernes. Un jour rare filtre au travers des carreaux lenticulaires sertis de plomb, et descend des larges fenêtres à meneaux de pierre; la pièce est longue et basse, meublée de quelques coffres massifs, et d'une lourde table de chêne qui supporte le travail commencé (Voir p. 65).

Les peintres du xv^e siècle, habitués aux procédés des enlumineurs et formés à la pratique des couleurs à l'eau, se servaient rarement du chevalet pour leurs petits panneaux; ils lui préféraient le *scriptorium* des clercs et des copistes, sorte de pupitre permettant une application minutieuse et facilitant l'emploi des couleurs en teintes plates qui, ainsi, ne pouvaient couler. Deux tasseaux supportant une planche servant d'appui isolaient la peinture fraîche. C'est le matériel actuel de nos graveurs lithographes.

« Tu auras ton atelier où personne ne te dérangera, et qui aura une seule fenêtre. Près de cette fenêtre tu mettras ton pupitre comme pour écrire », conseille le vieux peintre Cennino Cennini.

La palette était peu employée au xv^e siècle; les couleurs préparées et liquides étaient contenues dans de petits pots soigneusement bouchés, et tenus à l'abri de la poussière. La poussière était l'ennemi des peintres aux vernis. Cennino Cennini la considère sans bienveillance et en parle en ces termes (*Le livre de l'Art*): « Place ton panneau devant toi, aie soin de le tenir toujours couvert d'un linge par égard pour l'or et les plâtres, que la poussière ne puisse les abîmer, et que les mains qui touchent le travail soient bien propres; si toutefois le vent transportait la poussière sur ton tableau, il ne serait plus possible, quelque habile que tu sois, de lui rendre sa propreté; il n'y aura que dans certains coins de prairie ou sur mur que la poussière ne pourra venir te gêner, quand tu fais sécher au soleil le panneau et le vernis. »

Vasari nous dit aussi: « Lorenzo di Credi ne souffrait pas que l'on fit le moindre mouvement dans son atelier, tellement il redoutait la poussière. »

L'EXÉCUTION DES DESSOUS. — Sur le panneau bellement et solidement préparé au plâtre, il s'agit d'abord de tracer le dessin, puis d'appliquer les couleurs.

« Par la grâce de Dieu, il faut que nous en venions à colorer sur panneau. Sache que ce travail est véritablement celui d'un gentilhomme, qu'on peut le faire vêtu de velours... »

« Le plâtre une fois ras et poli comme l'ivoire, tu dois dessiner avec du charbon de saule ou avec le plomb (mine de plomb), ou encore un stylet d'argent. Dessine d'une main légère, ombre les plis et les visages; quand tu as fini de dessiner ta figure (surtout si c'est un panneau de

grand prix et dont tu attends gain et honneur)¹ laisse en repos quelques jours, retourne le voir de temps en temps en retouchant partout où cela te paraît nécessaire. Quand ton ouvrage te semble fort près du bien, si tu peux copier et voir des choses faites par les grands maîtres (n'en aie pas de honte), ta figure s'en trouvera mieux. » (*Cennino.*)

Voici donc l'esquisse établie légèrement au crayon par un trait continu et précis; le premier travail du peintre sera maintenant de reprendre et d'arrêter définitivement ses traits : « Avec un petit pinceau d'écureuil, pointu, raffermis partout ton dessin », conseille encore Cennino¹.

Puis, et ceci est capital dans la technique des vernis qui ne supporte aucun empâtement dans les dessous, à l'encontre de la pratique vénitienne, le peintre continuant son travail *procède comme un aquarelliste* et exécute un lavis au vernis léger étendu d'essence. La couleur employée pour cela est une sorte de brun que Cennino nomme *verdaccio*. « Ébauche peu à peu avec ton pinceau à peine chargé de cette couleur qu'à Florence on nomme *verdaccio* et à Siègne *bazzeo*. »

Ce brun était composé d'ocre jaune, d'ocre rouge et de noir, et parfois on lui adjoignait la terre verte. Rubens ébauchera encore deux siècles plus tard avec un mélange identique; le bitume et la momie ne furent jamais employés ni par Van Eyck, ni par Rubens, ni par le Titien; c'est à cela que l'on doit la solidité de leurs dessous.

ASPECT DU PANNEAU ÉBAUCHÉ. — En son premier état, dessiné, ébauché et prêt à recevoir les couleurs, notre tableau se présente maintenant sous forme d'un lavis brun monochrome, léger et très transparent; partout à travers le *verdaccio* s'aperçoit le blanc pur de la préparation, les *figures et les chairs seules restent entièrement blanches, à peine sont-elles légèrement ombrées de terre verte*. Ensuite intervenait un long séchage à l'abri des poussières; cuirassé de ses encollages à la colle et au plâtre, bardé de bandes de toiles, le panneau lourd est devenu une sorte de plateau de stuc poli; les épaisseurs des plâtres atteignent de deux à cinq millimètres, leur imperméabilité est absolue et leur surface est encore durcie par l'ébauche aux vernis. On comprend, devant une telle solidité donnée aux préparations, le rôle capital que celles-ci joueront dans la conservation future de l'œuvre. C'est bien là en vérité, comme pour les laques chinois, une des raisons majeures qui ont contribué à rendre ces peintures presque inaltérables².

L'EXÉCUTION AU VERNIS. — Le travail d'exécution proprement dit est

1. L'esquisse de la Sainte Barbe reproduite Pl. II est exécutée de la sorte.

2. La partie supérieure de la . Pl I montre l'ébauche en ce premier état.

exactement un travail d'aquarelliste : le peintre au vernis couche ses teintes comme s'il travaillait sur papier en couleurs à la gomme. Le fond blanc du panneau joue le même rôle que la surface du papier, les clairs venant en transparence, et les ombres étant *repiquées* en épaisseurs. Cette facture est celle que décrit Cennino lorsqu'il enseigne à colorier sur panneau *a tempera*, et tous les peintres de ce temps l'employèrent soit à l'huile, à fresque *a tempera*, ou au vernis. C'est cette technique d'enlumineurs, qui se transmettait oralement de maître à élève lors d'un long apprentissage de douze à quinze années, qui donne aux peintures des xv^e et xvi^e siècles cet aspect de sûreté dans la facture, et de parenté entre les œuvres réalisées. Cette exécution se faisait à peu de chose près au premier coup à l'aide d'un pinceau d'écureuil ou de martre. L'artiste coulait tous ses tons de même nature en même temps, faisant d'abord les vêtements, les architectures avant les visages, puis laissait longuement sécher, plusieurs mois souvent, avant de donner les accents définitifs qui se réduisaient en somme à peu de chose¹.

Rubens doit à cette technique, qu'il suivit de point en point dans sa manière flamande, la beauté de son coloris et son inaltérabilité. Les vernis additionnés d'essence sèchent superficiellement assez vite, et permettent, tout en travaillant au premier coup, de revenir en glaçant sur une teinte posée depuis peu, et de travailler en somme comme à l'aquarelle ou à tempéra.

LES MODELÉS EN TROIS TEINTES PRÉPARÉES. — Les modelés s'obtenaient à l'aide de tons préparés d'avance; c'est le procédé des trois teintes préparées : une teinte locale, une teinte claire et une teinte d'ombre².

« Prends trois vases, mets dans l'un supposons du rouge pur; pour les deux autres, une des couleurs sera plus claire et la troisième, pour les demi-tons, sera faite en prenant du premier vase et de ce second clair.

« Prends maintenant le premier, c'est-à-dire le plus obscur avec un pinceau un peu gros et un peu pointu, suis les plis de ta figure dans les lieux les plus obscurs, et ne dépasse jamais le milieu de la grosseur de cette figure; ensuite prends la couleur du milieu, couvre tes plis partant du ton obscur, approchant ces deux tons et les fondant à l'extrémité du ton obscur. Alors prends la couleur la plus claire et couvre le côté de la lumière *en conservant toujours le nu sans coloris*; puis, avec un autre vase de *blanc pur*, termine avec soin les reliefs les plus saillants. » (Cennino.)

1. La partie inférieure de la Pl. I, montre l'application des glacis, colorant les dessous.

2. Ces teintes, sortes de glacis, laissaient transparaître les dessous bruns modelés au *verdaccio*, qui souvent suffisaient seuls à déterminer les reliefs, sous les *jus* translucides de garance ou de lapis-lazuli (Voir Pl. I).

Nous verrons, lorsque nous étudierons la technique de Rubens, que ce procédé des trois teintes et des rehauts de blanc fut exactement celui du maître d'Anvers, qui appliquait encore deux cents ans plus tard cette facture traditionnelle des vieux maîtres.

Cet exemple nous montre l'unité remarquable des procédés d'exécution se transmettant dans les ateliers de siècle en siècle : c'est ce qui fit la force de ces anciennes écoles. La facture des tons comptés et des trois teintes permet d'obtenir un relief considérable, lorsque ces tons posés en à-plats sont ensuite fondus entre eux, au pinceau de martre ou d'écureuil.

ASPECT DU PANNEAU EN SON DEUXIÈME ÉTAT. — Le panneau *traité morceau par morceau au premier coup*, vêtements, puis édifices, puis paysages, présente en son deuxième état l'aspect d'une composition terminée, dont les chairs et les figures seraient représentées par des taches absolument blanches.

LE MODELÉ DES CHAIRS. — C'est ici que les transparences surtout vont jouer; si l'on examine en jour frisant la tête du chancelier Rollin et de la Vierge ainsi que l'enfant Jésus, on s'apercevra que, contrairement au procédé des pâtes qui épaissit les teintes de chairs, le niveau des clairs est plus bas que celui des vêtements et forme sur la surface égale du panneau une légère dépression. C'est que le coloris est obtenu ici par un simple jus de vernis, à peine teinté de laque ou de cinabre, et très légèrement additionné de blanc, appliqué sur un dessous léger modelant les chairs, et composé d'ocre jaune et de terre verte; le vernis des dessous, contenant une forte proportion d'essence, a séché rapidement et a permis de repasser par dessus, presque aussitôt; puis, pour terminer les chairs, les ombres sont accentuées à l'aide du brun *verdaccio*. « Fonds-les avec la couleur de chair la plus obscure, *léchant et les adoucissant comme une fumée*, mais il ne faut pas empêcher le vert qui est sous les carnations de transparaître¹. » (*Cennino*.)

La robe du chanoine est traitée de la même façon, sur un dessous jaune très mince, les ornements de cette belle étoffe de brocard sont appliqués en épaisseur.

LES REPIQUAGES EN ÉPAISSEUR. — Lorsque l'ensemble du panneau est couvert, sans attendre même qu'il soit sec dans sa masse, comme la surface des vernis additionnés d'essence devient vite relativement solide, il est possible, si l'on procède avec délicatesse, de repiquer finement les

1. Voir Pl. I.

détails au pinceau fin, en brun, en blanc ou en couleur pure, profilant ici les contours, posant là un accent, ou réchauffant une ombre par un rehaut de cinabre. C'est ainsi que sont traitées les pierreries de la couronne de la Vierge dans le tableau de Van Eyck, qui est au Louvre, et la bordure de sa robe qui viennent en épaisseur sur les premières teintes.

LE SÉCHAGE ET LE VERNIS FINAL. — Le tableau terminé, intervient, avant que soit appliqué le vernis final, un séchage prolongé : « Sache que le plus beau et le meilleur vernis est celui qui attend pour être placé le plus longtemps après que la peinture a été faite, et je tiens pour dit qu'en attendant plusieurs années ou pour le moins une, ton travail en ressortira plus frais. » (*Cennino.*)

Ce vernis extrêmement résistant n'était point du vernis à l'essence, friable et séchant vite ainsi que celui que nous employons, c'était encore une dissolution de copal dans l'huile assez épaisse, et qui s'étendait en frottant à la main.

« Donc prends ton vernis le plus liquide, transparent et clair que tu auras pu trouver, mets ton panneau au soleil, époussète-le, dégage-le de la poussière ; quand tu as chauffé au soleil le panneau et le vernis, mets le panneau à plat et avec la main étends le vernis bien légèrement. Si tu voulais que le vernis séchât sans soleil, cuis-le bien d'abord. » (*Cennino.*)

ANALOGIE DE L'EXÉCUTION AU VERNIS AVEC L'AQUARELLE MODERNE. — Nous n'insisterons jamais assez sur l'analogie de ce travail avec celui de l'aquarelliste moderne ; c'est ici absolument le même procédé que lorsque l'on emploie les couleurs moites transparentes : mêmes pinceaux, mêmes godets, même fond blanc et lisse au dessin finement tracé, avec pourtant en plus la facilité de doser les vernis et les essences de façon à obtenir, si l'on désire, les fondus les plus parfaits en travaillant longtemps dans le frais, ou au contraire de couler un jus à l'essence séchant presque instantanément.

LES CLAIRS EN TRANSPARENCE. — Ce qui fait en grande partie l'inaltérabilité de la matière vitreuse composant la pâte des Van Eyck, c'est qu'il n'y entre point ou très peu de blanc en mélange, avec les couleurs pures, contrairement à la pratique habituelle des peintres à l'huile, qui éclaircissent toujours le ton en mélangeant au pigment coloré un blanc opaque.

La dégradation des teintes était obtenue ici uniquement par l'adjonction du vernis transparent, ainsi que l'on opère en ajoutant de l'eau aux couleurs à la gomme.

Toute la beauté du travail dépend surtout de la perfection de la préparation au plâtre, qui transparaît au travers des tons; elle doit être très encollée et très polie afin d'éviter les embus, qui ne doivent point exister dans ce genre de peinture, si le panneau est parfait.

En somme, la facilité et la fraîcheur de l'aquarelle, jointes au fini et à l'exactitude colorée de la peinture à l'huile, car ici les tons ne descendent pas et acquièrent au contraire en séchant un brillant précieux de vitrail.

LES OMBRES EN ÉPAISSEURS. — Il n'entre point non plus, ou tout au moins très peu, de noir dans les teintes obscures. Voyez les plis de la robe de la Vierge : les ombres sont de garance pure. *Blanc et noir ont une tendance constante à dévorer les teintes légères qui leur sont mélangées; c'est certainement à leur absence dans les mélanges qu'est due en partie la merveilleuse conservation des œuvres des Van Eyck.*

Les valeurs les plus foncées, les pourpres, les outremer restent limpides; le modelé est obtenu pour ainsi dire, dans la masse, par la plus ou moins grande épaisseur du ton initial; contrairement à ce que nous pratiquons, ce sont les ombres, et non les clairs, qui sont empâtées. Il suffit, pour se rendre compte de cette facture, de regarder le tableau de profil : nous verrons apparaître les épaisseurs et pourrons suivre le travail de l'artiste.

Sous l'influence du temps, les couleurs pures sans mélanges de noir dont sont composées les masses colorées ont très peu *tourné*; en effet, il est extrêmement rare qu'un ton pur change beaucoup, il faudrait pour cela que les matières colorées, soient tout à fait inférieures. Les noirs, eux, ont une tendance marquée à détruire tous les mélanges dans lesquels ils dominant, et à se substituer aux couleurs qui leur sont associées, ou qui leur sont superposées en couche mince. C'est à leur influence néfaste et à l'abus des modelés en clair-obscur dans lesquels ils dominant, que l'on doit attribuer, à partir du xvii^e siècle, le noircissement prématuré des peintures à l'huile, et l'aspect lourd et bouché que prennent les œuvres de cette époque.

LA COULÉE ÉMAILLÉE DU TON ET LES PINCEAUX D'ÉCUREUIL. — La limpidité de la teinte coulée d'une seule nappe, sans l'interposition de taches papillotantes, est aussi pour une grande part dans la belle conservation des œuvres du xv^e siècle. En effet, il est bien rare que le temps ne désaccorde pas les touches de nature différente juxtaposées dans une même teinte.

Cette belle coulée d'émail, caractéristique de la meilleure période des peintres à l'huile, doit son aspect plein et sonore, tel que la matière

d'un panneau de laque chinois ou japonais, à l'emploi exclusif du pinceau d'écureuil¹, de putois ou de martre analogue à nos pinceaux d'aquarelle. L'emploi généralisé de la brosse dure, qui n'est pas très ancien, creuse dans la pâte une infinité de stries parallèles où s'accroissent les crasses et la poussière; la luminosité de la surface est de beaucoup atténuée, et chaque nettoyage augmente le mal, car il est impossible de vider les rayures du mélange noirâtre qui s'y est amassé. Ne croyons pas d'ailleurs que le rejet de la brosse dure donnera au tableau l'aspect désagréable de toile cirée que nous offrent certaines œuvres : les Botticelli, les Ghirlandajo sont très riches de matières, surtout dans les ombres.

L'artiste moderne a d'ailleurs à sa disposition le couteau à peindre, qui permet les plus grandes vigueurs, tout en restituant à la toile l'aspect émaillé caractéristique des productions des meilleures époques.

LE SECRET DES VAN EYCK. — Résumons en quelques lignes ce qui fut pendant des siècles le secret des Van Eyck, et que les dernières découvertes historiques et scientifiques nous ont permis de restituer :

1° La peinture des Van Eyck n'est pas à proprement parler une *peinture* telle qu'on la conçoit à l'heure présente, c'est un *lavis au vernis* exécuté avec des couleurs transparentes.

2° Le vernis élément primordial de ce lavis est un vernis gras très dur, à base de copal et d'huile.

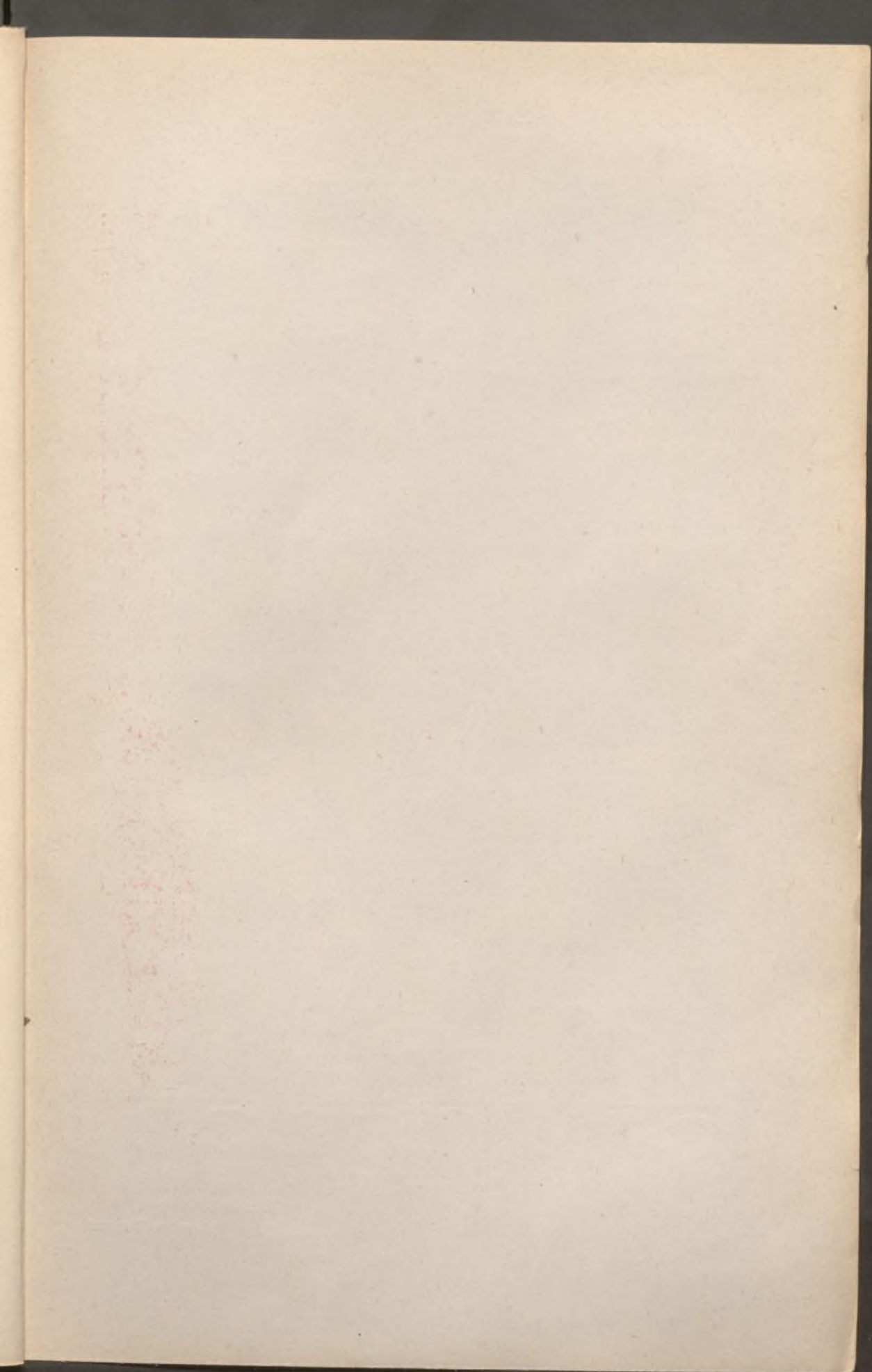
3° Le vernis est étendu d'essence très volatile dans diverses proportions, afin d'obtenir des jus plus ou moins liquides et des séchages plus ou moins rapides.

4° Le lavis est appliqué sur un *fond imperméable* à base de plâtre à la colle, très soigné, très lisse et absolument blanc.

5° Il peut être repiqué ensuite en épaisseur à l'aide de couleurs opaques.

Cette facture pourrait, à notre époque où l'aquarelle est en faveur, devenir très actuelle, car elle répond aux désirs de beaucoup d'artistes modernistes, par sa précision et la beauté décorative de sa matière limpide et durable comme un émail vitrifié.

1. Voir p. 181 : Les pinceaux anciens.



Fragment d'une ébauche de Jean VAN EYCK



Pl. I.

Restitution de
Maurice BUSSET

RESTITUTION D'UNE ÉBAUCHE AUX VERNIS D'APRÈS JEAN VAN EYCK.

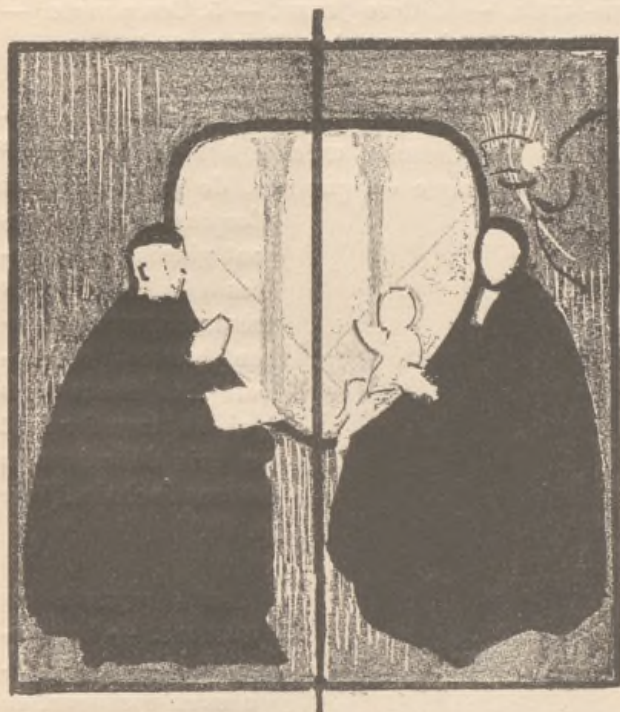


Fig. 40. — ÉTUDE DE L'ARABESQUE.

che II la reproduction d'une préparation de Jean Van Eyck, que possède le Musée d'Anvers, et qui est exécutée sur panneau au plâtre, suivant les procédés que j'ai décrits. On remarquera la préciosité du dessin et son extrême fini; dans les détails de l'architecture, par exemple, rien ne fut laissé au hasard.

ASPECT DES DESSOUS TERMINÉS. — Dans la partie supérieure de la planche I, je montre le dessin recouvert d'un léger lavis brun, au vernis et à l'essence, exécuté suivant les conseils de Cennino Cennini, dont je donne le

J'ai restitué (Pl. I), d'après l'original, et d'après les documents que j'ai cités dans les pages précédentes, un fragment ébauché du célèbre tableau du Louvre « La Vierge du chancelier Rollin ».

Le petit panneau destiné à recevoir la peinture fut préparé au plâtre suivant la formule décrite dans tous ses détails, pages 58 et 59.

Le dessin fut tracé à la mine de plomb, et repris au brou de noix (voir p. 66). Je donne dans la plan-

détail page 67. Les chairs en ce premier état restent blanches, et reçoivent parfois un léger modelé en terre verte (voir, p. 69, *le modelé des chairs*); les draperies sont *très faites* et complètement modelées en bistre, car, ainsi que le montre la trichromie, un simple lavis de garance suffira à les terminer.

LES COULEURS DU XVI^e SIÈCLE. — Avant de commencer l'exécution au vernis, je donne au bas de la planche I les couleurs employées par Van Eyck, et qui sont au nombre de huit. — 1. Brun ou *verdaccio*. — 2. Garance. — 3. Lapis-lazuli. — 4. Ocre jaune. — 5. Terre verte. — 6. Orpiment. — 7. Sinopia. — 8. Noir de pêche. (Voir p. 62.)

L'ÉBAUCHE EN SON DEUXIÈME ÉTAT. — La partie inférieure de la trichromie montre le coloriage des dessous, exécuté à l'aide de vernis colorés, transparents, à base de laque de garance, de lapis-lazuli ou d'orpiment. Les chairs

sont glacées et modelées à l'aide de vernis très transparents, laissant partout apercevoir les dessous verts qui se transforment en gris délicats sous les tons de chairs. (Voir p. 69.)



Fig. 41. — ÉTUDE DES VALEURS.

LES REPIQUAGES EN ÉPAISSEUR. — Les ombres sont ensuite repiquées en épaisseur, au vernis très coloré, et les ornements sont exécutés en tons opaques à base de blanc, épais, mais toujours délayé au vernis.

Un dessin sur panneau de JEAN VAN EYCK



PL. II.

SAINTE BARBE

Musée d'Anvers (fragment).

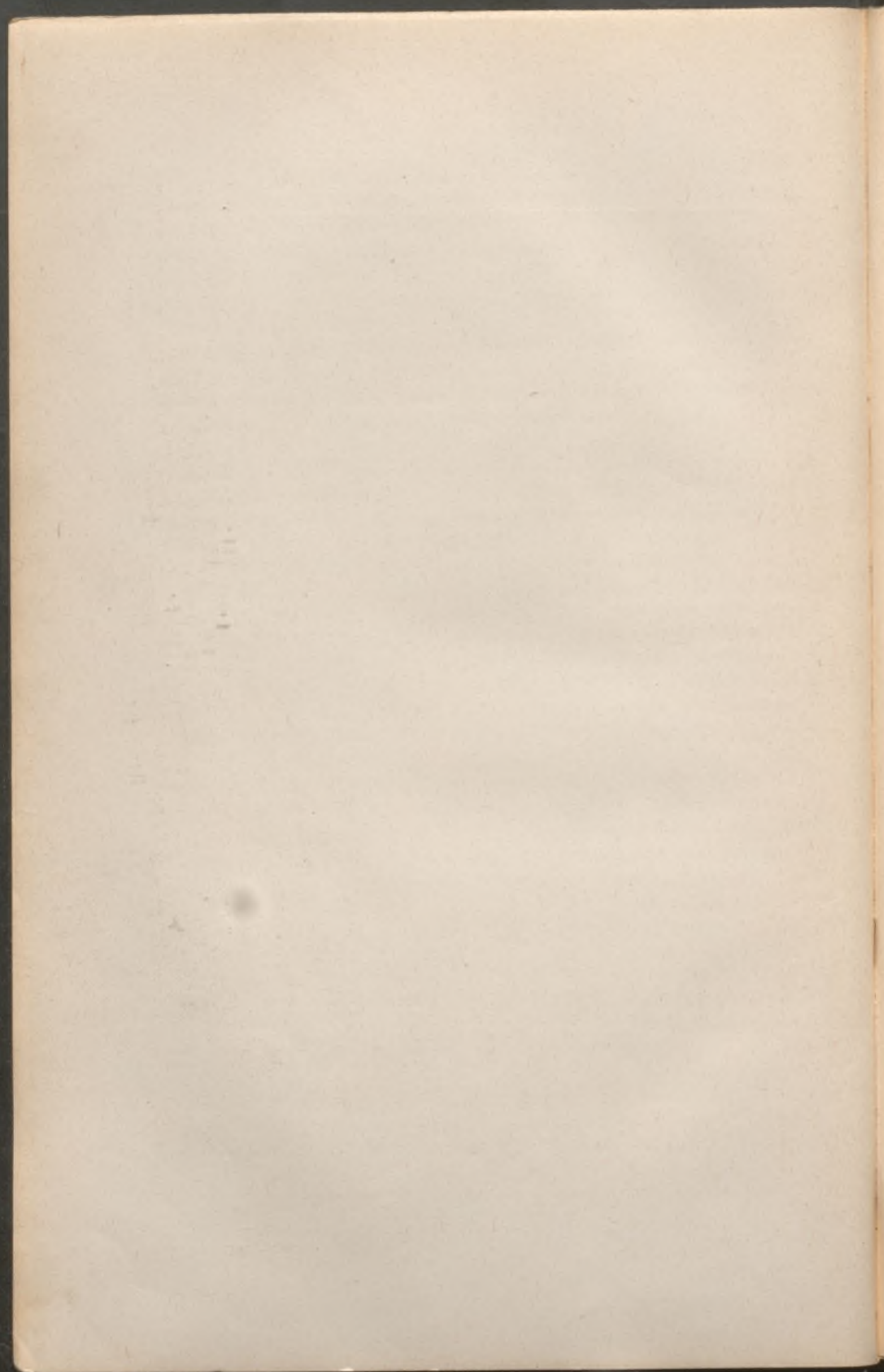




Fig. 42.

Maurice BUSSET.

Jean le Bon, duc de Bourgogne, visite l'atelier de Jean Van Eyck en 1432.

L'EXÉCUTION SUR BOIS ET LA PRÉPARATION DES TOILES AU XVI^e SIÈCLE. LES PANNEAUX HOLLANDAIS.



LA matière inaltérable, et en quelque sorte vitrifiée, obtenue à l'aide des procédés anciens des Van Eyck, ne peut être appliquée, ainsi d'ailleurs que les laques chinois ou japonais, que sur une surface dure et rigide. Les panneaux de bois qui la reçoivent doivent, par leur masse et leur préparation, s'opposer à tout travail de contraction ou de dilatation, qui aurait pour premier résultat de faire craquer la surface émaillée. Aussi ce procédé ne peut-il donner de bons résultats s'il est employé sur toile simplement tendue sur châssis.

On peut parfaitement, à vrai dire, peindre aux vernis sur toile, mais le résultat ne peut être durable; forcément, tôt ou tard, sous l'effet des

vibrations inévitables lorsque l'on emploie ce support mince et souple, la pâte résineuse, qui est comparable à une plaque d'émail, se fendille dans son épaisseur. La fissure est d'abord imperceptible, sa largeur atteint à peine celle d'un cheveu, il faut presque regarder la peinture à la loupe pour discerner son existence. Peu à peu, sous l'influence de l'humidité atmosphérique ou des lavages, les dégâts augmentent, la préparation s'altère et le tableau s'écaille.

Ce détail d'exécution, qui avait échappé au portraitiste anglais Reynolds, un des hommes qui étudia le mieux les techniques anciennes, réduisit presque à néant le savoir immense de ce grand peintre. Il peignait au vernis sur toile, et ses contemporains étaient émerveillés de l'éclat et de la transparence de son coloris. Malheureusement les portraits de sa meilleure époque ne tardèrent guère à s'écailler, du vivant même de l'artiste, qui, en désespoir de cause, finit par déclarer philosophiquement : « La meilleure peinture est celle qui craque. » Il est néanmoins certain que si Reynolds eût peint à l'aide des vernis sur panneaux préparés au plâtre, quoiqu'il eût employé aussi des couleurs qui noircissent, telles que le minium et le cinabre, ses tableaux auraient conservé une grande part de leurs qualités originales.

Si la peinture à l'huile sur panneau est celle qui réunit en elle les meilleures chances de conservation, elle ne peut convenir qu'à des œuvres de dimensions moyennes. Le poids et les risques de dislocation des surfaces dépassant deux mètres carrés s'opposent à son emploi, par exemple pour des applications décoratives un peu vastes. Au xvi^e siècle pourtant, notamment pour des retables d'autel, on employa des panneaux de bois de dimensions considérables. « L'Assomption de Marie » que peignit le Titien, en 1518, pour le maître autel de l'église de Sainte-Marie dei Frari, exécuté sur bois, mesurait 6 m. 90 × 3 m. 60. « Le Christ couronné d'épines », du Louvre, également sur bois, a 3 mètres de haut et 2 de large.

Les planches composant ces panneaux sont très épaisses; elles sont, de plus, renforcées par un solide parquetage en chêne placé au dos. Le transport d'une semblable masse est difficile, et sa fixation au mur nécessite un véritable échafaudage.

EMPLOI DES TOILES AU XVI^e SIÈCLE. — Aussi voyons-nous, à partir de 1550, le Titien renoncer à peu près complètement à l'emploi du bois, car l'école vénitienne s'orientait de plus en plus vers des destinées décoratives; Paul Veronèse, le Tintoret, élargissant encore les surfaces peintes, allèrent jusqu'à composer les immenses pages des « Noces de Cana » et du « Paradis », qui atteignent jusqu'à 25 mètres de longueur : aussi employèrent-ils exclusivement la toile, qui seule permettait une telle extension.

Ce fut là l'origine d'une technique nouvelle, la souplesse des supports s'opposant à l'emploi de la belle matière translucide des peintres aux vernis. Le fini et la préciosité ne sont plus de mode à Venise, et les artistes recherchent avant tout l'effet et la promptitude d'exécution.

LES TISSUS EMPLOYÉS EN PEINTURE AU XVI^e SIÈCLE. — Alors apparaît l'emploi exclusif des huiles et des pâtes épaisses, appliquées sur de fortes toiles extrêmement résistantes, et préparées à la colle. Les étoffes destinées à être peintes, étaient chez les Vénitiens beaucoup plus fortes que celles que nous employons maintenant : c'étaient des sortes de coutils serrés, ou bien une toile à fils aplatis qui devait être préalablement battue au maillet pour en atténuer le grain, tout en laissant une grande force aux tissus. Dans la grande esquisse du Tintoret « Le Paradis », qui se trouve au Louvre, au bas du tableau le grain de la toile apparaît : c'est un treillis en V au fil très fort, qui a dû recevoir une préparation épaisse, aplanie ensuite au couteau. Voici encore un enseignement important pour la future conservation des tableaux modernes. En général, la toile de coton ou de lin que nous vendent les spécialistes manque de résistance et même bien souvent, dans les toiles dites d'études, mais qui sont employées couramment par de nombreux artistes, sa trame se réduit à un simple canevas maintenu par l'encollage ; au bout de peu d'années, celui-ci devient aussi peu résistant qu'une feuille de papier. La seule façon de sauver une peinture exécutée de la sorte est de la contre-coller sur un carton ou sur bois.

LA PRÉPARATION DES TOILES AU XV^e SIÈCLE. — Quelle préparation recevaient ces toiles du XV^e siècle ? Cennino Cennini indique, dès 1437, le moyen de « travailler sur toile et sur taffetas » et le décrit en ces termes :

« Maintenant parlons de la manière de travailler sur étoffe. Tout d'abord il faut mettre ton châssis bien à plat et clouer la toile droit suivant les coutures, puis tout autour tu mettras des petits clous tendant également d'une façon parfaite. Quand tu as fait cela, tu prends du plâtre fin et un peu d'amidon, ou bien un peu de sucre, et tu broies ces choses avec de la colle de la même façon que tu as détrempe le plâtre sur panneau. Broie bien fin ; mais d'abord, avec cette colle sans plâtre, tu passes une couche partout et si la colle n'est pas aussi forte qu'avec du plâtre, cela n'a aucune importance. Applique cette colle à chaud à l'aide d'un pinceau. Quand la toile est sèche, aie une lame de couteau qui soit plane comme une règle, et avec la pointe tu mets de ce plâtre sur ladite toile, en mettant et en enlevant également comme si tu rasais. Aussi peu de plâtre tu laisseras, mieux cela vaudra. Pour égaliser la trame de la toile, il suffira de

passer le plâtre une fois. Quand la toile est sèche, tu prends un petit couteau bien effilé, faisant bien attention, s'il y a un nœud, de l'enlever; puis tu prends ton charbon, et de la même façon que tu dessines sur panneau tu dessines sur la toile, tu arrêtes ton dessin avec de l'encre d'aquarelle.

« Puis tes couleurs sont détremées de la même façon que pour les panneaux (à l'huile ou *a tempera*) et je t'avertis encore qu'en peignant, il faut beaucoup et beaucoup repasser les couleurs, *car la toile n'a pas de corps comme les panneaux*. Puis tu verniras avec un vernis bien clair. »

LA FORMULE DE CENNINO EST AUSSI CELLE DES VÉNITIENS. — Voici bien un procédé complet de peinture sur toile au xv^e siècle, et une formule de préparation au plâtre notée dans tous ses détails. Résumons cette technique du vieux Cennino qui fut employée jusqu'au xvi^e siècle :

1^o Un encollage composé de colle d'amidon, de sucre et de colle de peau; le sirop et la colle d'amidon ont pour but de donner de la souplesse à l'encollage, afin de permettre l'enroulement des toiles.

2^o Un enduit de plâtre fin¹ à la colle et extrêmement mince; il faut bien avoir soin, dans la préparation des toiles, de ne pas exagérer la quantité de colle mélangée au plâtre. Il en faut beaucoup moins que sur panneau: la souplesse de la toile s'oppose en effet à toute rigidité, et la colle en excès craquelle et fendille ensuite les couches peintes.

Ce procédé n'a point les inconvénients de la préparation à la céruse broyée à l'huile, qui, enfermant dans les couches intérieures du tableau de grandes quantités d'huile, augmente le jaunissement des teintes.

L'enduit au plâtre est absorbant et attire l'huile dans les profondeurs, évitant ainsi l'altération superficielle et la carbonisation excessive des premières couches. Il est bien entendu qu'il est impossible d'empêcher complètement le jaunissement des huiles; mais l'emploi de préparations absorbantes réduit cet inconvénient au minimum, et les enduits au plâtre sont les meilleurs en ce sens, car ce sont eux qui conservèrent aux tableaux des xv^e et xvi^e siècles leur belle tenue de coloris. C'est là une des questions primordiales de conservation future des toiles peintes.

L'ERREUR DES PRÉPARATIONS A L'HUILE. — La ruine des tableaux fut amorcée le jour lointain de la fin du xvi^e siècle où un peintre eut la funeste idée, probablement pour gagner quelques heures et s'épargner la cuisson des colles, de puiser directement sa préparation dans le pot où la céruse broyée à l'huile attendait son mélange aux couleurs.

Du jour où les préparations des toiles à l'huile remplacèrent les prépa-

1. Le blanc de Meudon est analogue à ce plâtre fin.

rations à la colle, la peinture moderne fut condamnée. N'étant plus absorbée par les dessous poreux à base de plâtre qui filtraient pour ainsi dire les huiles en excès, et en dégageaient l'épiderme du tableau, les corps gras formant une croûte à la surface s'oxydèrent au contact de l'air et épandirent un voile charbonneux sur les tonalités les plus éclatantes. Toute la peinture du XVII^e siècle est là pour nous obliger à déplorer cette funeste innovation, dont l'action pernicieuse fut encore augmentée par l'emploi généralisé des préparations à l'ocre rouge et à la terre d'ombre, qui vinrent remplacer les belles surfaces blanches, ou légèrement teintées, sur lesquelles les peintres de la Renaissance couchèrent leurs chefs-d'œuvre.

L'ERREUR DES DESSOUS SOMBRES. — Allez au Louvre, pénétrez dans la salle du XVII^e siècle : toutes qualités esthétiques mises à part, un ennui morne se dégage de ces tableaux noircis d'où la lumière est absente. Le Poussin est un de ceux qui ont le plus souffert, car il peignait habituellement sur des préparations à l'ocre rouge. « Le Déluge » est à peu près invisible : les dessous bruns ont envahi la toile ; le « Triomphe de Flore » a tourné au rouge sombre, car toujours dans un tableau les préparations exécutées à l'huile non seulement accélèrent la carbonisation de l'épiderme, mais les teintes obscures des dessous ont tendance à remonter, et peu à peu dévorent les tonalités légères des surfaces en se substituant à celles-ci.

Nous assistons donc, suivant les préparations des toiles, aux réactions suivantes :

1^o Dans les préparations à la colle et au plâtre, les dessous attirent à eux les huiles et assurent la santé du tableau par une sorte d'aspiration ou de filtrage de l'extérieur par l'intérieur, dégageant le coloris superficiel.

2^o Dans les préparations à l'huile, le mouvement est inverse : c'est l'extérieur qui attire à lui l'intérieur et obscurcit le coloris, par l'apport des huiles oxydées qui forment un glacis brun à la surface.

3^o Les préparations blanches ou très claires conservent la beauté du coloris, les préparations sombres l'obscurcissent et le dévorent.

QUELQUES EXEMPLES MODERNES. — Un des artistes modernes qui étudia de plus près ces questions fut le peintre Gérôme, qui faisait préparer ses toiles au plâtre, ainsi que le déclare son élève Moreau-Vauthier¹.

On peut discuter l'esthétique du peintre ; mais il est indéniable que la conservation des toiles de Gérôme est remarquable, notamment « le Combat de coqs » du Louvre. Je connais cette toile depuis vingt ans et la soli-

1. MOREAU-VAUTHIER, *Gérôme, sa vie et son œuvre*.

dité des pâtes, ainsi que les relations des valeurs, n'ont point encore été modifiées par le temps.

D'autre part, les œuvres d'un des plus grands peintres du XIX^e siècle, Gustave Courbet, sont déjà envahies par une obscurité montante qui ne fait que croître chaque année. Courbet avait la fâcheuse habitude de faire imprimer ses toiles en terre d'ombre, et seule l'opacité de ses pâtes, traitées en épaisseurs au couteau à palette, s'est un peu jusqu'à présent opposée à l'envahissement des dessous obscurs. Si ses toiles avaient été peintes en glacis, elles auraient déjà presque complètement disparu. Voyez le « Combat de cerfs » du Louvre, le « Ruisseau du puits noir », l'« Enterrement » et « l'Atelier ». Les qualités magistrales d'exécution de ces pages nous font déplorer l'erreur des préparations.

On se préoccupait d'ailleurs bien peu à cette époque des dessous des œuvres peintes. Delacroix est une des victimes de cette insouciance : dans son journal il préconise des impressions de terre de Cassel, de momie ; son contemporain Géricault peint son « Naufrage de la Méduse » sur un fond bitumineux et, sans les nombreuses restaurations qu'il a subies, son chef-d'œuvre se serait déjà effondré, crevé par les suintements du bitume, qui ne sèche jamais à fond.

Ces exemples, pris parmi des œuvres connues des maîtres de notre temps, peuvent être mis en regard de ceux que nous proposent les peintres sur toile du XVI^e siècle : les Titien, les Tintoret, les Véronèse, que trois siècles n'ont pu encore obscurcir.

QUELLES SONT LES MEILLEURES PRÉPARATIONS? — Aussi les conclusions que je puis tirer de ces études, ainsi que d'une longue pratique de peintre à l'huile, sont celles-ci, que je confie à mes confrères; elles leur épargneront bien des recherches et des déboires :

1^o Si vous pouvez peindre au vernis sur panneau préparé au plâtre, suivant la recette du vieux Cennino, vous conférerez à vos peintures la solidité des Primitifs. C'est là le roi des procédés: l'art du peintre n'a rien trouvé de mieux.

LES PANNEAUX DES HOLLANDAIS. — 2^o A défaut de panneaux préparés au plâtre, peignez au vernis ou à l'huile sur des panneaux de bois *bruts* ou simplement encollés à la colle Tottin. Beaucoup de Hollandais procédèrent ainsi et leur conservation est bonne.

PRÉPARATION DES TOILES A VENISE. — 3^o Si vous préférez la toile, choisissez-la *solide et épaisse*, de lin de préférence (le coton est trop sensible à l'humidité); rejetez les préparations à l'huile, utilisez uniquement les

encollages à la colle de peau et au plâtre : c'est le procédé des grands Vénitiens, qui employaient encore au xvi^e les formules que nous dévoile Cennino Cennini à l'aube du xv^e siècle.

PRÉPARATION DES TOILES A FLORENCE. — 4^o Le plâtre peut être remplacé par de la céruse finement broyée mélangée à la colle (détrempe). C'est, en somme, ce que nous nommerions maintenant une préparation à la gouache blanche. Vasari nous communique cette formule, qui dut être celle des peintres florentins, Botticelli, Ghirlandajo : « Un encollage à la colle de farine de seigle, puis une préparation à la céruse mélangée de colle de seigle¹. »

PRÉPARATION DES TOILES AU XVIII^e SIÈCLE. — 5^o *Ne jamais étendre une préparation sombre pour servir de dessous.* Toujours peindre sur un fond blanc ou très légèrement teinté d'ocre ou de sanguine. La sanguine très légère est la formule des peintres du xviii^e siècle, Fragonard, Boucher, Watteau, qui se sont bien conservés.

Ces conseils donnés, comme ils représentent l'expérience réunie des meilleures générations d'artistes, je ne puis que répéter à l'apprenti les fortes paroles de l'ancêtre Cennino :

« Choisis toujours la meilleure manière en t'y attachant jour par jour ; il serait contre nature que tu n'acquiesces pas quelque chose, car ta main et ton intelligence, accoutumées à recueillir des fleurs, ne sauraient recueillir des épines. »

1. La colle de seigle est très tenace et plus souple, mais plus hygrométrique que la colle de peau.



Fig. 43. — DESSIN AU CRAYON, ÉTUDE POUR UNE MADONE.

Fra BARTHOLOMEO.



Fig. 44. — LE TITIEN PEIGNANT LA VÉNUS D'URBIN.

Maurice BUSSET.

LES PROCÉDÉS DE TITIEN, D'APRÈS SON ÉLÈVE, GIACOMO PALMA.



La généralisation de la peinture sur toile modifia les procédés d'exécution du peintre, à partir du milieu du xv^e siècle. Surtout à Venise, nous voyons alors apparaître de nouvelles méthodes, qui produisirent des œuvres moins solides certes que les peintures au vernis sur panneaux, mais qui conservent encore dans nos musées une jeunesse enviable. Le Titien mit au point et créa cette nouvelle technique dans son atelier de Biri-Grande, situé dans un faubourg de Venise, au bord de la mer, non loin de l'île de Murano. Ce fut un procédé nécessité par la nature du support qui était, nous l'avons vu, une sorte de treillis très épais. Afin de couvrir cette toile forte, le Titien superposa à la préparation à la colle une première ébauche très épaisse, traitée en pleine pâte. C'est ce qu'il appelait « faire le lit de la peinture ». Il suivait en cela les mêmes pratiques que Cennino lorsque celui-ci déclarait : « Je t'avertis encore qu'en pei-

gnant sur étoffe, il faut beaucoup et beaucoup repasser les couleurs, car la toile n'a pas de corps comme le panneau. »

LES TOILES ET LES PANNEAUX DU TITIEN. — Ce fut bien l'emploi des toiles qui suggéra cette pratique au maître vénitien, car il peignit également sur panneau; et alors sa facture est celle du xv^e siècle, pâtes minces et transparentes : nous pouvons en juger par l'examen du grand « Christ flagellé » qui est au Louvre.

Un texte de Giacomo Palma, qui fut élève du Titien, nous fait connaître dans ses moindres détails la technique du peintre. Vasari, également, fournit quelques renseignements utiles¹.

Les toiles étaient préparées à la colle de peau et au plâtre, suivant les procédés que j'ai décrits en détail dans le précédent chapitre. Puis, nous dit Vasari qui visita le Titien à Venise. « Il employait immédiatement les couleurs, procédant par teintes *crues et douces* sans faire de dessin préparatoire, disant que le fait de peindre avec les propres couleurs, sans étude sur le papier, était le vrai et le meilleur moyen de faire, et le véritable dessin. » Faut-il prendre absolument à la lettre ces indications de Vasari? Nous connaissons en effet très peu de dessins sur papier attribués au Titien. Il est probable qu'il se contentait, son tracé devant être entièrement recouvert par les pâtes, d'une indication peu poussée au fusain ou à la sanguine, mais néanmoins bien établie dans ses masses².

Les peintres florentins et romains, qui suivaient encore les préceptes du Moyen Age et établissaient d'abord un dessin très arrêté sur leur toile ou leurs panneaux, furent surtout frappés de ce détail, et c'est probablement à cette légende du Titien ne dessinant pas, que nous devons la phrase de Michel-Ange rapportée par Vasari : « C'est dommage qu'à Venise on ne commençât pas par apprendre à dessiner correctement. »

LE « LIT DE LA PEINTURE. » — Il ébauchait ensuite en pleine pâte, à l'aide d'une gamme simple mais claire, dans laquelle les ocres et les terres dominaient. « J'ai vu, nous dit Palma³, de ces coups résolus, donnés par des *touches épaisses de couleurs*, tantôt une masse de rouge pur qui lui servait pour ainsi dire de demi-teinte, tantôt une simple touche de blanc; avec le même pinceau chargé de rouge, de noir et de jaune, il formait le relief des clairs et par ce système faisait apparaître les promesses d'une rare figure. Il commençait toujours par appliquer sur

1. VASARI, *Vies de peintres illustres*.

2. Voir le dessin Pl. IV.

3. BOSCHINI, *La riche minière della Pittura Veneziana*, 1674.

ses toiles une masse de couleurs, qui servait de fond aux figures qu'il désirait représenter. »

C'est ce que le maître appelait *faire le lit de la peinture*. Il se tenait volontairement dans cette ébauche au-dessous du ton et travaillait *par à-plats colorés*, s'occupant très peu du modelé, qui ensuite était appliqué en glacis; les chairs, comme dans les tableaux des Primitifs, étaient réservées en blanc pur ou très légèrement teintées d'ocre.

Reynolds, qui étudia à fond les méthodes du maître, nous dévoile ce procédé qui donne aux figures du Titien leur apparence rayonnante.

« L'Adonis du palais Colonna, dit-il, est préparé avec du blanc, un second travail a glacé une légère coloration par-dessus les lumières du ton de la chair. »

Le peintre anglais s'assimila d'ailleurs presque complètement la méthode vénitienne. Voici comment il procédait, suivant un de ses contemporains qui le vit travailler :

« Sur le fond légèrement coloré, il avait préparé un espace blanc où la tête allait prendre place. Il n'avait sur sa palette qu'un peu de blanc, de la laque et du noir. Puis, sans aucune esquisse ni trait préalable, il commença par mêler vivement ses couleurs sur la toile, jusqu'à ce qu'il eût obtenu, en moins d'une demi-heure, une ressemblance suffisamment intelligible, mais comme on devait s'y attendre, d'un aspect froid et décoloré dans l'ensemble, au dernier degré. A la seconde séance il ajouta, je crois, un peu de jaune de Naples; mais je n'ai pas souvenir qu'il ait fait aucun usage de vermillon, ni ce jour-là ni à la troisième séance... »

Dans les ébauches du Titien, les draperies seules étaient assez travaillées, en terre de Sienne ou en gris coloré, car il avait coutume de les recouvrir ensuite de glacis, de garance ou de bleu transparent sous lesquels se voit le modelé inférieur.

L'ÉBAUCHE. SON ASPECT AU PREMIER ÉTAT. — L'œuvre se présentait donc en ce premier état, sous forme d'une *ébauche en couleurs simples*, généralement une sorte de camaïeu aux tons chauds et aux chairs blanches, où dominaient l'ocre, le brun, la laque et le noir, suivant la tenue générale du tableau futur; ce dessous chaud est partout visible encore dans les œuvres du Maître. Il constitue la trame de ses peintures. Ces préparations n'étaient donc pas comme on l'a cru longtemps, des grisailles en blanc et noir. Les textes de Giacomo Palma et de Vasari sont explicites. L'examen des peintures du Louvre, et les expériences de Reynolds, ainsi que mes essais personnels, ne me laissent aucun doute à cet égard¹.

1. Voir la partie supérieure de l'ébauche restituée Pl. III.

D'ailleurs, les renseignements fournis par les réparateurs qui restaurèrent ces toiles de nos jours nous montrent que ces ébauches n'étaient *jamais du ton exact que devait avoir la peinture terminée*. Le Titien semble ne pas avoir employé dans l'ébauche les couleurs rares, telles que les lapis-lazuli, les verts et les jaunes vifs; souvent ses ciels bleus étaient préparés en ocre rouge ou en terre de Sienne claire, les vêtements en terre de Sienne et noir, puis glacés de laque de garance ou de bleu, les chairs en blanc légèrement teinté d'ocre.

Ces esquisses étaient déjà des peintures agréables et recherchées des amateurs. Palma nous l'apprend en ces termes :

« En tout cas, les ébauches de ce genre plaisaient tant que beaucoup les voulaient avoir, par désir d'examiner la façon de bien se préparer à entrer dans l'abîme de la peinture. »

Mais le Titien ne voulut jamais livrer au public ces premiers états de ses peintures. La conscience extrême du Maître lui faisait retoucher ces ébauches, et nous ne connaissons pas ces dessous massés en pleine pâte; mais nous avons au Louvre une œuvre de son élève Tintoret, traitée avec des moyens analogues, la grande esquisse du « Paradis » qu'il exécuta pour la décoration de la salle du grand conseil au palais des Doges.

C'est une ébauche magistrale, établie en pleine pâte sur une toile très épaisse, dont les fils épais et plats sont visibles au bas du tableau; la poussière a pénétré entre les fibres, et les nettoyages en ont simplement dénudé les aspérités; malgré cette rudesse du support, l'épaisse préparation et la couche de peinture qui lui est superposée ont effacé presque entièrement le grain de la toile. Cette ébauche est bien exécutée en tons francs, ainsi que l'indique Palma, traitée à l'effet: les bleus que semble éviter le Titien dans ses dessous ont été ici prodigués; mais faisons observer que cette toile est une esquisse qui doit donner l'effet définitif, et non une préparation destinée à être recouverte; son modernisme est frappant, la vivacité de ses couleurs étonne, au milieu des tableaux noircis qui l'environnent.

L'épaisseur des pâtes n'exclut point pourtant les finesses; tandis que les grands à-plats sont empâtés à la brosse dure de soie de porc, la pointe fine du pinceau de maître a serti et dessiné les contours. Ce n'est point une maçonnerie à la façon de certains artistes modernes, mais une forte ébauche reprise par les contours, et *redessinée en bistre sur les pâtes*.

On se contenterait facilement, en tant que tableau, à notre époque, de cette esquisse très poussée, et qui paraît bien être de la nature de celles que les amateurs du temps voulaient avoir: « Pour examiner la façon de bien se préparer à entrer dans l'abîme de la peinture. »

L'EXÉCUTION DU TITIEN AU DEUXIÈME ÉTAT. — L'esquisse, pour le Titien, n'était que la première partie du travail, à l'encontre de Rubens qui, dans sa manière flamande, car il a aussi parfois adopté la facture vénitienne, peignait au premier coup; il reprenait ses tableaux des années souvent après le premier jet et conservait dans son atelier de Biri-Grande de nombreuses ébauches, qu'il travaillait suivant l'inspiration du moment.

Les couleurs ayant eu longuement le temps de sécher et de réagir au point de vue chimique, il peignait alors à coup sûr. Ce long espace de temps laissé entre l'ébauche et les retouches nous fait comprendre les raisons de l'excellente conservation de ses œuvres. Le Titien est tout à fait dans la tradition technique des laqueurs chinois et des Primitifs, qui attachaient une importance capitale à la dessiccation parfaite de chaque couche de peinture. Les pâtes formant « le lit de la peinture » ont eu le temps d'abandonner l'huile en excédent, qui a pénétré par capillarité dans l'épaisse préparation au plâtre, formant l'impression du panneau; les tons purs ont légèrement tourné et se sont harmonisés dans l'ensemble, les blancs se sont dorés, bref le temps a commencé son lent travail d'oxydation et le maître coloriste, intervenant à son tour, va accentuer ou ralentir cette transformation, en profitant, comme doit le faire un bon ouvrier, des réactions de la matière à œuvrer.

Giacomo Palma va nous fixer d'ailleurs sur ces méthodes; voici ce qu'il nous dit :

« Le maître ne fit jamais une figure du premier coup; il avait coutume de dire que le chanteur qui improvise ne peut faire un vers savant et bien rythmé. Après avoir jeté les précieux fondements de son œuvre, il retournait ses tableaux contre le mur, et les y laissait parfois quelques mois sans les regarder. Puis, lorsqu'il voulait de nouveau y appliquer le pinceau, il les examinait avec une rigoureuse attention, comme s'ils avaient été ses ennemis mortels, pour voir s'il leur trouvait des défauts. Et à mesure qu'il découvrait quelque chose qui ne fût pas d'accord avec sa délicate conception, comme un bienfaisant chirurgien il médicamentait le malade sans compatir à sa douleur, soit qu'il fallût redresser un bras ou remettre en place des ossatures qui ne se trouvaient pas bien ajustées, ou bien un pied qui s'était déformé dans une mauvaise position, et ainsi de suite; c'est en opérant de la sorte, corrigeant ses figures, qu'il les poussait à la plus parfaite harmonie qui pût rendre la beauté de la nature et la beauté de l'art¹. »

Il est probable, avant de procéder à ce deuxième état de son tableau, que le peintre faisait disparaître au grattoir et à la pierre ponce les

1. Les glacis de garance, de lapis-lazuli ou d'orpiment étaient alors appliqués sur ces dessous à la façon des Van Eyck; les draperies, très faites déjà en brun, étaient presque terminées alors. Voir Pl. III, la partie inférieure de la gravure.

aspérités de la première ébauche. Ce travail d'arasement devait en somme être réduit à peu de chose, car les couleurs étaient appliquées autrefois en majeure partie à l'aide du pinceau de martre ou d'écureuil, travaillant une matière grasse et fluide, qui ne laissait pas ces rugosités qui caractérisent l'emploi moderne des couleurs presque sèches, et appliquées en maçonnerie à l'aide de la brosse dure de soie de porc. L'esquisse du « Paradis » peut encore nous fixer à cet égard, quoique, traitée de verve et en pleine pâte, sa surface présente le fondu onctueux caractéristique de l'emploi des huiles abondantes.

LES LIQUIDES EMPLOYÉS PAR LE TITIEN. — Les couleurs du Titien n'étaient point mélangées de vernis comme celles de ses devanciers; l'aspect mat de ses blancs réfléchissants, mais non transparents, décèle l'emploi des huiles pures. Il est hors de doute qu'il détrempeait ses teintes à l'aide d'huile blanche d'œillette, et d'essence. Le mélange qui a pu me permettre de copier ses toiles avec le plus d'exactitude fut celui d'un tiers d'essence de lavande ou de pétrole, et de deux tiers d'huile d'œillette ou de lin clarifiée au soleil. *Laisser les tons sécher naturellement, éviter toute espèce de siccatif, qui fait noircir.*

Un nouveau séchage prolongé suivait ce deuxième état. Le Titien avait constamment dans son atelier de nombreuses toiles en train, il passait de l'une à l'autre suivant l'inspiration du moment, et aussi l'état de dessiccation du tableau.

L'EXÉCUTION AU POUCE AU TROISIÈME ÉTAT. — Pour terminer ses œuvres, il employait une méthode absolument personnelle, que seul Giorgione paraît aussi avoir pratiquée parmi les peintres de l'école vénitienne. *Il peignait au pouce* et à l'aide des doigts, étalant la pâte et la fondant en nuances impondérables.

« Mais, nous dit Palma, *pour finir il peignait plus souvent avec les doigts qu'avec le pinceau.* L'assaisonnement des dernières retouches, pour lui, c'était d'aller de temps en temps les fondre *avec des frêtillements des doigts* sur les extrémités des chairs, en les rapprochant des demi-teintes et en fondant une teinte avec l'autre. D'autres fois, avec un frottement des doigts aussi il posait un coup d'ombre dans quelque coin, pour lui donner de la force, ou bien quelque glacis de rouge, comme une gouttelette de sang qui donnait de la vigueur à une expression superficielle. *C'est ainsi qu'il arrivait à perfectionner ses figures animées.* »

Et le bon disciple, enthousiaste de l'œuvre du Maître, terminait ainsi : « Et vraiment, si l'on y songe, c'est avec raison qu'il faisait ainsi, car il voulait imiter l'opération du grand Créateur; il fallait se souvenir que

lui aussi, faisant le corps humain, l'avait fait de terre avec les mains. »

Cette méthode de travail au doigt, particulière au maître vénitien et sur laquelle, croyons-nous, on n'a point jusqu'ici attiré l'attention des artistes, présente quelque analogie avec notre procédé moderne du couteau à palette; comme lui, elle émaille la pâte, créant des transparences impossibles à obtenir avec tout autre procédé. C'est également à elle que sont dus les modelés par grands plans qu'affectionnait le Titien et qui donnent à ses figures leur aspect particulier. En effet, dans les toiles comme le « Concert » ou « La Vierge et les Saints », cette technique est probante; tous les détails pouvant morceler le ton local sont éliminés par le large frottis du pouce de l'artiste, seuls deux plans fuyants interviennent sur les bords du ton local pour le relier au fond et faire saillir le volume; c'est presque du cubisme, et nos modernes simplificateurs seraient fondés à revendiquer, parmi leurs ancêtres, le grand maître vénitien.

LE MODELÉ DU TITIEN. — Les reflets et les rehauts, dont l'importance est si grande dans l'exécution de Rubens, sont négligés par le Titien; sa peinture vient moins en avant que celle du Maître d'Anvers, dont les figures touchées partout de luisants jaunâtres, tournent et brillent parfois à l'excès. *Les chairs du Titien restent mates*, le travail du modelé au pouce pose les ombres brun doré en glacis léger et très fondu, sur le ton local partout uniforme. Il tire son relief et sa puissance du jeu des oppositions; presque toujours ses chairs en clarté, *éclairées de face*, sont environnées de rouges puissants, de bleus intenses, ou de ce brun doré dont l'emploi caractérise sa palette.

Parfois même dans ses portraits, comme « L'Homme au gant » du Louvre, ses têtes s'enlèvent sur un fond absolument sombre; sa lumière, comme celle de tous les grands coloristes, est une lumière idéale, peu nature, mais très *picturale*; toujours les mêmes tonalités relatives de lumières et d'ombres s'y répètent.

Les chairs de femmes et les cadavres, très clairs, grâce à leurs dessous blancs, les chairs d'hommes plus rouges et toujours ombrées du même ton roux doré transparent qu'il affectionne, *dont il forme toujours des ombres* et qu'il semble avoir obtenu à l'aide d'un mélange d'ocre rouge et de terre de Sienne brûlée. *Si le maître n'employait pas les résines et les vernis dans ses dessous, il est hors de doute qu'il s'en servait dans ses glacis*, dont la transparence est caractéristique; ses chairs, établies sur un dessous blanc à la façon des Primitifs, présentent souvent à leur surface un léger craquelé dont l'aspect régulier décèle l'emploi d'un vernis résineux. Il devait aussi, avant de reprendre ses ébauches, les enduire légèrement de vernis étalé à la paume de la main; cette opération, sans augmenter notable-

ment la quantité des huiles, faisait disparaître les embus et facilitait les passages de teinte. Afin de mettre plus en valeur ses figures principales, le Titien concentrait sur elles le maximum de lumière en glaçant les détails des fonds et les figures accessoires sous une teinte chaude faite de ce ton brun doré qui dénote sa manière. L'existence de ce glacis couvrant les fonds est indéniable dans la grande composition de « Jupiter et Antiope » du Louvre, dans « la Vierge au lapin », dans le « Saint Joseph »; ses lointains bleus en sont toujours exempts. Nous avons vu que ce glacis pouvait être obtenu par un mélange de copal à l'huile, additionné d'essence de lavande et de terre de Sienne brûlée, peut-être rompue d'un peu de terre verte.

LES SECRETS DU TITIEN. — La grande originalité de la méthode du Titien, qu'on avait pressentie autrefois sans l'approfondir, en écrivant que ses toiles étaient ébauchées en grisailles, fut :

1° D'établir une forte ébauche très empâtée et peinte non point en grisaille, blanche et noire, mélange mort et inerte, mais en une sorte de camafeu roux, fait de terre de Sienne, d'ocre rouge, d'ocre jaune, de noir et de blanc ;

2° D'accorder un soin extrême au séchage des pâtes ;

3° De terminer son œuvre en *peignant au pouce et à l'aide des doigts* ;

4° De se servir d'huile et d'essence dans ses ébauches, puis de glacer en interposant un vernis à l'huile et au copal additionné d'essence, ou même souvent employé pur.

LES COULEURS DU TITIEN. — Le maître vénitien avait coutume de dire que l'on peut être un grand peintre en employant seulement trois couleurs, et toute sa vie il appliqua ce précepte en travaillant avec une gamme très restreinte.

Ses colorants sont ceux que préconise Cennino, et qui furent ceux de tous les peintres du xv^e siècle. Il généralisa l'emploi des lapis-lazuli dans les lointains, et introduisit dans la coloration des ciels le vert malachite ou vert de Bohême, couleur minérale aussi rare et aussi difficile à broyer que le lapis-lazuli, mais solide. Ses rouges sont tous à base de garance, il emploie très rarement le cinabre, ou vermillon, dont il connaissait la fragilité.

Il prépara ses ombres non plus au *baseo*, mais à la terre de Sienne brûlée qui lui donnait, pure ou en mélange avec les ocres rouges et jaunes, et les noirs, le ton de base qui caractérise si fortement ses œuvres, que l'on a nommé le « Roux du Titien ». Voici les couleurs peu nombreuses qu'il affectionne :

Blanc d'argent; — Lapis-lazuli (*outramer*); — Laque de garance (*tous ses rouges vifs sont à base de garance*); — Terre de Sienna brûlée (*ton de base*); — Vert malachite ou vert de Bohême (*le vert émeraude moderne peut, dans une certaine mesure, remplacer cette couleur*); — Ocre jaune, Ocre rouge; — Orpiment ou jaune d'or (*rarement seul mais en mélange avec les bleus pour obtenir les verdures*); — Noir d'ivoire¹.

Contrairement à la pratique habituelle des peintres du xvi^e siècle, Titien, créateur d'une méthode nouvelle, n'employait pas les teintes préparées d'avance en pots; ses couleurs, pâteuses et non liquides, étaient placées sur la palette suivant la méthode pratiquée depuis par les peintres modernes.

1. Voir le fac-similé de ces couleurs, Pl. III.

COMPOSITION DE VÉRONÈSE.



Fig. 45.^e — PORTEMENT DE CROIX.

Exemple ancien de composition désaxée et de personnages coupés par le cadre.



Fig. 46. — CROQUIS A LA PLUME.

MICHEL-ANGE.

Première pensée d'une statue d'Hercule.



Fig. 47. — L'ATELIER DE VÉLASQUEZ, A MADRID, D'APRÈS UN DE SES ÉLÈVES. Maurice BUSSET.

UN SOIR DU XVI^e SIÈCLE, DANS L'ATELIER ET LE JARDIN DU TITIEN A VENISE.



Ce soir-là, dans son jardin du bord de la mer, Messer Tiziano, en l'honneur des calendes d'août de 1537, avait convié ses amis à célébrer avec lui cette espèce de bacchanale qu'on nommait à Venise *Ferrare Agosto*.

Le soleil de l'Adriatique baignait dans un poudroiement d'or la cité fastueuse, à demi orientale; c'était une de ces soirées élyséennes tout imprégnée de limpidité marine, où la vie semble tissée d'enchantement et de rêve.

Les compères du Maître, qui formaient avec lui ce qu'on nommait à Venise le triumvirat, Pietro Aretino le pamphlétaire, Jacopo Tatti dit le Sansovino, sculpteur, assis côte à côte sur un banc de marbre, contemplaient le magnifique panorama qui se déroulait sous leurs yeux, tandis que Jacopo Nardi et le grammairien Priscianese discutaient art et littérature.

LE JARDIN DU MAÎTRE. — Le jardin du Titien entourait sa maison de Biri-Grande, située à l'extrémité de Venise, non loin de l'île de Murano, et s'étendait en pente douce jusqu'à la mer, où il finissait en terrasse.

Le lieu était ravissant et fort ombragé, des arbustes rares, des plantes tropicales que les marchands arabes apportaient alors à Venise, dessinaient entre les allées de sable blanc des méandres embaumés. Au centre, s'élevait un grand chêne composé de plusieurs troncs divergents, que le Maître fit figurer à l'arrière-plan de son tableau du « Martyre de Saint Pierre¹ ».

De grandes jarres de terre vernissée gisaient à demi enfouies dans l'herbe et le lierre, des statues de marbre s'élevaient en taches claires sur le fond sombre des verdure, et des corbeilles de fleurs éclatantes sonnaient leurs fanfares dans ce concert harmonieux de couleurs et de parfums; très loin, au delà d'un bras de mer, plaquées sur l'horizon marin ainsi qu'un léger lavis d'aquarelle, les Alpes Dolomitiques haussaient leur frise dentelée, que dominait la cime de l'Antelao tachée encore de neige cœruléenne sur l'or verdi du ciel.

Dans les plis de ces montagnes lointaines, s'abritait la petite ville de Cadore, patrie montagnarde du peintre, qui, parmi les splendeurs de l'opulente Venise, n'oublia jamais les paysages austères de son pays natal.

C'est devant ce décor d'air et d'espace, tout imprégné de lumière marine, que le Titien réalisa, jusqu'aux limites d'une extrême vieillesse, (il mourut à quatre-vingt-dix-neuf ans), la suite innombrable de ses chefs-d'œuvre.

Constamment, dans ses tableaux les plus fastueux, il fit intervenir ces chers horizons montagnards, ainsi que les premiers plans familiers de son jardin de Biri-Grande. « Pour en revenir au jardin, dit Priscianese, qui décrit cette belle soirée dans une lettre à l'un de ses amis, il était si bien ordonné, si beau et reçut tant d'éloges qu'il me rappelait les jardins de San'Agata... Comme le soleil, bien que l'endroit fût fort ombragé, faisait encore sentir sa force, on passa le temps à contempler les figures vives de cet excellentissime peintre dont la maison est pleine. »

L'ATELIER DU TITIEN. — L'atelier du Titien communiquait directement avec le jardin par un large escalier extérieur; il occupait tout le premier étage de la maison, la *Casa-Grande*, que le Maître louait au patricien Aloïse Palani, moyennant la somme annuelle de quarante ducats, et dont il finit par devenir acquéreur.

1. La maison du Titien, quoique transformée, existe encore à Venise, mais elle n'a plus vue sur la mer; le jardin a disparu, envahi par de laides maisons de rapport.

Le local ne possédait point de jour du haut, car il était surmonté d'un deuxième étage où se trouvait l'appartement du peintre; l'atelier s'éclairait donc par de hautes croisées orientées face à la mer.

Au rez-de-chaussée, prenant jour sur la rue, se trouvaient des logements que le Maître prit plus tard également à bail, afin d'assurer sa tranquillité et « pour qu'ils ne fussent pas habités par des filles de mauvaise vie », assez nombreuses dans ce quartier.

En 1537, le Tiziano avait soixante ans; il habitait Biri-Grande depuis six ans, après avoir abandonné la maison de San-Samuele qui lui avait été concédée par l'État, au centre de Venise, et qu'il trouvait placée dans un quartier trop bruyant. Il s'est représenté lui-même vers cette époque sous l'aspect d'un imposant vieillard, en pleine force encore, au regard droit et clair, au visage énergique orné d'une épaisse barbe grise. Le Véronèse, le portraiturant également, en fit le violoncelliste placé au centre et en avant des « Noces de Cana »; sa santé fut entretenue inaltérée jusqu'à ses derniers jours par la vie active en plein air qu'il menait dans son jardin du bord de la mer, et par les courses fréquentes qu'il faisait chaque automne dans ses montagnes de Cadore, où il possédait encore la maison familiale ainsi que plusieurs propriétés.

Priscianese n'exagérait point en disant que la maison du peintre était pleine de ses œuvres; en effet, telle était la coutume du Maître : il conservait de longues années ses toiles, les travaillant longuement et à loisir, ne les livrant aux acquéreurs, que très longtemps après la commande, ce qui lui valut d'ailleurs, à plusieurs reprises, des réclamations de la part de clients trop pressés. Cette lenteur d'exécution explique aussi en partie les continuel embarras d'argent de l'artiste. On possède, en effet, de nombreuses lettres dans lesquelles il expose sa gêne et réclame les sommes qui lui sont dues avec une âpreté qui lui valut, auprès de ses historiographes, une réputation injustifiée d'avarice.

Il put montrer à ses convives réunis en ce soir d'août de nombreuses toiles ébauchées, ainsi que les esquisses d'importants travaux qu'il exécutait au dehors. C'était l'époque où il travaillait à la grande composition la *Bataille de Cadore*, qu'il peignait sur place au palais des Doges et pour laquelle il avait réuni quantité d'esquisses. Son atelier contenait également, en cours d'exécution : le *Martyre de Saint Pierre*, le *Portrait du duc d'Urbino* et de la *duchesse d'Urbino*, les trois portraits célèbres de la *Bella*, cette figure énigmatique qui traversa la vie du vieux peintre vers 1536 et qu'il peignit nue dans la *Vénus d'Urbino*.

CE QUE FUT A L'ORIGINE L'ÉCLAT DES TABLEAUX DU TITIEN. — Ces tableaux, à différents degrés d'exécution, montraient tour à tour

leurs ébauches énergiques traitées en pleine pâte, faites non pas en grisaille noire et blanche comme on l'a cru longtemps, mais massées largement en camaïeu blanc et roux, où chantaient par places de larges nappes pourpres; seuls quelques portraits, tenus volontairement dans une gamme sombre, silhouettaient leurs figures en taches d'ocre clair et de blanc sur un fond vigoureux roux et noir.

Posé sur un chevalet, un véritable joyau scintillait au centre du vaste atelier; c'était la « Vénus d'Urbin », commencée vers 1531 et à laquelle le grand coloriste venait dans la journée d'ajouter les derniers glacis, après avoir, suivant son habitude, attendu plusieurs mois que le lent travail de dessiccation ait accompli son œuvre au sein des pâtes huileuses.

« Il est impossible, dit Delacroix dans son journal, de concevoir, après quatre siècles de musées, de restaurations et de noircissement ce que fut l'éclat des tableaux du Titien; leur aspect devait être extraordinaire, car ses contemporains lui décernaient des éloges vraiment incroyables. »

Puis il ajoute : « Même dans l'état atténué où ils nous sont parvenus, lorsque l'on est arrivé à les apprécier et à les comprendre, l'admiration pour cet artiste ne fait que croître; si l'on vivait jusqu'à cent vingt ans, on préférerait Titien à tout. »

LA DÉCOUVERTE DU MÉTIER MODERNE. — Il découvrit le métier moderne du peintre à l'huile et le mena à son extrême perfection. Après lui il n'y eut qu'à répéter; les plus grands parmi ses successeurs se mirent à son école : Rubens copia de sa main une vingtaine des portraits du grand Vénitien avant de posséder sa manière italienne; le Tintoret, Véronèse, Palma, le Corrège, tous les phares qui jalonnent la route, lui doivent leur éclat. Il dut vraiment apparaître aux gens de son époque, aux littérateurs, aux artistes, à tous ceux qui pensaient à l'aube des temps modernes comme un soleil levant sur le fond brumeux et parfois macabre du quatre-cento.

Tiziano, de son seul effort, fit plus évoluer et progresser la peinture en soixante années de travail que trois siècles et des milliers de peintres ne le firent depuis lors. Partant de la formule mince et encore gothique des Bellini ses maîtres, qui peignaient sèchement des personnages figés, il introduisit du coup la vie et la couleur entre les baguettes dorées de ses panneaux de chêne. Chair rayonnante de la femme, poésie profonde du paysage automnal, toute la vie latente dans le regard clair d'un corps rayonnant! Toute la parure chatoyante d'air, de verdure et de fleurs, que la nature revêt dans ses beaux jours, la pourpre des étoffes, la moire des satins, le blanc immaculé des linges, il a tout rendu et réalisé comme personne n'a réalisé depuis.

Aussi, ce soir-là, dans l'atelier de Biri-Grande dominant le jardin ensoleillé et les vastes horizons marins, lorsque le vieillard Cadorin souleva la toile qui protégeait de la poussière l'effigie de Vénus, un souffle d'impondérable passa.

UN CRITIQUE D'ART AU XVI^e SIÈCLE. — Les visiteurs, Jacopo Nardi, le Priscianese, le Sansovino, subjugués par l'éclat du chef-d'œuvre, ne trouvant aucune parole pour exprimer leurs sentiments, cessèrent toute conversation et se découvrirent; seul l'Arétin, familier de la maison et dont la verve n'était jamais à court, s'écria avec feu : « Notre Titien est donc divin et sans égal! Jamais, depuis que Dieu l'a fait, ce ciel n'a été embelli d'une si charmante peinture d'ombre et de lumière... Oh! les beaux coups de pinceau, et combien la nature, maîtresse des maîtres, trouve pourtant ici son égal! Mais je ne puis en dire plus, car je suis son compère et parce qu'il faudrait être absolument aveugle pour ne pas voir le soleil¹. »

Tous, immobiles, écoutaient parler cet homme, qui exprimait avec éloquence les pensées cachées de chacun. L'Arétin, personnage assez louche, superbe brute au teint rouge, à la large encolure, — tel le peignit Titien en 1545, — gros mangeur, grand buveur, était néanmoins un connaisseur en fait d'art; il avait été secrétaire du pape et avait pendant longtemps fréquenté à Rome les grands maîtres, ainsi que les riches amateurs de cette ville, ses avis en matière artistique étaient très écoutés à Venise; il fut en quelque sorte le premier critique d'art professionnel, car il se vantait de gagner son pain « à la sueur de sa plume ». Il avait même déjà, en 1537, introduit dans la critique d'art certaines pratiques étonnamment actuelles; ses démêlés avec Michel-Ange sont très *vingtième siècle*².

COMMENT TITIEN PEIGNAIT LE PAYSAGE. — De nombreux paysages à l'état d'ébauche accrochés au mur intéressèrent ensuite les visiteurs, car, à cette époque, on connaissait encore bien peu l'art de peindre l'atmosphère, et ce fut au Titien que l'on dut les premières réalisations de paysage pur, sans l'intervention du personnage humain. La technique des vernis se prêtait d'ailleurs peu, avant lui, au rendu forcément estompé du paysage; seule la matité des pâtes permet les effets enveloppants de la lumière sur les monts, la plaine et les verdure. Il est possible que ce soit justement la nécessité de vaincre la sécheresse des premiers peintres à l'huile relativement à l'exécution du paysage qui ait incité le

1. L'ARÉTIN, *Correspondance*.

2. Michel-Ange ayant refusé d'offrir à l'Arétin une de ses œuvres, celui-ci publia contre lui des pamphlets injurieux, et alla même jusqu'à l'accuser de mœurs contre nature.

grand coloriste vénitien à généraliser l'emploi de la couleur à employer en pâtes opaques.

Ces ébauches de paysages étonnèrent beaucoup ses contemporains, habitués à la précision des formes très écrites, et l'un d'eux, Amelio Luini, fils du peintre Bernardino Luini, nous a laissé un récit assez caractéristique de la surprise des artistes devant ces formules nouvelles.

« Amelio étant allé visiter le Titien¹, le vieux maître lui fit voir un paysage largement ébauché, dans lequel on ne pouvait rien distinguer de près; mais, dès qu'on le mettait à distance, il semblait que tout s'éclairait soudain, comme par un rayon de soleil, et Luini sortit de l'atelier en disant qu'il n'avait jamais vu chose si merveilleuse. »

Cette largeur du faire, si nouvelle alors en peinture, ne fut pas toujours comprise des artistes du temps et Vasari, si louangeur pour les Florentins, est plein de réticences lorsqu'il parle du Titien, qu'il visita, mais dont il ne saisit pas la grande originalité.

Ce fut à son jardin et à ses montagnes de Cadore que le maître dut cet amour de la nature, qui fit de lui le père du paysage moderne, et une grande part du charme magique de ses toiles est dû à ses ciels nuageux et profonds, où alternent les brumes longues et les stratus qui hantent les sommets par les belles soirées d'automne. Ses lointains, faits de lapis-lazuli inaltérable allié au vert de malachite, ses arbres aux masses simples, le tapis vert de ses prés piquetés de fleurs blanches et rouges, toute cette ambiance de plein air ajoute je ne sais quelle poésie agreste à ses figures opulentes vêtues de pourpre.

Ses paysages, très nature dans les lointains et les ciels, ont été certainement inspirés des environs de Venise, de ses croisées grandes ouvertes sur le ciel et la mer. Titien, nous l'avons vu, découvrait un merveilleux panorama d'air et d'eau, il n'avait donc là pour ses fonds qu'à peindre directement. Nous ne connaissons de lui aucune étude peinte sur place, si ce n'est peut-être l'« Orage », du palais Buckingham à Londres. Mais sa mémoire très exercée lui permettait de reproduire, avec exactitude et simplicité, les aspects de la nature; il devait noter en de rapides croquis aux crayons les sites remarquables de ses montagnes de Cadore, lorsqu'il s'y rendait pour visiter ses propriétés.

Le géologue anglais Gilbert a d'ailleurs réussi à identifier la plupart des paysages que peignit le maître.

Ses bleus profonds ont un caractère de modernisme qui rattache le grand Vénitien à notre école du plein air ou plutôt qui en fait, par son atavisme montagnard, le père du paysage moderne. Les lointains se

1. LORENZO, *Traité de peinture*.

ÉCOLE HOLLANDAISE — XVII^e SIÈCLE

Fig. 48. — ÉTUDE DE PAYSAGE.

Nicolas BERGHEM.

Croquis très « stylisé » établi par grandes masses et qui nous donne une idée de ce que pouvaient être les études analogues du Titien.

relient aux figures du premier plan par des masses de végétation tenues volontairement dans une tonalité rousse conventionnelle. Ils ne perdent jamais leur caractère de *toile de fond* volontairement assombrie, et destinée à faire valoir les figures du premier plan.

LA COMPOSITION ET LA LUMIÈRE DU TITIEN. — En somme, une composition à paysage du Titien se présente presque toujours ainsi : de grandes figures claires au premier plan, baignées volontairement par une lumière composée, dont les ombres sont à peu près absentes; parfois, comme dans « Le Christ au tombeau », un corps porte ombre sur un autre, déterminant un léger clair-obscur (le cadavre du Christ dont la tête est dans l'ombre), mais nous ne trouvons point les mêmes ombres sur le sol. Quoique éclairés de face par une vive lumière, les corps ne portent presque pas d'ombre sur le terrain. Directement derrière les grandes figures commence le fond du paysage, sombre, baigné par une autre lumière qui évoque un crépuscule d'automne, rousseur aux premiers plans, bleus profonds et sourds aux lointains.

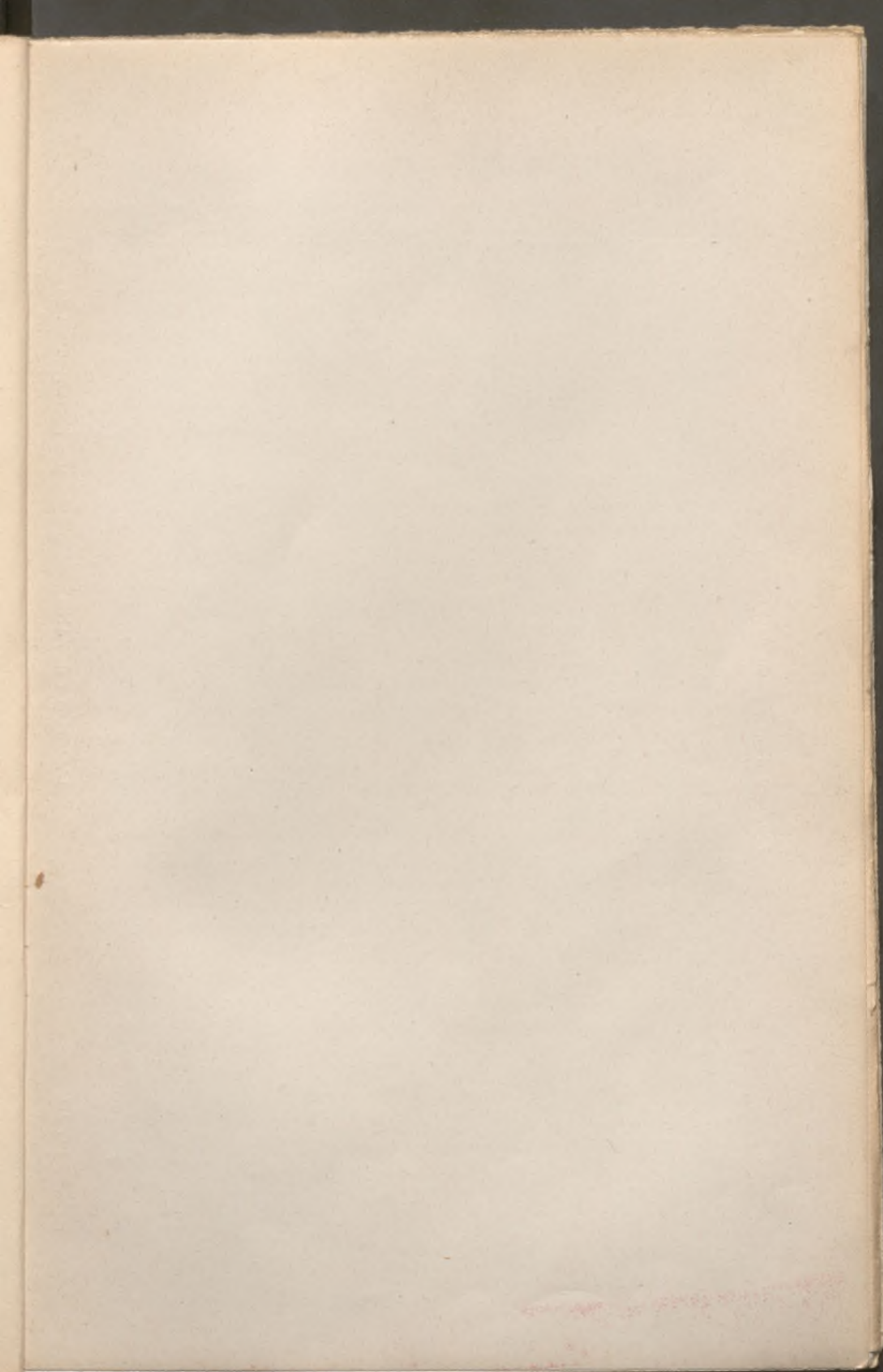
Le plein soleil du grand été en avant, l'automne sombre et pluvieux derrière : deux éclairages incompatibles, pourrait dire un naturaliste intransigeant; non! Tout simplement *la lumière personnelle et idéale* imaginée par un grand peintre, soucieux d'utiliser toutes les ressources de sa palette. Encore une fois, ainsi que nous le verrons chez Rubens, la *réalisation* picturale est incompatible avec *la nature littéraire*; l'art ne vit point d'imitation, mais d'interprétation, dans les données technologiques du procédé d'exécution mis en œuvre.

LE TRAVAIL DE MÉMOIRE. — Une semblable compréhension du tableau nécessite évidemment une *exécution de sentiment*, utilisant peu l'étude d'après nature, si ce n'est la toile une fois massée, pour des morceaux demandant une facture plus directe. Nous verrons que telle fut aussi la manière de Rubens; elle fut également celle des grands Vénitiens, Véronèse, le Tintoret, Tiepolo, etc.

UN SOIR DU XVI^e SIÈCLE. — Pourtant le crépuscule mauve envahissant le vaste atelier jetait un voile sur les splendeurs peintes dont il était rempli, l'or des cadres continuait seul à accrocher quelques clartés venues de l'extrême horizon marin. Par les larges baies ouvertes sur la mer et le jardin bleuâtre, on apercevait l'île de Murano, où s'allumaient les fours des verriers : là se cuisait la pâte transparente semée de paillettes d'or, que les souffleurs de verre savent façonner en merveilles fragiles depuis les temps lointains...

Alors, écrit Priscianese : « Ce bras de mer se remplit de mille gondolettes parées de belles femmes et résonnant de toutes sortes de concerts vocaux et instrumentaux, qui jusqu'à minuit accompagnèrent notre souper joyeux; celui-ci ne fut pas moins beau et bien réglé que copieux, et fourni non seulement de viandes délicates et des vins les plus précieux, mais encore accompagné de tous les agréments et distractions possibles... ».

Ainsi coulait, en ce brillant XVI^e siècle, la vie d'un des plus puissants cerveaux qui honorèrent l'histoire des peintres. Il menait l'existence calme d'un bon bourgeois et d'un grand ouvrier. Heureux, lorsque la tâche journalière était faite, de convier ses amis, et de regarder en leur compagnie coucher le soleil sur l'Adriatique.



Fragment d'une ébauche du TITIEN



PL. III.

L'AMOUR PROFANE

Restitution de
Maurice BUSSET

RESTITUTION D'UNE ÉBAUCHE DU TITIEN, ÉTABLIE EN PLEINE PATE.



Le tableau servant ici à ma démonstration est celui de « l'Amour sacré et l'Amour profane », qui est à la galerie Borghèse. La composition en est symétrique (fig. 49), à la façon des peintures du xv^e siècle; l'axe pourtant est légèrement décalé vers la gauche, et les deux figures s'incurvent vers le centre, suivant un procédé familier au Maître, et que nous retrouvons dans la courbe des porteurs de la « Mise au tombeau » (voir fig. 26); les personnages sont reliés ensemble par la demi-teinte de la fontaine sur laquelle ils sont assis.

Les valeurs claires sont fournies par les deux figures : elles occupent environ le quart de la surface du panneau, et les demi-teintes en occupant un autre quart; la moitié seulement est réservée aux valeurs fortes.

Quoique les esquisses du Titien soient fort rares, j'ai pu retrouver une préparation en bistre du « Sacrifice d'Abraham », dont je reproduis le fragment principal (Pl. IV). Ce dessin servit à l'exécution d'un plafond destiné à l'église de Santo Spirito à Venise.

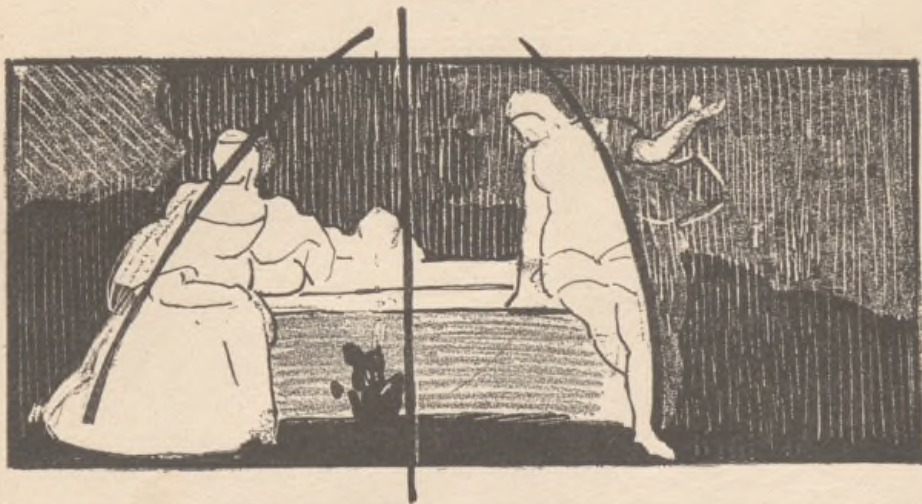


Fig. 49. — ÉTUDE DE L'ARABESQUE.

L'exécution de l' « Amour sacré » est faite sur grosse toile préparée au plâtre, suivant la formule de Cennino Cennini. (Voir p. 77.)

L'ÉBAUCHE EN PLEINE PÂTE. — La partie supérieure de la planche III montre cette ébauche restituée. Sur un dessin largement établi à la pierre noire et massé en bistre (voir pl. IV), le Maître a appliqué ses pâtes délayées à l'huile. A l'aide de trois tons seulement, ocre jaune, terre de Sienne et noir, il exécute les dessous, qu'il nomme le « Lit de la peinture » (voir p. 84). Les chairs sont à peine teintées d'ocre, et même souvent restent blanches à la façon des Van Eyck ; elles reçoivent un léger modelé de bistre ou de gris. Les draperies seules sont très poussées. Puis un très long séchage intervient. (Voir p. 85.)

L'EXÉCUTION AU DEUXIÈME ÉTAT. — Les dessous très secs sont aplanis et poncés, puis les glacis de garance, de lapis-lazuli, de vert malachite, délayés au vernis étendu d'huile, sont appliqués sur les pâtes. Quelques retouches en demi-pâte rectifient les erreurs de l'ébauche. La moitié inférieure de la planche III montre l'aspect du tableau en ce deuxième état (Voir aussi p. 87). Puis un long séchage intervient encore.

L'EXÉCUTION AU TROISIÈME ÉTAT. — Les chairs sont modelées *au ponce* (voir p. 88) au vernis et les ombres en sont extrêmement fondues, *comme une fumée*. Les draperies, les accessoires et le paysage sont également terminés en glacis et en demi-pâtes.

LES COULEURS DU TITIEN (planche III). — 1. Noir d'ivoire. — 2. Orpiment. — 3. Vert malachite. — 4. Lapis-lazuli. — 5. Ocre rouge. — 6. Garance. — 7. Terre de Sienne. — 8. Ocre jaune.

L'ARCHITECTURE DES VALEURS



Fig. 50. — L'AMOUR SACRÉ ET L'AMOUR PROFANE.

Fragment d'un dessin du TITIEN



PL. IV. LE SACRIFICE D'ABRAHAM (*exécuté au pinceau en bistre*)

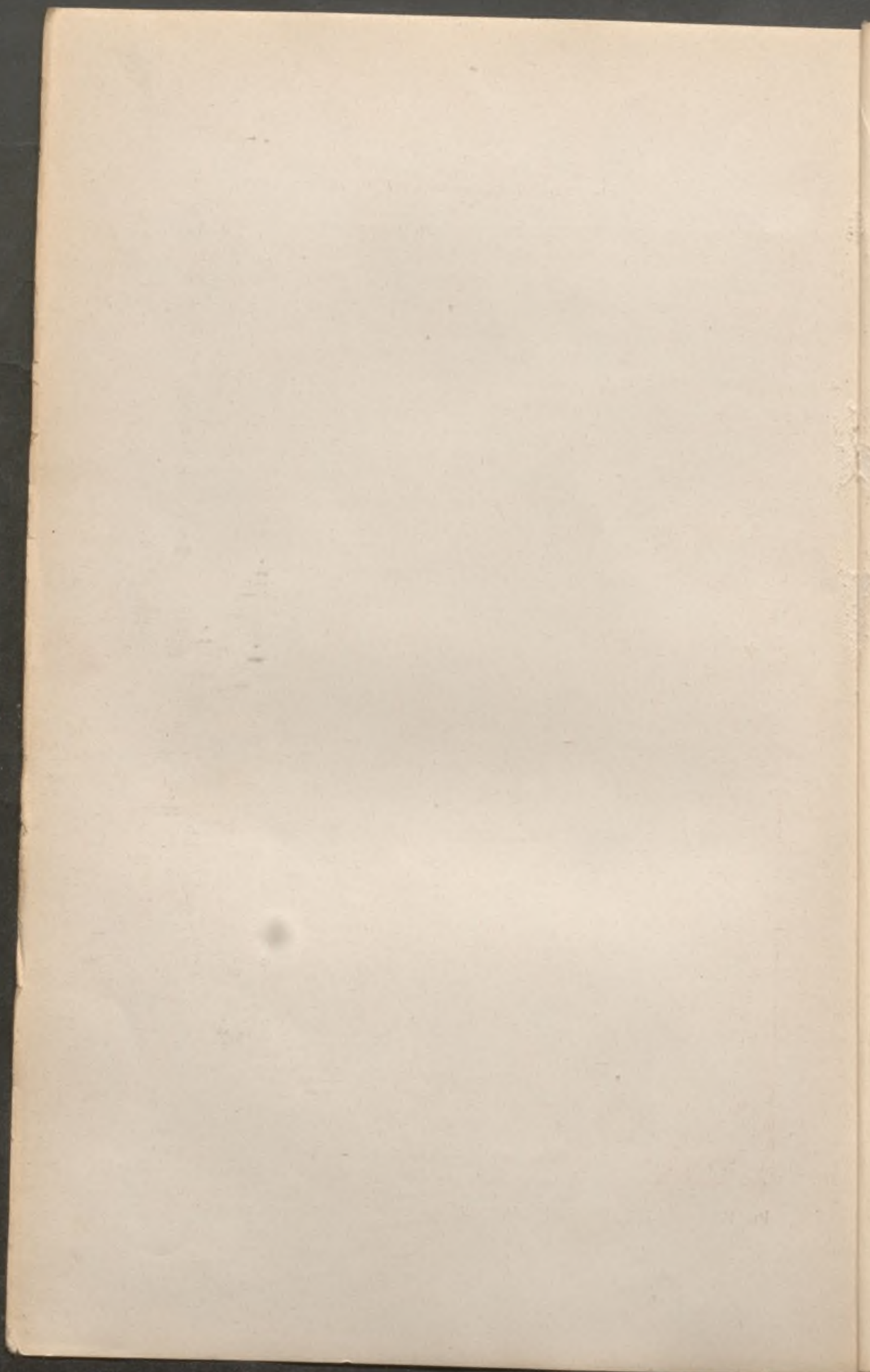




Fig. 51. — L'ATELIER DU PEINTRE FLAMAND RICKAERT, XVII^e SIÈCLE. Maurice BUSSET.

LES FACTURES DE RUBENS. — SES TECHNIQUES FLAMANDES ET VÉNITIENNES.



ÉRITIER direct de la technique des frères Van Eyck, Rubens, deux siècles plus tard, continue à appliquer leurs procédés, tout en élargissant leur facture et en la simplifiant.

Le maître flamand pourtant n'employa pas toujours les transparences. Il fut fortement influencé pendant son séjour en Italie par la peinture vénitienne. Il copia vingt portraits du Titien et possédait personnellement, lors de la vente après décès de sa galerie, de nombreuses toiles de ce maître. On peut dire que les deux techniques des transparences et des pâtes furent adoptées tour à tour par Rubens suivant le caractère des sujets qu'il avait à traiter; c'est ainsi qu'il travailla, en général, sur panneau en transparence et sur toiles en épaisseur.

LA MANIÈRE VÉNITIENNE. — La suite de l'Histoire de Marie de Médicis,

X trésoir inestimable du Louvre, est traitée à la vénitienne sur une toile gris clair avec préparation en gris et bistre, et exécution en pâtes laissant pourtant intervenir les transparences dans les ombres.

Nous n'étudierons point ici la manière vénitienne de Rubens : elle est proche parente de celle du Titien, en différant seulement par la touche plus large, bien plus apparente, et l'exécution plus rapide.

Un petit portrait de femme par Van Dyck, qui est resté à l'état d'ébauche et que possède le Louvre, nous montre ce que furent les dessous de la manière vénitienne dans l'atelier de Rubens. C'est une peinture *très faite*, en grisaille bleuâtre avec quelques rehauts de brun; soigneusement arasée, elle est prête à recevoir les glacis qui viendront sans un repentir s'appliquer sur cette surface où tout est au point, exactement comme si l'artiste avait eu uniquement l'intention d'exécuter un portrait en camaïeu.

LA TECHNIQUE FLAMANDE. — La technique flamande du Maître nous paraît être la plus intéressante, car elle est extrêmement caractéristique de Rubens, qui en fit un procédé absolument original, en introduisant les blancs opaques dans les lavis au vernis des Van Eyck.

Un des peintres dont le Maître d'Anvers estimait la manière, au point de posséder douze toiles de lui dans sa collection particulière, fut Breughel le Vieux, inspirateur de la fameuse « Kermesse » du Louvre. Il est impossible de ne point remarquer l'analogie existant entre les œuvres du Musée de Vienne, « Repas de noce, Danses des paysans », de Breughel, et la « Kermesse ». Même mouvement endiablé, même réalisme un peu chargé, même couleur où dominent les rouges et les bruns; et surtout même facture en transparence; l'exécution des deux peintures est d'une parenté incontestable : emploi des panneaux de bois, des fonds blancs, des vernis à peindre, ce sont, avec quelques variantes, les anciens procédés qui se transmirent longtemps encore dans les ateliers flamands.

Un panneau de ce genre est établi exactement comme celui d'un peintre au vernis : même encollage et préparation au plâtre épais, même façon de dessiner à l'aide d'un trait mince et précis, même ébauche des ombres au lavis brunâtre frotté en transparences. Nous avons au Louvre plusieurs préparations arrêtées en cet état; l'une est remarquable, c'est le « Retour de Philopœmen », petite toile qui se trouve dans les salles flamandes, derrière la grande galerie Rubens; le brio de l'exécution, qui dut coûter peut-être à peine une heure ou deux à l'artiste, est étourdissant. Au premier plan, un vaste étalage de gibier, légumes et victuailles : la surface blanche du panneau est partout visible sous le frottis brun et gras. On ne peut traiter cette ébauche de grisaille, car,

très chaude de ton, elle évoque les teintes définitives par des rehauts rouges, verts et bleus jetés par touches, qui donnent déjà un effet coloré très puissant.

L'INNOVATION DE RUBENS, LES DEMI-PÂTES. — L'innovation de Rubens fut surtout, comme nous l'avons dit, l'addition de blancs opaques aux couleurs que les Van Eyck éclaircissaient par l'adjonction d'un vernis transparent.

Ce fut alors la technique des demi-pâtes opaques dans les lumières et des transparences dans les ombres. Le maître d'Anvers conserva néanmoins dans cette manière l'habitude d'étendre ses teintes d'un liquide huileux, où entrait une proportion assez forte de résines, moins toutefois que dans les lavis au vernis et à l'essence des Van Eyck. Comme il avait l'habitude de fondre ses teintes l'une dans l'autre, et de travailler longtemps dans le frais, il força la proportion d'huile et diminua celle d'essence; ses tableaux jaunirent peut-être un peu plus que ceux des Maîtres de Bruges, mais leur aspect est plus gras, les passages de teintes sont moins secs. Les panneaux des Van Eyck s'apparentaient encore à l'enluminure minutieuse; ceux de Rubens, par leur *faire* plus large, ont permis au peintre d'Anvers l'exécution rapide de grandes pages.

LES VERNIS A PEINDRE DE RUBENS. — L'emploi de la résine associée aux couleurs entre pour une bonne part dans la conservation parfaite de ses tableaux, car les molécules des poudres colorées, étant isolées parfaitement par la résine dure et transparente, réagissent peu l'une sur l'autre; elles sont préservées du contact de l'air, qui active l'oxydation et le plombage des tons. Ainsi, prenons ses larges rouges à base de vermillon: exposés à l'air, une année à peine eût suffi à les ternir; le vernis à peindre les a maintenus à peu près dans leur éclat primitif¹.

Après de nombreux essais, j'ai pu adopter un liquide dont les propriétés sont identiques à celles du vernis de Rubens. Voici sa formule :

Copal à l'huile, ou vernis à l'ambre, une partie;

Huile d'œillette, une partie;

Essence de pétrole ou de lavande, deux parties.

RESTITUTION MODERNE DES VERNIS. — Le mélange des liquides se fait dans un flacon que l'on a divisé en quatre parties égales par des traits à l'encre. Le copal est d'abord versé, puis l'huile, puis l'essence. On agite fortement l'ensemble de ces liquides, qui se superposent et ne se mélangent

1. Ils nécessitèrent pourtant, au cours des siècles, de nombreuses réparations et semblent presque tous avoir été repeints, car le vermillon, même employé pur, noircit inévitablement; l'emploi du vernis ne peut que retarder cet obscurcissement.

point tout d'abord; la résine en dissolution se dépose parfois sous formes de filaments jaunes, mais elle finit par se dissoudre complètement, et le liquide devient, après quelques minutes de repos, absolument transparent.

Il est facile, en modifiant les proportions d'huile ou d'essence, d'obtenir plus ou moins de siccativité, car on ne doit mélanger aucun siccatif aux couleurs : ces composés, étant toujours à base de plomb, poussent au noircissement; éviter surtout le Courtrai, déjà noir par lui-même.

Les couleurs doivent être mélangées à l'avance avec le vernis à peindre, et les teintes préparées dans des godets ou des boîtes métalliques.

LES TONS PRÉPARÉS EN DEMI-PATES. — La préparation des tons de chaque teinte se fait, non en ajoutant une plus ou moins grande quantité de vernis au ton initial, comme au xv^e siècle, mais en y mélangeant du blanc d'argent, de façon à former une demi-pâte suffisamment épaisse pour ne pas couler et couvrant bien. Rubens a suivi point par point le procédé des trois teintes décrit par Cennino : partant des ombres qui restent formées par la préparation brune à peine réchauffée par endroit d'accents de vermillon, *il pose d'abord son ton local, le relie à l'ombre par sa teinte sombre, puis applique le clair; il tourne sa figure en fondant ces trois teintes par leurs bords au pinceau de martre légèrement imbibé d'huile, puis il posera à la brosse longue les rehauts blancs et les accents sombres; les fondant à leur tour dans la masse, il obtient par ce procédé un relief considérable.*

Ces procédés rappellent quelque peu l'impression des papiers de tenture en trois planches : la teinte locale, l'ombre et la lumière. Les décorateurs ornemanistes emploient aussi, encore de nos jours, ce procédé des tons comptés pour exécuter les ornements de style; ces moyens dans leurs mains sont devenus froids et mécaniques, mais Rubens les vivifiait par son esprit et son habileté, qui n'ont point été égalés; il fut au premier chef un décorateur génial. C'est d'ailleurs grâce à cette technique expéditive qu'il dut son extraordinaire fécondité; les deux mille cinq cents œuvres qu'il produisit représentent une moyenne journalière de deux mètres carrés environ de surface peinte, somme de travail qu'il dépassa fréquemment, puisque la « Kermesse », qui nous occupe, a environ trois mètres carrés.

Voici quelles étaient les principales teintes, toujours les mêmes, que le Maître avait coutume de préparer à l'avance dans de petits pots de faïence, et qu'il rangeait en ordre sur une large table-palette avant de peindre.

ÉBAUCHE BRUNE TRANSPARENTE. — Mélange de terre de Sienne, de terre verte et de noir, ou de terre de Sienne brûlée et noir d'ivoire.

1. Voir fig. 53 et p. 115 : La table-palette de Rubens.

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

PRÉPARATION EN TROIS TONS¹. — CHAIR. — Mélange de blanc d'argent, ocre jaune, ocre rouge additionné parfois de vermillon.

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

Un ton local forcé en vermillon.

Un ton sombre forcé en ocre rouge.

ROUGE. — Mélange de blanc d'argent, laque et vermillon.

Trois tons dégradés.

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

Trois tons dégradés.

GRIS BLEU. — Mélange de blanc d'argent, outremer naturel (lapis-lazuli) et noir.

Trois tons dégradés.

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

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

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

LES COULEURS DE LA PALETTE. — A ces teintes préparées d'avance et mises en pots, Rubens ajoutait en cours d'exécution les couleurs en pâte qui garnissaient sa palette et qui étaient :

Blanc : blanc d'argent.

Jaunes : Orpiment (jaune d'or), — ocre jaune, stil de grain (laque jaune végétale).

Rouges : Laque de garance, cinabre (vermillon), ocre rouge.

Bleus : Lapis-lazuli (outremer), azur d'Allemagne (cobalt).

Verts : Terre verte, vert azur (oxyde de cobalt), vert malachite.

Terres : Terre de Sienne brûlée.

Noirs : Noir d'ivoire.

1. Voir la trichromie, Pl. V, où sont reproduits ces tons préparés.

Ces couleurs n'étaient jamais employées qu'à l'état d'accent, et le Maître les mélangeait de vernis directement sur la palette.

Un coffre conservé au Musée d'Anvers contient encore les poudres qui servaient au broyeur de couleurs du Maître pour composer les teintes de sa palette : elles permettent d'étudier les produits avec lesquels ont été peints ses tableaux et de nous rendre compte de leur conservation.

« Le blanc de plomb, le lapis, les charbons, les laques de garance, les terres et les ocres sont bien conservés; mais les stils de grains et les jaunes végétaux, les vermillons et les verts végétaux ont plus ou moins disparu¹. »

LES PINCEAUX DE RUBENS. — Rubens employait des pinceaux souples, au corps renflé et rond et à la pointe bien effilée, permettant des rehauts d'une ténuité extrême. Ces pinceaux étaient de martre, d'écureuil, ou de soies de porc usées²; les brosses dures lui servaient uniquement pour poser en empâtements ses rehauts de blanc.

Une telle facture a, comme celle des Van Eyck, quelque parenté avec la technique moderne de l'aquarelle, ou plutôt, chez Rubens, de l'aquarelle avec application de gouache.

Il est certain que le Maître doit à ce procédé une part de son extraordinaire fécondité : le pinceau rond chargé de teinte court sur les surfaces avec rapidité, couvrant d'un seul coup un pan de draperie, ou assurant un contour d'un trait ferme. Point n'est besoin, comme avec la brosse plate, de recourir sans cesse à la palette; le travail purement manuel du recouvrement se fait ainsi peut-être dix fois plus vite.

Selon Mérimée, cette rapidité d'exécution serait également due, pour une part, à la précaution que prenait Rubens d'enduire son panneau d'un frottis d'huile épaisse qu'il essayait à moitié avant de peindre.

LES PROCÉDÉS RAPIDES D'EXÉCUTION DE RUBENS. — L'étude de la « Kermesse », du Louvre, œuvre caractéristique du travail en transparence et demi-pâtes, est extrêmement instructive; la « Kermesse », malgré l'étonnement que cela peut causer aux praticiens modernes, fut bien réellement peinte en un jour, du premier coup, et vendue cent florins, soit 250 francs or, somme à laquelle Rubens estimait une de ses journées de travail; si nous tenons compte des différences de valeur des monnaies, nous pouvons multiplier cette somme par 10 environ pour chiffrer sa valeur actuelle 2.500 francs. Quel est le maître moderne qui voudrait peindre une toile

1. VIBERT, *La science de la peinture*.

2. Voir, p. 181, la fabrication ancienne de ces pinceaux; consulter également le *Journal de Delacroix*, tome II, p. 150 (18 mars 1853).

de 3 mètres pour un tel salaire? Il est vrai également qu'une journée de travail ne lui suffirait pas pour réaliser et modeler soixante personnages!

Rubens était d'ailleurs coutumier de ces tours de force; il écrit le 26 mai 1618 à sir Dudley Carleton :

« Avec l'aide divine, je ne manquerai point de donner lundi prochain les dernières touches à la « Chasse » et à la « Suzanne », et d'exécuter cette bagatelle que je vous ai promise et qui comptera pour cent florins, animé plutôt par le sentiment de l'honneur que par le désir du profit, sachant combien il importe de conserver les bonnes grâces d'un homme de votre rang. »

Et cette « bagatelle », qui fut exécutée par Rubens en moins d'un jour, est un panneau de 1 m. 50 de long sur 1 mètre de haut. Il représente « Sarah qui expulse Agar » et appartient au marquis de Westminster; ce n'est point une ébauche, mais bien un tableau terminé.

Il est certain que le maître d'Anvers doit pour une grande part cette surprenante rapidité d'exécution à sa technique, et à l'emploi des tons préparés toujours semblables.

SES TRANSPOSITIONS PARALLÈLES A LA NATURE. — Il fut, en somme, un grand styliste; la nature, pour lui comme d'ailleurs pour tous les grands maîtres, ne fut jamais qu'un point de départ; il sut créer parallèlement à elle un graphisme pictural correspondant à son état d'âme. Il fut aussi un grand simplificateur; la multiplicité des effets lumineux, pour nous artistes modernes, imprégnés des théories de l'étude en plein air, fut en quelque sorte notre pierre d'achoppement, compliquant à plaisir notre effort impuissant vers la réalisation.

Rubens paraît ne s'être jamais soucié de l'exactitude du rendu atmosphérique; les paysages qu'il exécutait pendant la belle saison dans son château seigneurial de Steen sont aussi stylisés que ses compositions; les fit-il d'après nature? Le fait est peu probable¹.

RUBENS PEINTRE DE MÉMOIRE. — Il fut avant tout un *peintre de mémoire*, son œuvre entière est là pour en témoigner. Quelques études directes lui servirent une fois pour toutes à étayer ses vastes tableaux; il les répète ensuite en les interprétant, telles ses études de nègres : on les retrouve sans cesse sous ses pinceaux, dans ses bacchanales ou dans les têtes du « Jugement dernier ». Ses groupes de danseurs de la « Kermesse », notamment ceux du fond à gauche, sont à peu de chose près ceux de l'« Of- frande à Vénus » et de maints groupes de nymphes et de satyres. Ses

1. Voir p. 20 : « La lumière de Rubens ».

types féminins également, une fois fixés par quelques études, inlassablement seront répétés avec leurs chairs blanches, leurs formes pleines, leurs jambes courtes.

Il n'est point possible de dire pourtant que ce grand coloriste travaillait de *chic*. A la façon d'un Gustave Doré génial, il prenait soin au milieu de ses improvisations de glisser, surtout dans ses grandes toiles, quelque morceau très *fait* directement sur le modèle (voir la tête en raccourci du « Saint Jean-Baptiste », au Louvre) et cela suffisait pour vivifier son œuvre, car son dessin est exactement régi par les mêmes lois que sa couleur.

Une écriture simplifiée et courante qui est le style de Rubens forme la trame; puis par places, équivalents aux rehauts et aux rouges, quelques torsos, quelques attaches, une main, une tête modelée à fond viennent *intéresser* l'ensemble, lui enlever la banalité résultant d'un *faire de pratique*, comme on le retrouve trop souvent chez Boucher et les maîtres du XVIII^e siècle.

LE MAÎTRE DES RÉALISATIONS. — Rubens sut donc à merveille *réaliser* un tableau, et c'est en cela ici qu'il nous intéresse. Possédant à fond la technique du peintre à l'huile, il sut se restreindre, ne point aller au delà du procédé, son langage est simple quoique très riche. Nous pouvons ainsi résumer les principes généraux qui régissent son œuvre.

POUR LA BONNE CONSERVATION DES COULEURS. — 1^o Mélange d'un vernis à peindre aux couleurs.

2^o Emploi de préparations au plâtre à fond blanc.

3^o Exécution au premier coup.

4^o Simplification de la palette, quatre couleurs mères, brun, chair, rouge, bleu-gris.

5^o Emploi des teintes en grandes nappes sans morcellement de la touche.

POUR L'EXÉCUTION FRANCHE ET RAPIDE. — 1^o Dessin très arrêté au trait de sanguine ou de mine de plomb.

2^o Frottis d'huile pure à la surface très lisse du panneau.

3^o Emploi des pinceaux de martre ou d'écureuil, la brosse dure réservée aux seuls empâtements.

4^o Emploi des teintes préparées d'avance.

5^o Ébauche frottée au lavis brun transparent.

6^o Coloration en demi-pâtes, par le procédé des trois tons posés à plat, puis fondus ensemble.

7^o Modelé obtenu par le mélange, au pinceau sec, des coloris et des bruns.

8° Rehauts clairs, jaune pâle ou blanc pur posés à la brosse dure.

9° Repiquage des ombres au bleu noir et des reflets rouges.

10° Le ton brun de l'ébauche transparente, sans autre superposition de couleurs, forme les grandes ombres, les accessoires et souvent les terrains, quelques repiquages et reflets suffisent à l'animer.

11° Vernissage au copal à l'huile.

Ce sont là des formules d'exécution que j'ai rigoureusement recherchées devant l'œuvre du Maître, en copiant ses toiles suivant divers procédés. Les formules que j'indique ci-dessus m'ont permis d'obtenir la plus grande identité de facture et de matière avec la technique du grand coloriste; au point de vue de la bonne conservation des couleurs, certaines de ces copies, exécutées il y a vingt ans, ont évolué normalement suivant les conditions habituelles de jaunissement des huiles, et se sont maintenues sans *craquer* tout en se *dorant* et s'harmonisant sous l'effet du vernis.

J'ai employé pour vernir ces études le copal à l'huile pur, étendu au doigt ou au tampon, pour obtenir partout une pellicule égale; ce vernis sèche lentement, mais reste souple tout en devenant très dur; le temps lui communique un beau ton chaud qui se rapproche des harmonies blondes engendrées par les vernis anciens.

LE STYLE DE RUBENS. — A côté de ces indications purement techniques, il est possible de noter certaines observations ayant trait au *style* de Rubens, et qui justement déterminèrent sa facture.

1° *Éclairage des personnages presque toujours de face.*

2° *Simplification des teintes d'ombres uniformément brunes.*

3° *Suppression presque absolue des ombres portées.*

4° *Transposition de la lumière en une sorte de lumière idéale, toujours la même, et que nous avons nommée la lumière de Rubens¹.*

5° *Exécution de mémoire, laissant la plus grande part au style personnel et à l'expression du mouvement vrai.*

6° *Emploi constant des oppositions, oppositions de lumière et d'ombres, valeurs soutenues faisant toujours chanter les clairs, oppositions de facture, accessoires à peine frottés, s'opposant sans cesse à des morceaux de nus très faits.*

1. Voir, p. 20, *L'art de suggérer la lumière.*



Fig. 52.

REMBRANDT.

Première pensée d'une composition, exécutée à la plume d'oie et au lavis.



Fig. 53. — RUBENS ET SA TABLE-PALETTE.

Maurice BUSSET.

UNE JOURNÉE DE TRAVAIL AVEC RUBENS DANS SON ATELIER D'ANVERS EN 1650. LA RÉALISATION DE LA « KERMESSE ».

UN matin du XVII^e siècle, à l'heure où le soleil commençait à percer les brumes, qui s'accumulent au lever du jour sur les canaux et les rivières du pays de Flandre, le Maître se mit à l'œuvre, après avoir entendu la première messe, suivant sa coutume journalière.

Il habitait alors le luxueux hôtel qu'il avait fait construire à Anvers, sur le Wappen, à son retour d'Italie vers 1611, et qui lui avait coûté 60.000 florins. L'atelier était une immense pièce très haute de plafond, qu'un véritable escalier royal mettait en communication avec l'extérieur, permettant de monter et de descendre facilement les plus vastes peintures. Rubens l'avait fait cons-

truire sur ses plans, après avoir fait démolir une maison ancienne qui ne lui plaisait pas.

L'intérieur, divisé par de lourds rideaux de velours, était vaste et clair; d'un côté l'atelier des élèves et des praticiens travaillant en commun aux ébauches des grandes compositions que le Maître menait d'ensemble, et où se trouvaient parfois réunies trente ou quarante énormes toiles adossées au mur; là travaillèrent l'animalier *Snyders*, le portraitiste *Van Dick*, *Wildens*, *Lucas Van Uden* et bien d'autres, toute une pléiade de collaborateurs des plus habiles, dont le moindre de nos jours serait encore un maître.

Le broyeur de couleurs courbé sur sa table de marbre manœuvrait lentement le lourd pilon de pierre dure, et dosait les vernis et les huiles avant d'agglutiner les poudres sèches.

Cet atelier n'était point l'atelier-musée qu'affectionnent beaucoup d'artistes modernes : c'était uniquement un local professionnel, tel que nous pouvons en voir dans les tableaux de *Rieckaert* ou de *Van Ostade*¹; seules les immenses toiles blanches en cours de préparation ou d'exécution en faisaient l'ornementation. N'oublions pas que *Rubens* fut avant tout un véritable industriel, chef d'atelier occupant de nombreux ouvriers. Nous pourrions de nos jours trouver l'équivalent d'une semblable organisation chez quelques décorateurs de théâtre en renom, plutôt que chez nos peintres de chevalet.

LES COLLECTIONS DU MAÎTRE. — *Rubens* possédait pourtant de rares collections et, pour les abriter, il avait fait construire entre cour et jardin une vaste rotonde surmontée d'une lanterne et ayant quelque ressemblance avec le Panthéon de Rome. Là trouvèrent asile les dix *Titien*, les six *Véronèse*, les six *Tintoret*, les douze *Breughel* et les deux cents toiles qui composaient sa collection particulière, et qui figurèrent à sa vente après décès. C'était une véritable galerie royale, qui évoquait bien la fortune considérable de ce prince des arts, travaillant pour toutes les Cours européennes et qui gagnait 100.000 francs par an, somme que nous devrions à notre époque multiplier au moins par dix pour avoir son équivalence en monnaie actuelle. Ce musée contenait également des vases précieux d'onyx ou de porphyre, d'agate, des gemmes rares, intailles et camées antiques, ainsi que des statues de marbre, d'ivoire et de bronze; une des plus riches parures de cette galerie était la série de copies des grands maîtres, que le peintre avait exécutées en Italie et en Espagne. Les jours de mauvais temps, lorsqu'il ne pouvait sortir à cheval suivant son habitude, *Rubens* aimait, après la journée faite, à parcourir

1. Voir les fig. 1 et 51, p.103.

ces salles, examinant ces bijoux et comparant entre elles les techniques des maîtres qu'il aimait, le vieux Breughel, Titien et Véronèse.

LA RÉALISATION DE LA « KERMESE ». — Or, ce matin-là, dans la partie qui lui était réservée de l'immense atelier, Rubens se mit au travail. Posé sur un lourd chevalet, le panneau de chêne enduit de trois couches de plâtre fin broyé à la colle, et soigneusement poncé, luisait sous le jour atténué de l'aube. Tracée à la sanguine¹, l'esquisse du peintre revêtait la surface de fines arabesques roses (elle avait été agrandie et mise soigneusement au carreau par les élèves du Maître). Un frottis d'huile fraîche en estompait légèrement les traits. Rubens, calme et froid, examina longuement le large panneau; l'artiste avait le regard limpide du bon ouvrier qui mesure sa tâche. Complètement dépourvu de cette nervosité romantique que la littérature prête souvent aux peintres et que l'on nomme le « feu de l'inspiration », il était tranquille, adroit : nulle véhémence, nulle impatience dans les gestes, car toujours son talent et son caractère formèrent un parfait contraste. Il réalisait ses œuvres dans le calme, avec une méthode et un ordre inflexibles².

LA TABLE-PALETTE DE RUBENS. — Près de lui une longue table supportait la série des teintes préparées contenues dans des godets d'étain ou de faïence, et rangés invariablement par groupe de trois : la lumière, le ton local et l'ombre. Placé en avant se trouvait le ton de base indispensable aux vieux maîtres, ce fameux *verdaccio* hérité des Primitifs et que les modernes ont cru restituer à l'aide du bitume, idée néfaste qui causa la perte d'innombrables toiles; le brun des peintres d'autrefois était, nous l'avons vu, un composé d'ocre rouge, d'ocre jaune et de noir rendu transparent par l'adjonction d'un vernis. Rubens semble l'avoir simplifié en employant un mélange de terre de Sienne brûlée et de terre verte.

Le peintre d'Anvers, travaillant en larges jus, employait assez peu la palette, si ce n'est pour les touches dernières; il puisait directement dans les pots, où la couleur était toute délayée avec sa ration de vernis et d'essence.

Le peintre anglais Whistler, à la suite de longues recherches; était parvenu à restituer certaines pratiques des anciens maîtres. Jacques Blanche, qui le visita à Londres, mentionne ainsi ses procédés, qui offrent une grande analogie avec ceux de Rubens. « Une immense table-palette avec une série de tons préparés. Ce sont des *mixtures* différentes pour

1. Voir les dessins des p. 123 et 124.

2. MICHEL, *Vie de Rubens* (1771).

chaque toile : tons de chair, blanc et rouge indien ou rouge de Venise, broyés ensemble, tons sombres pour les vêtements, puis un gros tas de couleurs pour le fond, et les dérivés de ce ton pour la demi-teinte, et des *provisions* telles qu'un peintre en bâtiments en réserve dans ses seaux, afin de *coucher* de vastes surfaces unies et sans taches. Whistler, avec un couteau à palette souple, pétrit cette pâte mélangée dans de subtiles proportions, il la délaye dans le pétrole avec des brosses rondes à longs manches¹. »

L'ÉBAUCHE EN BISTRE². — Saisissant un long et souple pinceau rond fait de soies de porc usées³, il redressa tout d'abord quelques attitudes qui lui parurent incorrectes dans les gestes des danseurs; la pointe très effilée courait sur ce beau panneau blanc, lisse comme une glace, facilitée par l'onctuosité de l'huile étendue en glacis, d'un seul coup de poignet il aplattissait ici le corps du pinceau gorgé de teinte transparente, affirmant une ombre en une vaste traînée brune. Là naissait une mince arabesque fine et souple comme un cheveu de femme. La science et la pratique prodigieuse du peintre lui permettaient, en une admirable improvisation graphique, ainsi que le firent également certains artistes japonais du xviii^e siècle et les céramistes des vases grecs, de ne jamais revenir deux fois à la même place; chaque trait portait, était générateur d'une forme.

Les groupes centraux étant massés et affermis dans leurs ombres, il soutint sa composition en haut et en bas par un vaste *jus* brun frotté et descendu ainsi que le ferait un architecte d'une grande teinte d'aquarelle; ainsi s'ébauchait, en haut et à gauche de la composition, la façade sombre de l'auberge, les grands arbres qui l'ombragent et, au premier plan, l'amas de chaudrons de cuivre, du tonneau et du baquet de bois où barbotte un chien blanc; modelées dans la teinte brune de l'esquisse, ces localités sombres resteront telles, extrêmement légères partout; au travers du lavis émaillé transparait le fond blanc du panneau. Rubens se contentera par la suite d'affirmer en couleur les verdure.

ASPECT DE L'ÉBAUCHE TERMINÉE. — La matinée était encore loin d'être terminée lorsque, prenant un instant de repos, le Maître posa sa palette et se recula pour juger son œuvre.

Ainsi qu'un camaïeu en deux tons sanguine et brun doré, luisante et souple dans sa fraîcheur huileuse, l'ébauche s'affirmait magistrale; satisfait et tranquille, Rubens fit alors mander son lecteur rétribué, qui avait

1. JACQUES BLANCHE, *Propos de Peintre*, I.

2. Voir p. 181 la préparation de ces pinceaux.

3. Voir partie supérieure de la p. 121 : « Restitution de l'ébauche ».

coutume, pendant les heures de travail, de lui lire dans le texte les œuvres de Sénèque et de Plutarque¹.

LES AMIS DE RUBENS. — L'habitude de Pierre-Paul Rubens était, avant le repas de midi, de se reposer pendant une heure en causant avec ses amis qui lui rendaient visite : c'étaient tantôt Jean Breughel de Velours, le peintre, tantôt Nicolas Rockox, bourgmestre de la ville d'Anvers, ou bien ses principaux élèves. Il ne formait d'amitié qu'avec les esprits doctes et élevés, ou les bons peintres.

Au repas de midi, le peintre retrouvait son épouse, la blonde Hélène Fourment, dont il nous a laissé maintes effigies, en des portraits ou des études de nu qui vont parfois jusqu'à l'indiscrétion, et où il nous dévoile les charmes les plus cachés de cette rose et superbe fille des Flandres. Le déjeuner était court et frugal. L'artiste aussitôt se remettait au travail, « car sa complexion physique et morale lui permettait de travailler sans cesse; il pensait avec raison que les excès de table engourdissent l'esprit et paralysent le talent² ».

LE COLORIAGE DE L'ÉBAUCHE³. — Nous avons laissé sur son massif chevalet la « Kermesse » au premier état de camaïeu sanguine et brun chaud. Rubens a repris ses longs pinceaux de martre; près de lui, sur la table à peindre, se groupent les tons préparés à l'avance; il se servait en somme assez peu de la palette; ses teintes, dont la gamme était toujours la même, ne nécessitant point de savants mélanges, les tons étaient rangés dans un ordre invariable, car ce maître des compositions fougueuses était extrêmement méticuleux et méthodique.

Ses teintes comprenaient surtout des tons de lumière, car les ombres étaient toujours fournies par le brun de l'ébauche qu'il ne retouchait plus, si ce n'est pour le réchauffer, par endroits, d'un reflet rouge.

En premier lieu venait le ton de chair, composé de blanc d'argent, d'ocre jaune et d'une pointe d'ocre rouge; ce mélange, formé des couleurs les plus fixes de la palette, a conservé après trois siècles toute sa fraîcheur : c'est essentiellement le ton lumineux du Maître, celui auquel Rubens fait le plus fréquemment appel et qui détermine, par sa clarté chaude, la qualité *rayonnante* de ses œuvres.

Puis voici le fameux rouge, si caractéristique, le *rouge Rubens*, composé de blanc d'argent, d'ocre rouge et de vermillon, parfois aussi additionné de laque de garance; l'interposition de l'ocre a empêché le vermillon de

1. PHILIPPE (neveu de Rubens), *Vie de Rubens* (texte latin).

2. WEYERMANN, t. 1^{er}, p. 264.

3. Voir partie inférieure de la p. 121 : « Restitution de l'ébauche ».

pousser au noir, l'addition de vernis à peindre s'est également opposée au noircissement de cette teinte, qui, par son emploi en grande nappe soutient les chairs et augmente leur pouvoir rayonnant.

C'est toujours par ces deux teintes que l'artiste commence à colorier, par à-plats d'abord, simplement plaqués sur l'ébauche brune. La petite esquisse du « Sacrifice d'Abraham », qui est au Louvre et qui est restée à ce deuxième état, nous dévoile la technique suivie.

COMMENT RUBENS FAISAIT TOURNER SES TEINTES. — Chaque personnage reçoit sa teinte de chair, qui formera strictement le ton local ou, plus exactement, la demi-teinte; les vêtements sont colorés de même. Puis Rubens, à l'aide d'un pinceau court et sec, amalgamant et fondant l'un dans l'autre les tons en mosaïques, va faire *tourner* ses teintes, créant par le mélange des bruns et des chairs de nouveaux tons rompus qui modèlent les groupes. Le mélange des tons se fait donc, *non point sur la palette, mais sur le tableau lui-même*¹.

Les fondus s'exécutant de la sorte, avec l'habileté prodigieuse du peintre, entièrement dans la couleur huileuse et fraîche, au pinceau de martre, donnent de suite un aspect *fini* et lisse, sans rugosité.

LES REHAUTS. — L'ébauche arrêtée ainsi en tons locaux et en bistre est plate, un peu terne; le maître maintenant va l'éveiller à l'aide de rehauts clairs, posés en *pâte épaisse* au moyen d'un pinceau très délié. La pointe fine pique çà et là des accents, accroche un long filament sur le pli cassé d'une étoffe, fait saillir pour exalter les chairs l'éclat d'une guimpe ou d'un col blanc, tourne, par un mouvement circulaire du poignet, le luisant rond d'une poterie, ou sertit d'un seul coup le bord du chaudron de cuivre; les figures, rehaussées de blanc pur à peine teinté de jaune, acquièrent un relief sculptural et parfois aussi un luisant de faïence, que viennent encore accentuer des repiquages en bistre ou en bleu gris dans les narines, les bouches entr'ouvertes et les chevelures; puis enfin, ces accents sont fondus dans le ton local à l'aide du pinceau sec.

Le rôle de ces rehauts est capital dans l'œuvre de l'artiste: ce sont eux qui accusent les reliefs. Il les prodigue avec une sûreté de main incomparable, sur ses esquisses ils pétillent à la façon de gouttes de rosée.

Delacroix, dans son *Journal*, est fortement intrigué par la teinte de ces accents généralement *blanc jaunâtre* et ne participant point du ton local. Mais l'effet s'explique aisément par le contraste des couleurs, pour le spectateur observant à distance le rayonnement du grand ton, *colore*

1. DELACROIX, *Journal*.

virtuellement les luisants et donne naissance à un ton intermédiaire, ainsi que nous l'avons vu lorsque nous avons étudié la lumière de Rubens.

RUBENS SUGGÈRE CERTAINES NUANCES. — Contrairement à certains artistes modernes qui décomposent réellement le ton, et le posent en pigments fragmentés, le Maître d'Anvers *suggère* les nuances par l'emploi raisonné des gris et des blancs neutres, voisinant avec les grandes coulées de teintes vives : c'est certainement cette technique particulière qui donne à ses œuvres, malgré la simplicité des colorants, ce grand air de richesse lumineuse¹.

LES DERNIÈRES TOUCHES. — Les dernières touches, qui avaient un rôle important dans l'orchestration générale du tableau, étaient des bleus gris presque noirs composés d'avance et dont la teinte, préparée toujours identique, était un mélange de blanc d'argent, lapis-lazuli ou indigo et noir d'ivoire. Ce ton froid, le seul de cette nature, avait pour but d'exalter les tons chauds formant la masse de la composition ; Rubens ne l'employait jamais que par petite quantité, et l'additionnait parfois de garance afin d'obtenir une teinte violacée. Le groupe central de la « Kermesse », formé de quatre danseurs enlacés, reçut vers la gauche une large touche de ce ton qui coloria la robe de la danseuse renversée en arrière ; puis d'autres taches bleues, réparties çà et là dans les ombres et sur toute la surface du panneau, s'opposèrent aux rouges vifs réservés pour les vêtements en lumière, et répartis également sur toute la surface, en rappels de ton harmonisant l'ensemble.

RUBENS PEINTRE DES VOLUMES. — Par le fait de l'introduction de ces tons froids, les masses acquièrent un relief extraordinaire, que l'on ne retrouve chez aucun peintre ; Rubens est réellement le *peintre des volumes*.

L'écueil d'une composition étagée comme celle de la « Kermesse », qui compte plus de soixante personnages éclairés de face, était évidemment de faire *plat* ; Rubens a résolu le problème en divisant la foule en quatre ou cinq groupes, traités chacun suivant le principe de la *grappe de raisin*, c'est-à-dire modelés par l'ensemble : *chaque corps ne tourne point séparément mais, s'amalgamant au groupe, participe du relief de la masse* ; les valeurs claires, les couleurs chaudes sont réservées toujours pour le même côté, les bruns et les bleus froids toujours pour le côté opposé.

Invariablement le côté clair s'oppose au fond sombre, et le côté sombre s'enlève sur un détail clair.

L'effet obtenu est étonnant. Examinez le groupe central : les quatre

1. Voir p. 17, 18 et 20 : *L'art de suggérer la lumière*.

personnages frénétiques s'échappent du fond, l'air circule autour d'eux, ils semblent être vus au stéréoscope; de même les buveurs assis par terre au premier plan, le groupe des paysans qui gesticulent, la mère en jaquette rouge qui allaite son enfant, et la fantastique vieille, entonnant de force une chope de bière dans le gosier de son fils renversé : ce n'est plus même du bas-relief tenant au panneau, mais de la ronde bosse. Je ne crois pas que l'on soit allé plus loin dans l'expression des volumes. *Rubens est réellement le maître de la troisième dimension.*

LA VIE VÉHÉMENTE. — Une œuvre de Rubens est un monde, le résumé de plusieurs siècles d'expériences picturales, synthétisées par un homme de génie. La vérité des attitudes, le style, la profondeur, la couleur et surtout la vie véhémence, la frénésie du mouvement qui ne fut égalée, au XIX^e siècle, que par un génie d'une culture bien différente, le grand Hokousai, né sur l'autre face de la terre, dans les îles Japonaises.

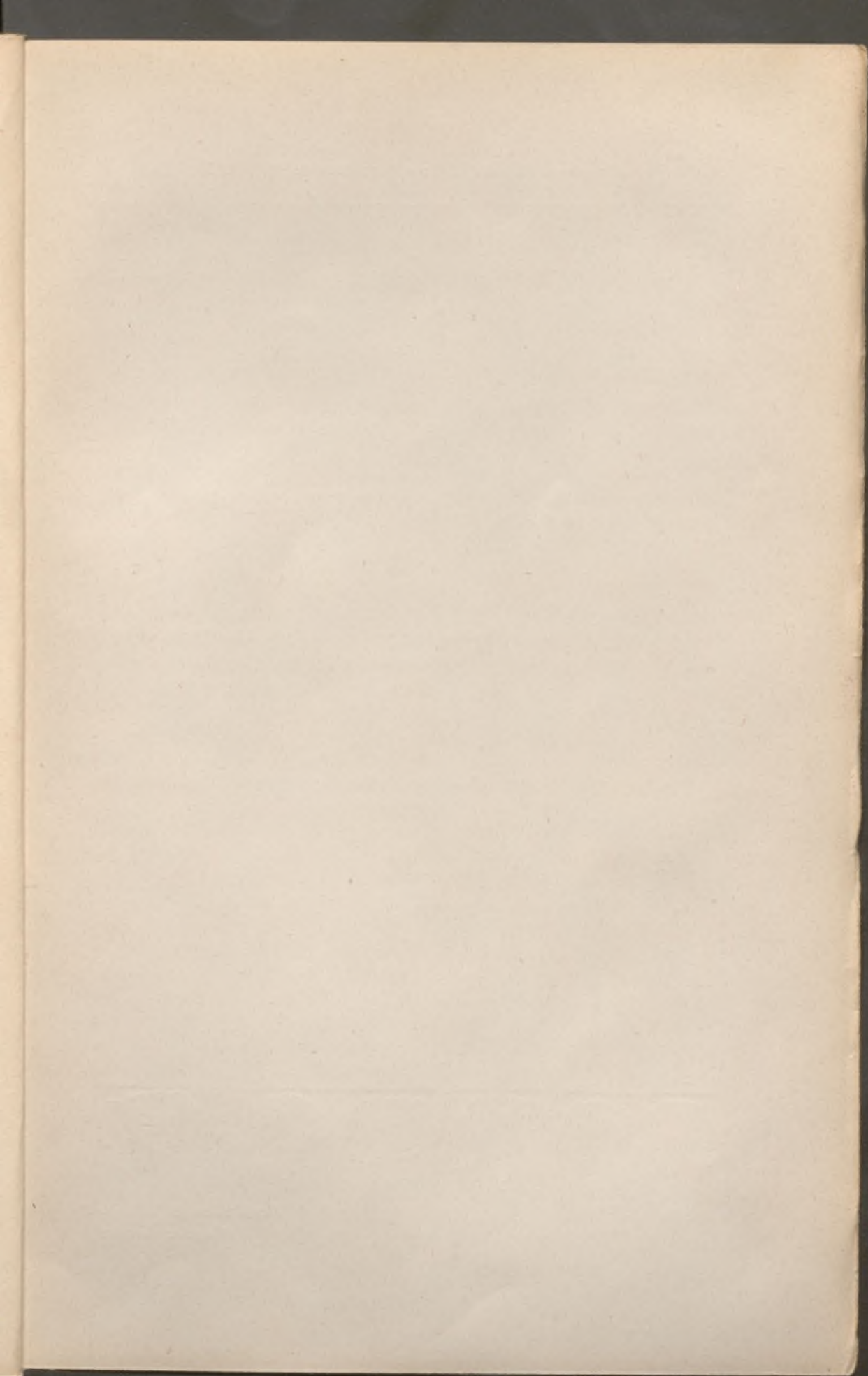
Le chef-d'œuvre dont je viens d'évoquer la naissance est donc là, en cette fin de journée du XVII^e siècle. Peu à peu, à mesure que la flèche d'ombre du cadran solaire pivotait sur son marbre, nous avons, en praticien, noté les étapes de sa réalisation matérielle. Le grand travailleur qui l'a conçu, un peu lassé maintenant par dix heures de travail, pose une dernière fois son regard limpide sur l'œuvre réalisée, et, laissant à ses serviteurs les soins matériels du nettoyage de la palette et des pinceaux, songe maintenant au beau cheval andalou qu'il a coutume de monter chaque soir, lorsque le temps est beau¹.

Sur les bords de l'Escaut, dans les fertiles campagnes de la rive droite, il aimait à errer au pas tranquille de sa monture, cavalier accompli, le large feutre à plume crânement incliné sur l'oreille, tel qu'il s'est représenté lui-même dans ses portraits; ce n'était plus maintenant le peintre calme et appliqué, mais le grand seigneur portant beau, fier de son rang et de sa fortune.

Voici, notée entre mille, une des journées si bien remplies de cet artisan génial; et ceci n'est point un conte fantaisiste : je me suis appuyé pour l'écrire sur des documents certains, les notes de De Piles² qui visita le Maître, la biographie du grand homme écrite en latin par son neveu Philippe et la correspondance personnelle de Rubens.

1. MICHEL, *Vie de Rubens* (1771).

2. M^r DE PILES, *Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris.*



Fragment ébauché de la « Kermesse » de RUBENS



PL. V.

Restitution de
Maurice BUSSET

RESTITUTION D'UNE ÉBAUCHE DE RUBENS.



DANS le chapitre précédent nous assistons heure par heure à la réalisation de la « Kermesse ». Voici, restitués, quelques « états » de cette belle œuvre.

L'arabesque est d'une souplesse et d'une originalité rares; elle affecte la forme d'un serpent déroulant ses anneaux dans l'herbe. Rubens fut et restera toujours le créateur de la composition moderne, et seuls les Japonais, dans leurs estampes, ont pu déployer une fantaisie égale (voir fig. 27, 28, 29, 32). J'ai noté page 30 quelques observations sur l'architecture du coloris.

Les valeurs sont englobées dans une demi-teinte générale de plein air; il n'y a de valeurs fortes qu'en haut à gauche et en bas à droite afin d'établir les assises de la composition (fig. 54). Quelques rouges et quelques noirs bleus sont jetés en taches sur la courbe serpentine.

Les clairs, chairs, vêtements sont disposés sur l'arabesque et accompagnent son mouvement.

ASPECT DE LA PREMIÈRE ÉBAUCHE. — Un dessin très fait, semblable



Fig. 54. — ÉTUDE DE L'ARABESQUE SERPENTINE.

comme facture à celui de la figure 56, est établi par le Maître, puis mis au carreau et reporté agrandi sur panneau par ses praticiens. Le tracé devait alors présenter l'aspect de la figure, et était exécuté en sanguine et bistre. (Voir p. 116.)

Le Maître procédait alors à l'ébauche exécutée à l'huile pure et au bistre. La partie supérieure de la planche V nous montre l'aspect de cette ébauche transparente, le dessin se voit toujours au travers.

COLORIAGE DE L'ÉBAUCHE. — Immédiatement après l'ébauche, sans séchage, *dans le frais*, Rubens appliquait sur les bruns ses tons préparés, posés en demi-pâtes opaques sur les bruns transparents, qui restent partout visibles dans les ombres; les couleurs sont additionnées de copal à l'huile (voir p. 117). La partie inférieure de la planche V montre l'aspect de ce coloriage par à-plats.

LES FONDUS. — Toujours sans séchage, dans la couleur fraîche, le Maître fait *tourner* ses teintes, amalgamant les à-plats et les ombres, créant ainsi par ce mélange les demi-tons rompus (voir p. 118).

LES REHAUTS. — Puis, toujours au premier coup, Rubens pose ses luisants (voir p. 118) et *repique* les ombres, en vermillon ou en gris bleu.

LES TONS PRÉPARÉS DE RUBENS (Planche V). — 1. Ton de base, bistre. — 2. Ton de chair. — 3. Rouge composé. — 4. Jaune composé. — 5. Gris bleu. — 6. Noir.



Fig. 55. — ÉTUDE DES VALEURS.

UNE ESQUISSE AU CRAYON DE RUBENS



Fig. 56.

SAINTE FAMILLE

Ce dessin, conservé au Louvre, est un exemple des esquisses très poussées, à la sanguine, que Rubens confiait à ses élèves, afin que ceux-ci exécutent la mise au carreau et l'agrandissement sur toile ou sur panneaux. La « Kermesse » fut préparée de la sorte (Pl. V), et le dessin reporté sur panneau devait avoir l'aspect de celle ébauche de Rembrandt que je donne figure 57.

UNE ÉBAUCHE DE REMBRANDT



Fig. 57.

Cette ébauche de Rembrandt montre ce que pouvait être le dessin préparatoire reporté sur panneau au xviii^e siècle; le trait est repiqué à la plume et au pinceau, les grandes ombres indiquées légèrement par un frottis en bistre.



Fig. 58. — ATELIER HOLLANDAIS, XVIII^e SIÈCLE, AVEC ESCALIER
ET SOUPENTE (d'après Van Ostade).

Maurice BUSSET.

LES PASSAGES DE TEINTES, LES SILHOUETTES ET LES CONTOURS CHEZ LES ANCIENS, LE PAYSAGE. QUELQUES VIEILLES RECETTES.



UNE des grandes préoccupations des artistes fut, en tout temps, de traduire heureusement le passage d'une teinte dans une autre teinte. L'aspect du tableau dépend en grande partie de la manière dont sont traités les *passages de teintes*. Il ne faut pas les confondre avec les *silhouettes*, qui sont formées par le contour extérieur des corps.

LES SILHOUETTES ET LES MODELÈS AU XV^e SIÈCLE. — Chez les Primitifs, les silhouettes étaient extrêmement nettes, taillées à vif, et se détachant même souvent en épaisseur sur le fond clair; l'inverse était également vrai : souvent les chairs sur un fond sombre, étant moins empâtées que les

teintes fortes, forment un creux. Ces silhouettes, dans la peinture au vernis, n'étaient pourtant pas serties par un trait, ainsi que cela existe dans les fresques. Dans l'intérieur des figures, les tonalités fortes des vêtements sont également découpées à vif sur les chairs.

Les ombres, par contre, étaient extrêmement fondues, et les passages des demi-teintes dans les clairs imperceptibles. « Fonds les ombres avec la couleur de chair la plus obscure, les léchant et les adoucissant comme une fumée », dit Cennino. Puis le vieux maître ajoute : « Pour les pommettes, mon maître posait le rouge plus vers les oreilles que vers le nez, car cela ajoute au modelé du visage. »

LES OMBRES CHEZ LÉONARD DE VINCI. — Léonard de Vinci suivait les mêmes préceptes ; cinquante années plus tard, il écrit : « Que les extrémités de tes ombres sur un corps jeune et délicat ne soient ni mortes ni brutales, mais légères et transparentes comme l'air, car le corps humain par lui-même est transparent. Une lumière trop vive ne donne pas de belles ombres... Le crépuscule ou le brouillard donnent les plus belles ombres. Il faut qu'elles se fondent comme une fumée ou comme les sons d'une musique lointaine¹. » Pourtant il fut un des premiers à adoucir les contours et à les fondre légèrement ; il disait : « Plus que de toute autre chose, méfie-toi des contours grossiers et rudes. »

LES CONTOURS DU TITIEN. — Le Titien, abandonnant les teintes minces et empâtant fortement ses dessous, fut le premier à faire passer réellement les contours dans le fond. A l'aide du doigt, il mélangeait légèrement le bord des silhouettes avec le paysage. Ses portraits sont en général plus nets que ses grandes figures.

Pour les passages d'ombres et de clairs, il continuait à suivre les préceptes de Cennino, et fondait à l'extrême ses glacis de bruns légers, formant les ombres transparentes de ses chairs. Nous avons vu qu'il se servait du doigt. Il n'est pas dans son œuvre une seule ombre portée délimitée nettement. Toutes sont fumées, *sfumate* (suivant le mot du temps) dans les chairs. Seuls les vêtements ont parfois dans leurs plis des ombres nettes. Ainsi dans la « Vierge au lapin », du Louvre, les plis du costume de la femme qui tient l'enfant sont touchés nettement en glacis bleuâtre, et à peine fondus.

LES SILHOUETTES DE VÉRONÈSE. — Véronèse est beaucoup plus net. Il revient à la composition et aux contours des Primitifs ; parfois même il

1. LÉONARD DE VINCI, *Traité de peinture*.

place comme eux, franchement, ses personnages en silhouette sur un fond clair. Ainsi fit-il dans le « Portement de Croix », du Louvre¹. Il peint au premier coup nettement dans les pâtes, et fond très peu les ombres; ses touches sont toutes apparentes.

LES FONDUS DU CORRÈGE ET DE MURILLO. — Quant au Corrège, il pose en principe l'imprécision dans les contours : tout devient fumée, la touche disparaît; souvent même le contour se perd complètement dans les fonds, et l'œuvre semble vue à travers une brume légère; c'est cet effet qui fut encore exagéré par un artiste moderne, Carrière, qui, supprimant totalement les contours, transpose ses personnages en fantômes blafards, dans les figures desquels seules deux touches posées nettement évoquent les prunelles.

Murillo a deux manières. L'une, très franche, est celle du « Jeune Mendiant » du Louvre; l'autre exagère le fondu du Corrège, dans « L'Immaculée Conception » du Louvre, et la « Cuisine des Anges »; ce fondu excessif des silhouettes, encore augmenté par des tonalités rosâtres ou bleuâtres, donne à l'ensemble des œuvres une apparence fade et conventionnelle.

LES OMBRES DE REMBRANDT. — Rembrandt, peignant dans les pâtes, est très varié dans les passages, tantôt il perd complètement les silhouettes dans les fonds; comme dans les « Pèlerins d'Emmaüs » ou la « Ronde de nuit », où souvent une moitié des personnages demeure invisible; tantôt à l'inverse du Titien ou de Léonard, il précise les ombres portées des narines, des lèvres, du menton. Il paraît avoir pris pour principe la contre-partie des Primitifs : « Silhouettes évaporées et fondues, ombres très nettes. »

L'inspiration et le caprice du moment sont d'ailleurs ses seuls guides. Si dans sa première manière lisse, sur panneau, il procède suivant la technique du xv^e siècle, dans sa manière empâtée tout lui devient possible, et il lui arrive, sur une silhouette inconsistante, d'accrocher à la pointe de la brosse dure un amas de blanc d'argent aux bords extrêmement nets, afin d'évoquer le luisant d'un hausse-col de métal ou la blancheur d'une fraise de dentelle.

LES MODELÉS DANS L'HUILE DE RUBENS. — Rubens, dans sa manière flamande, continue la technique de Breughel le Vieux, dont il s'inspire visiblement. Il n'hésite pas, dans la « Kermesse », à affirmer les contours à la pointe de martre, les fondant simplement avec la teinte locale des figures. Breughel, lui, allait plus loin; il redessinaît au trait sur ses teintes,

1. Voir fig. 45, p. 91.

laissant presque partout ces lignes apparentes; cela n'empêchait point ses figures d'être animées d'une vie frénétique, tels ses « Aveugles », du Louvre, ou sa « Kermesse », du Musée de Vienne; les ombres et les modelés intérieurs des figures de Rubens, aussi bien que de celles de Breughel, sont fondus à la façon des Primitifs, quoique chez Rubens les touches claires soient très apparentes. Il fallait au Maître d'Anvers une dextérité merveilleuse, pour arriver ainsi au premier coup à fondre dans le frais les modelés de ses grandes figures, de façon à ce qu'elles paraissent finies. Il devait cette facilité à l'emploi des huiles pures, qui sèchent lentement.

Dans sa technique Vénitienne, il suit la manière du Titien en présentant une grande variété dans les passages, tantôt mêlant complètement ses contours au fond, tantôt les affirmant à la pointe, en épaisseur.

Sa « Vie de Marie de Médicis » du Louvre est peinte de la sorte.

LE MODELÉ MODERNE, LES A-PLATS. — Chez les peintres modernes, un autre genre de facture est apparu. C'est le procédé des à-plats, qui trouve surtout son utilité dans le paysage. On ne cherche plus à faire tourner, on peint des taches juxtaposées; l'emploi du couteau et des essences qui sèchent vite ont entraîné les peintres à travailler ainsi, et leurs œuvres acquièrent de la sorte une apparence décorative qui n'est point sans charme.

Il est rare que la peinture moderne cherche le modelé et vise au fondu et au relief; elle s'est en cela tout à fait écartée des anciens.

Les théories scientifiques de la décomposition des tons, prises trop littéralement au pied de la lettre par certains peintres, ont amené ceux-ci, tantôt à évaporer complètement la silhouette, en pointillant des touches de fond et d'atmosphère sur le bord des figures, tantôt à sertir les contours d'un trait irisé, qui produit un peu l'effet que l'on observe en regardant un objet avec une lorgnette qui n'est pas au point.

Je crois que ce sont là de petits moyens, que le temps décomposera, et qui n'ajoutent guère au tableau qu'un intérêt passager d'étrangeté, dont on se lasse très vite.

Après les évaporations totales des contours, pratiquées par les impressionnistes, voici d'ailleurs qu'on revient aux silhouettes très arrêtées et aux modelés fondus des Primitifs, cela en faisant mat, à l'essence, à la façon d'une détrempe.

LE PAYSAGE. — Le paysage est probablement la seule branche de la peinture dans laquelle les modernes auront surpassé les anciens, car à aucune autre époque on n'a étudié la nature, à toute heure du jour et même de la nuit, ainsi que l'ont fait les paysagistes depuis cinquante ans

Jamais les peintres n'avaient osé rendre les intensités du plein soleil, par exemple; le bleuissement des ombres baignées par l'atmosphère, ou les colorations hivernales des neiges, qui se teintent de tous les tons du prisme. La possibilité de peindre les heures du jour les plus éclatantes est liée évidemment aux découvertes de nouvelles couleurs, surtout les cadmiums, beaucoup plus intenses que les anciens jaunes à base végétale.

Mais les nouveaux procédés du couteau à peindre et de la peinture à l'essence ont surtout influé grandement sur la progression actuelle de l'art des paysagistes.

Sous l'influence des impressionnistes, qu'il ne faut pas confondre avec les pointillistes, car certains comme Renoir, Monet à ses débuts, Manet et Degas ont employé une technique absolument traditionaliste, l'étude directe d'après nature orienta les peintres vers de nouvelles recherches colorées.

LES OMBRES BLEUES. — La tonalité brune, qui autrefois servait de base au tableau et colorait indifféremment toutes les ombres, ne donnait dans les peintures de paysages que des opacités lourdes; aussi toutes les vues de nature, antérieures au XIX^e siècle, ont-elles un aspect recuit et jaunâtre, à l'exception des œuvres de certains primitifs, les Van Eyck notamment, qui furent en tout des précurseurs, et qui surent donner au XV^e siècle, dans les fonds de leur composition, des paysages ensoleillés d'une fraîcheur inaltérable.

Dans les compositions à figures, les ombres brunes ont leur raison d'être, car elles procurent une tenue merveilleuse aux ensembles. Mais dans une toile ou un panneau de paysage pur, comme on s'est mis à en peindre vers 1830, les artistes se sont vite aperçus que les bitumes ou les terres d'ombre ne permettaient d'obtenir que des tonalités sales. Aussi, vers 1860, on commence à bannir les noirs et les terres de la palette du paysagiste, et à peindre uniquement les tons du prisme.

Le bleu d'outremer ou le violet deviennent à leur tour les tons de base, qui, répandus dans toutes les parties du tableau, harmonisent les ensembles, et leur communiquent l'aspect atmosphérique et bleuté, qui est celui du paysage.

Ce bleuissement général devint vite un nouveau poncif, aussi conventionnel que les bruns et les noirs.

Beaucoup d'artistes — sans plus observer la nature dont les ombres en réalité participent de deux influences, *le ton local de l'objet et le reflet du ciel* — teignirent indifféremment en bleu et en violet pur la totalité des teintes sombres. Ces bleus, souvent de qualité inférieure, n'eurent pas toujours la solidité passée des terres de Sienne ou des noirs (je ne parle

pas des bitumes, qui causèrent la perte de plusieurs chefs-d'œuvre) et *tournerent* rapidement : d'où décomposition rapide de nombreux paysages modernes.

D'autre part le pointillisme, en apportant une fragmentation de la touche, et en disséminant sur toute la surface des tableaux de petits amas de couleurs, séparés par des sillons, qui vont parfois jusqu'à la toile, livra l'œuvre peinte à toutes les influences extérieures, poussières, humidité, sulfuration.

Voici donc quels furent les ennemis du paysagiste moderne au point de vue de la technique pure.

Abus irraisonné des ombres bleues, et division de la touche.

Par contre, deux factures compactes et donnant une surface homogène sont à recommander : l'application des pâtes à la truelle à peindre¹ et la peinture aux essences minérales, avec vernis à la cire lustrée².

LES COPALS DANS LA PEINTURE DE PAYSAGE. — Je ne recommande point d'employer les vernis à peindre, copals ou ambre, dans la peinture du paysage, car si les transparences sont excellentes dans les intérieurs, les chairs ou les étoffes, elles donnent un aspect un peu creux aux études de plein air, qui semblent, peintes de la sorte, être éclairées par une lumière intérieure. La surface du tableau doit réfléchir la lumière et non l'absorber. Faites l'expérience suivante : placez sur une plaque de verre, par exemple, un bleu de lointain, délayé dans le copal, laissez sécher; posez sur un panneau de bois absorbant le même bleu à l'essence : vous verrez la différence d'aspect; les pâtes à la surface mate, réfléchissant les rayons lumineux, évoquent beaucoup mieux les clartés solaires.

Ces pâtes à l'essence peuvent, d'ailleurs, très bien recevoir un vernis mat à la cire (cela est d'ailleurs indispensable à leur conservation); leur pouvoir réfléchissant sera légèrement diminué, mais l'effet existera quand même.

Les copals donnent cependant de bons résultats dans les paysages de grand soleil, aux oppositions puissantes; ils transforment alors la peinture, surtout si elle est riche de matière, en une sorte de joaillerie aux apparences précieuses³.

1. Voir p. 154, 155, 156.

2. Voir p. 163, 164, 165.

3. Monticelli peignait de la sorte sur panneau. Le peintre Ch. Faure, le visitant en 1874 à Marseille, conte : « Comme il fallait un panneau et qu'il n'en avait pas, nous sommes allés chez un marchand de vieux meubles, et j'ai acheté un bahut Louis XIII. C'est sur la porte de ce bahut qu'il a commencé mon portrait... Il emploie les couleurs mélangées avec du vernis, jamais ni huile ni essence, son vernis est épais, légèrement jaune... (copal) (*La Grande Revue*, octobre 1908). Il m'a été donné de constater le changement progressif de sa peinture, qui devient toujours plus belle avec le temps. »

L'emploi des vernis dans la peinture de plein air est donc surtout une question d'appréciation de la part de l'artiste. Qu'il n'oublie point pourtant que s'il veut assurer la conservation des surface émaillées, il doit employer les copals sur panneau de bois ou sur carton, réservant la toile pour les peintures à l'huile pure ou à l'essence.

QUELQUES RECETTES ANCIENNES. PRÉPARATION DES COLLES. — *Colle de farine d'après Cennino Cennini, xv^e siècle.* — « Au nom de la sainte Trinité, qu'il faut toujours invoquer ainsi que celui de la Vierge Marie, avant de te faire commencer le travail sur panneaux, il conviendra d'en établir ici le fondement. Je veux dire les colles, dont il y a une grande diversité.

« Il y en a une qui se fait de pâte cuite. On la fait de cette manière : prépare une casserole pleine d'eau claire, fais-la bien chauffer; quand elle est prête à bouillir, aie de la farine bien tamisée, jettes-en peu à peu dans la casserole, toujours remuant avec une petite baguette; laisse bouillir, mais qu'elle ne devienne pas trop épaisse, retire-la et mets-la dans une écuelle; si tu veux qu'elle ne pue pas, mets-y du sel. »

Colle de parchemin pour enduire les panneaux. — « Il y a une colle qui se fait de rognures de parchemin qu'on lave bien et qu'on fait mollir tout un jour avant de la faire bouillir. Jetées dans l'eau claire, on laisse bouillir tant que de trois parties il n'en reste qu'une. Quand tu n'as pas de colle forte, je veux que tu te serves seulement de celle-là; pour mettre la couche de plâtre sur les panneaux, il n'y en a pas de meilleure au monde. »

Colle de fromage. — « Il y a une colle qu'emploient les maîtres charpentiers. Elle se fait de fromage amolli dans l'eau. Broie-la avec la molette à deux mains, en y mêlant un peu de chaux vive. Si tu la mets sur un morceau de bois et sur l'autre, elle les joint et les attache parfaitement ensemble. » (*Cennino.*)

Le grand avantage de cette colle est de protéger les panneaux qui en sont enduits et de ne pas les laisser attaquer par les vers. On la prépare également en pétrissant du fromage blanc, et en y mêlant quelques gouttes d'ammoniaque.

Colle moderne de gélatine. — La colle de peau ou de parchemin qui sert de base aux préparations au plâtre peut être avantageusement restituée par une dissolution à chaud de gélatine. On achète chez un droguiste des feuilles de colle *Tottin* blonde, employées couramment par les décorateurs. On les brise et on les met tremper dans l'eau froide; le lendemain la colle a gonflé, on la met sur le feu, dans une casserole, additionnée d'eau, et elle ne tarde pas à fondre.

Elle doit, après avoir bouilli, posséder à peu près la consistance de l'huile. On la mélange alors à chaud aux plâtres ou aux céruses. Si on désire la rendre plus souple, on l'additionne d'un peu de glycérine, qui remplace avantageusement le lait du figuier ou les escargots écrasés préconisés par certaines recettes anciennes¹.

UNE RECETTE DE RUBENS. (Lettre du 6 août 1629 adressée de Londres à Fabri de Péirex.) — « Si, comme cela arrive aux couleurs fraîches, mon portrait enfermé depuis longtemps dans une caisse, sans être exposé à l'air, a pris un ton jaune, le remède sera de l'exposer à plusieurs reprises au soleil, dont les rayons savent réprimer cette superfluité de l'air, qui cause ce changement, et si, par moments, il tourne encore au brun, il faudra de nouveau l'exposer au soleil. La chaleur, voilà le remède unique à cette grave maladie. »

1. La colle forte de menuisier employée avec beaucoup d'eau fournit aussi une excellente colle pour préparations.



Fig. 59. — L'ÉDUCATION D'ACHILLE.

Eugène DELACROIX.
Musée du Louvre (crayon).



Fig. 60. — LE RAYON DE SOLEIL, DE REMBRANDT.

Maurice BUSSET.

L'artiste travaille devant son miroir à l'un de ses innombrables portraits.

ÉCLAIRAGE, ORIENTATION ET DISPOSITION DES ATELIERS ANCIENS ET MODERNES. LA LUMIÈRE ARTIFICIELLE.



LES peintres des xv^e, xvi^e et xvii^e siècles travaillaient dans une salle assez peu éclairée et complètement dépourvue de luxe; les plus opulents d'entre eux considéraient alors leur local exactement à la façon des artisans appartenant aux autres corporations. C'était la *chambre de travail*, uniquement consacrée à l'exécution des commandes et contenant seulement les outils pour le peintre, et l'établi du broyeur de couleurs. L'atelier-musée, cher aux artistes modernes et servant de salon de réception,

n'existait pas. Rubens, lui-même, le grand seigneur, qui possédait de superbes collections d'objets d'art, fit construire dans son jardin une rotonde pour les abriter, son atelier, ainsi que celui de ses confrères, étant uniquement un local professionnel¹.

L'éclairage du haut, par une verrière horizontale, est d'invention moderne. Dans les nombreuses peintures ou dessins anciens qui nous montrent ce que fut autrefois la *chambre de travail* des peintres, je n'ai pas trouvé trace de cette disposition.

Il est probable que l'obligation d'employer des verres à vitre de petite dimension, et de les sertir de plomb pour les maintenir, n'ait pas autorisé d'autres dispositions que les fenêtres verticales. En effet, l'art de couler les glaces en grandes dalles est absolument moderne et seul, autrefois, existait le procédé du soufflage des verres, qui ne permettait que l'obtention de carreaux petits et d'épaisseur inégale. Bien souvent, d'ailleurs, les baies des ateliers devaient être garnies de parchemin huilé, matière beaucoup plus économique.

Ces fenêtres étaient en général assez hautes. Cennino recommandait de n'en posséder qu'une, afin de ne pas avoir de jours contrariés. L'atelier du Titien pourtant était éclairé par plusieurs grandes fenêtres ouvrant sur la mer, mais ceux de Rembrandt et de Van Ostade possédaient une ouverture de trois mètres de hauteur environ, séparée en deux parties par des meneaux de pierre². Dürer, dont la maison existe toujours à Nuremberg, travaillait dans une pièce assez basse éclairée par deux croisées divisées chacune en quatre par des montants épais. Léonard de Vinci paraît être le seul qui se soit servi du jour vertical. En effet, il dit dans son *Traité de peinture* : « Pour les portraits, aie un atelier spécial, une cour rectangulaire, large de dix et longue de vingt coudées, avec des murs peints en noir et un plafond de toile, arrangé de façon telle que, en l'étendant ou en le ramassant selon les besoins, il puisse garantir du soleil. Si tu ne tends pas la toile, ne peins qu'au crépuscule ou par un temps nuageux ou brumeux. C'est le jour parfait. »

Un autre portraitiste éminent, Vélasquez, possédait, sinon le jour vertical, tout au moins un éclairage venant de très haut par une large baie latérale placée à quatre mètres de hauteur environ. Un tableau de son élève Juan Baptista del Mazo, du Musée de Vienne, représente le Maître travaillant entouré de sa famille. Le local se composait de deux pièces : d'abord une sorte de salon très vaste et assez sombre, recevant le jour d'une ou deux fenêtres, servant d'entrée, les murs en étaient couverts de tableaux; puis, au fond, surélevée de deux marches, une

1. Voir p. 114.

2. Voir p. 125.

galerie voûtée, aux murs gris et absolument nus, éclairée par le seul châssis latéral dont nous avons parlé. Autant que nous pouvons en juger par les proportions relatives des personnages et de l'architecture, l'atelier mesurait environ six mètres de haut à la clef de voûte, cinq mètres de large et huit à dix mètres de profondeur. Le célèbre tableau des « Ménines » nous montre également une vue de la pièce d'entrée, et le décor des « Fileuses » l'ensemble des deux salles¹.

L'ORIENTATION DES VITRAGES DANS LES ATELIERS DES XV^e ET XVI^e SIÈCLES. — Ces ateliers d'autrefois étaient-ils orientés vers le nord, ainsi que le désire l'école classique depuis David?

Je puis assurer qu'il n'en était rien. La lettre du gramairien Priscianese, qui visita le Titien vers 1537, est explicite². L'atelier avait vue sur le bras de mer placé à l'ouest de Venise, et le soleil du soir l'éclairait. Priscianese le décrit au couchant, à l'heure dorée que d'Annunzio appelle *l'heure du Titien*. Il est fort probable que justement ce fut cette situation et cet éclairage riche en rayons orangés qui incitèrent le peintre à travailler dans ces harmonies fauves qui caractérisent sa manière. Bien souvent, sur les chairs opulentes des filles Vénitiennes qu'il prenait pour modèles, dut descendre le chaud reflet pourpre du soleil à son déclin, et le pinceau génial du Maître a fixé pour nous ces reflets d'or.

Dürer également avait sa *chambre de travail* en plein soleil. Sa gravure « Saint Jérôme dans sa cellule », qu'il fit en 1514, représente le saint dans un intérieur qui n'est autre que l'atelier gothique de Dürer. Sur les parements des croisées, le soleil projette les ombres des vitraux, et sur le parquet, très nettement se voit l'ombre portée de la table massive. Je crois pouvoir avancer que ce soleil est aussi le soleil du soir, car ses rayons sont presque horizontaux. Il y a même un autre reflet qui projette l'ombre des meneaux de bas en haut, comme si une très vive clarté venue du sol luttait avec les rayons solaires; un coin de plafond, derrière le saint, en est vivement éclairé. Ce reflet ne peut être que celui de la neige couvrant le sol. Ce dessin fut donc exécuté un soir d'hiver du XVI^e siècle; et l'atelier de Dürer, comme celui du Titien, était situé en plein soleil³.

Le jour égal et décoloré du nord, que certains considèrent comme indispensable à l'élaboration de leurs tableaux, n'était donc pas celui des grands coloristes. Comment d'ailleurs évoquer la nature dans ses harmonies chaudes, si l'on éclaire son modèle avec le reflet bleu et froid de la lumière boréale?

1. Voir p. 93.

2. Voir grav., p. 83.

3. Fig. p. 65.

Rembrandt, dans son tableau « La femme de Tobie », a aussi représenté son atelier. La haute fenêtre projette sur les murs et le sol une clarté dorée qui n'est pas celle du nord. J'ai fait les mêmes remarques sur des gravures ou des dessins de Van Ostade, de Cornelis Dusart et de bien d'autres. Le tableau de Ryckaert « L'atelier de mon père », qui est au Louvre, est aussi éclairé par le soleil : l'ombre portée du chat, au premier plan, l'ombre de la chaise, du chevalet sont des ombres longues données par un soleil assez bas sur l'horizon¹.

Quant à Rubens, si l'on n'a pas de vue de son atelier, ses peintures sont là pour nous dire qu'elles ont été exécutées dans un jour doré où le soleil glissait ses rayons les plus chauds.

Ces observations, faites je puis dire d'après nature, puisque ce sont les œuvres des artistes qui me les dictent, me permettent d'affirmer qu'aux grandes périodes de l'art, les peintres n'hésitaient pas à tourner leurs fenêtres vers la lumière solaire, et si leurs châssis n'étaient point situés en plein midi, ce qui eût été gênant aux grands jours d'été, ils les orientaient volontiers vers l'ouest, car ils plaçaient au-dessus de tout les harmonies chaudes évoquées par le poudroiement doré des soirs.

LE MOBILIER DES ATELIERS ANCIENS. — Le mobilier que contenait l'atelier était réduit à sa plus simple expression, les murs mêmes étaient nus et l'on y accrochait très rarement les peintures. Dürer travaillait dans un intérieur lambrissé de sapin, ainsi que le sont les habitations placées dans une région forestière où les arbres abondent. Quelques étagères au mur supportaient ses outils de graveur, et le sablier marquant les heures. Un banc courait sous les croisées. Une solide table assemblée à l'aide de traverses et sur laquelle était placé le *scriptorium*, petit pupitre remplaçant le chevalet peu employé au xvi^e siècle, occupait le centre de la pièce (voir fig., p. 65).

Cent ans plus tard, l'atelier de Van Ostade était à peu près semblable et aussi simplement meublé, mais quelques innovations pourtant apparaissent : le peintre maintenant travaille devant un massif chevalet, le tableau est maintenu par une tablette reposant sur des chevilles enfoncées dans les montants, l'artiste, assis sur un tabouret bas, se sert de l'appui-main et de la palette, une armoire derrière lui contient les outils et les dessins, et au fond, sous un escalier de bois, un broyeur prépare les couleurs². Ces installations pour la manutention des matières colorantes constituent l'originalité des ateliers anciens ; il n'y avait pas encore à cette époque de marchands de couleurs préparées, et l'atelier du peintre tenait

1. Voir p. 103.

2. Voir fig. 1, p. 9.



Fig. 61. — LE BROYEUR DE COULEURS AU XVII^e SIÈCLE,
D'APRÈS RICKAERT.

Maurice BUSSET.

un peu de la boutique du droguiste et même du laboratoire de l'alchimiste, avec ses bocaux et ses cornues.

LE BROYEUR DE COULEURS AU XVII^e SIÈCLE. — Le tableau de Ryckaert du Louvre, « l'Atelier », montre l'installation du broyeur dans tous ses détails¹. Celui-ci se trouvait à côté de l'artiste, sans en être même séparé par une cloison ou un rideau. Ce travail devait souvent être accompli par le peintre lui-même, chez des artistes moins fortunés, et Cennino nous enseigne que l'apprenti, aux XIV^e et XV^e siècles, passait six années à apprendre à broyer les couleurs, cuire les colles, pétrir les plâtres.

Ryckaert (1611-1661) représente le broyeur penché et mélangeant les huiles et les poudres sur une table basse et forte qui supporte un marbre à broyer, épais de dix centimètres. La poudre colorante pliée dans un parchemin est placée à sa droite et, dans une sorte de carafe à sa gauche, se trouve la provision d'huile de lin; devant la table à broyer se trouve un petit baril contenant probablement la céruse; derrière l'ouvrier, une tablette supporte un bocal d'huile, des poudres colorées, et des rouleaux de parchemin. Deux palettes sont accrochées au dessous, elles sont absolument semblables aux nôtres; l'une est de forme ovale, et la deuxième est rectangulaire.

Cet atelier de Ryckaert est d'une nudité impressionnante, il a plutôt l'aspect d'une remise ou d'une grange, que d'un local où s'exécutent des œuvres d'art².

1. Voir grav., p. 137.

2. Voir p. 103.

LA DISPOSITION ET L'ÉCLAIRAGE DES ATELIERS MODERNES. — Les ateliers modernes ont surtout été modifiés dans le sens de l'éclairage; les fenêtres à meneaux de pierre ont été remplacées par de larges châssis métalliques, et les petits carreaux sertis de plomb par de grandes vitres. De plus, le plafond est souvent percé de châssis recouverts de dalles de verre coulé que l'on nomme verre *cathédrale*, et qui résistent à la grêle. L'avantage de ce jour du haut tombant verticalement est d'éviter les reflets sur les tableaux, qui, baignés de la sorte par une lumière très frissante, ne luisent plus; les empâtements donnent leur plein effet, et l'atelier est éclairé beaucoup plus également. L'éclairage du haut est devenu exclusivement celui des salles d'expositions et des musées. Nous avons dit plus haut ce que nous pensions de l'orientation au nord des vitrages latéraux. Pour les plafonds vitrés la question est résolue, la disposition face au zénith des vitrages donne une lumière beaucoup plus chaude que la lumière du nord, et les rayons solaires peuvent facilement être tamisés par des rideaux : c'est là, pour le peintre, l'éclairage idéal.

Si les vitrages du plafond sont inclinés, comme cela se fait pour faciliter l'écoulement des eaux, cette pente sera avantageusement orientée à l'ouest ou à l'est.

Quelques peintres, épris de lumière, travaillent dans une sorte de cage de verre donnant des reflets dans tous les sens, ainsi que cela a lieu dans la nature. Il est évident que, pour un coloriste, cette disposition présente des avantages, car avec des châssis placés aux quatre points cardinaux, il est facile, par un jeu de rideaux, d'obtenir la lumière colorée que l'on désire, rose le matin, blanche à midi, orangée le soir¹.

L'ÉCLAIRAGE DES ATELIERS A LA LUMIÈRE ARTIFICIELLE. — Les progrès immenses accomplis par l'éclairage artificiel ont permis d'obtenir la nuit, grâce à l'électricité, une lumière blanche changeant très peu les couleurs et facilitant au peintre le travail nocturne. Avec un peu d'habitude, il est très facile de peindre à l'électricité, si l'on emploie les lampes à incandescence à filaments métalliques genre Osram; les lampes ordinaires à filament de carbone donnent une lumière beaucoup trop jaune, qui décompose les bleus.

On a préconisé également les lampes à vapeurs de mercure. Certaines salles d'exposition sont éclairées de la sorte, mais l'effet obtenu est glacial et morne, les lampes sont beaucoup trop riches en rayons mauves et verts, et les tonalités chaudes deviennent invisibles sous leur influence.

Les lampes à arc émettent également des rayons mauves qui altèrent les tons.

1. Voir p. 146 : *Atelier-studio de l'auteur*.

Je leur préfère l'éclairage à incandescence par le gaz, à l'aide de manchons genre Auer. La lumière obtenue est peut-être la plus blanche et la moins coûteuse, à condition de choisir certaines marques de manchons, car il en est qui éclairent jaune.

Les sources lumineuses doivent être disposées de façon à restituer l'éclairage du jour. Une ou deux grosses lampes de deux cents bougies surmontées d'un réflecteur blanc et entourées de globe dépoli pour diffuser la lumière sont excellentes, placées près du plafond; au centre de l'atelier, pour en éclairer l'ensemble et pour le travail, une lampe semblable, suspendue à une potence portable, et possédant un système de cordons permettant de l'élever ou de l'abaisser, permet facilement d'éclairer le côté du tableau où l'on travaille.

Certains artistes emploient un projecteur pour leur modèle, mais les ombres ainsi obtenues sont dures et opaques; il faudrait une deuxième lampe moins intense, placée du côté opposé, pour éclairer un peu les ombres et les adoucir.

AGRANDISSEMENT DES ESQUISSES A L'ÉLECTRICITÉ. — L'électricité peut encore rendre de grands services dans l'agrandissement des esquisses, et supprimer la fastidieuse mise au carreau. Il faut pour cela posséder une lanterne à projections. On photographie l'esquisse et l'on projette soit le négatif, ce qui n'a aucune importance, car les traits sont alors blancs au lieu d'être noirs, et se voient mieux, soit un positif sur un verre obtenu par contact¹.

On règle la mise au point de façon à couvrir nettement la grande toile et, au moyen d'un morceau de fusain, de craie ou de sanguine, on suit les contours de l'esquisse agrandie.

Si la toile est trop vaste pour être couverte en une seule fois par le faisceau lumineux, on divise l'esquisse en plusieurs morceaux que l'on photographie et projette séparément.

L'AMEUBLEMENT MODERNE DES ATELIERS. — LE MUSÉE-SALON. — L'ameublement des ateliers s'est également profondément transformé depuis le XVI^e siècle. Au XIX^e siècle, une autre conception est apparue : c'est l'atelier mondain, tenant à la fois du salon et du Musée. Les outils du peintre ne sont plus alors qu'un minime accessoire, que l'on dissimule : la première place est donnée au décor, meubles anciens, tapisseries, vases de cuivre, etc. ; une profusion de fauteuils et de tentures, d'étoffes orientales et de vitrines emplit le local, généralement très vaste. L'artiste maintenant a pour but d'étonner les visiteurs par son luxe, et par cela même de

1. Voir la fig. 51, p. 181 : *Éclairage artificiel*.

hausser ses prix ; il donne des réceptions, offre le thé, essaie d'attirer à lui un public élégant, toujours heureux de soulever un peu le voile mystérieux derrière lequel se dissimule la vie privée de cet homme curieux, le peintre, que les romanciers à la mode, Émile Zola, Münger, les Goncourt ont représenté de façon étrange et fausse¹. Le peintre, au XIX^e siècle, n'est plus un artisan, il est devenu un phénomène romanesque dont abusent les feuilletonistes des journaux quotidiens.

C'est l'époque de Carolus Duran, qui recevait ses visiteuses habillé en pourpoint de velours ; de Gérôme, dont l'hôtel situé en face du Moulin-Rouge, à Paris, comprenait une enfilade de salles luxueuses, ateliers de sculpture, de peinture, pleins à craquer d'objets d'art et de curiosités orientales. Lorsque le valet de pied du Maître ouvrait la porte, de petits marteaux métalliques dissimulés derrière le battant faisaient entendre une douce musique. Le soir, ces ateliers se transformaient en salons de réception. Vibert, le peintre des cardinaux², Aimé Morot, gendre de Gérôme, Bonnat, possédaient aussi des ateliers-musées, qui sont restés célèbres.

Cette conception romantique et théâtrale de l'atelier n'a point disparu, et de nombreux artistes la pratiquent encore. Mais la commercialisation de la peinture, qui tend de plus en plus à refaire de l'artiste ce qu'il était autrefois, c'est-à-dire un homme de métier, s'occupant surtout de ses affaires professionnelles, a modifié l'agencement des locaux de travail.

L'ATELIER DE TRAVAIL, LE STUDIO. — La multiplication des galeries de vente et l'habitude des expositions particulières ont fait abandonner l'atelier d'apparat destiné à étonner le client ; l'artiste moderniste ne donne plus de réceptions mondaines, il travaille chez lui et expose ensuite ses œuvres dans une galerie qu'il loue à la journée ou à la quinzaine. L'atelier est devenu le *studio*³, vaste salle claire et gaie. Assez peu chargé d'ornements, aux murs gris, ou de couleur chaude, où sont parfois accrochées des études, et qui souvent même sont complètement nus. Les outils de la profession ont repris leur place prépondérante. Un grand chevalet droit à crémaillère, pouvant supporter une toile de deux ou trois mètres, en occupe généralement le centre ; une table à modèles, tournante, chez les peintres de figure, est placée bien en lumière. Un meuble d'atelier, petite armoire mobile où l'on serre les couleurs et les pinceaux, se trouve à la droite du chevalet. Une grande armoire pour classer les études et les dessins, des porte-cartons, de petits chevalets, un divan de repos, parfois une bibliothèque et une horloge à gaine complètent, avec les sièges et le poêle, l'ameublement du studio. Il faut y ajouter, pour les peintres exécutant de

1. ZOLA, *L'Œuvre* ; LES GONCOURT, *Manette Salomon* ; MÜRGER, *La vie de Bohême*.

2. Voir atelier de Vibert, p. 171.

3. Voir p. 145 : *Atelier-studio de l'auteur*.

grandes compositions, une échelle roulante à plate-forme, une lanterne de projection, une potence porte-lampe et parfois accroché à la partie supérieure du mur le plus large. un système de poulies et de contrepoids permettant de suspendre les grandes toiles, que l'on ne peut placer sur chevalet.

Une ouverture, longue de plusieurs mètres et large de vingt à trente centimètres, fermée par une porte et donnant sur la façade de l'immeuble, permet de descendre les toiles achevées qui ne pourraient passer par l'escalier intérieur. Une poulie placée sur une potence extérieure, au-dessus de cette ouverture, sert à accrocher la corde utilisée pour la descente du tableau.

Les dimensions normales d'un atelier-studio sont de cinq mètres de hauteur environ, de six mètres de largeur et de sept à huit mètres de profondeur. Souvent le fond en est occupé par une soupente, petite galerie située à trois mètres de hauteur, communiquant avec l'atelier par un escalier de bois et servant fréquemment de chambre à coucher à l'artiste, ou de balcon donnant accès à l'appartement.

XVII^e SIÈCLE.



Fig. 62. — ATELIER DE PORTRAITISTE.

Cornelius DISSART.

Cet amusant croquis nous montre l'artiste, absolument outillé comme aujourd'hui, avec un meuble d'atelier supportant les outils.

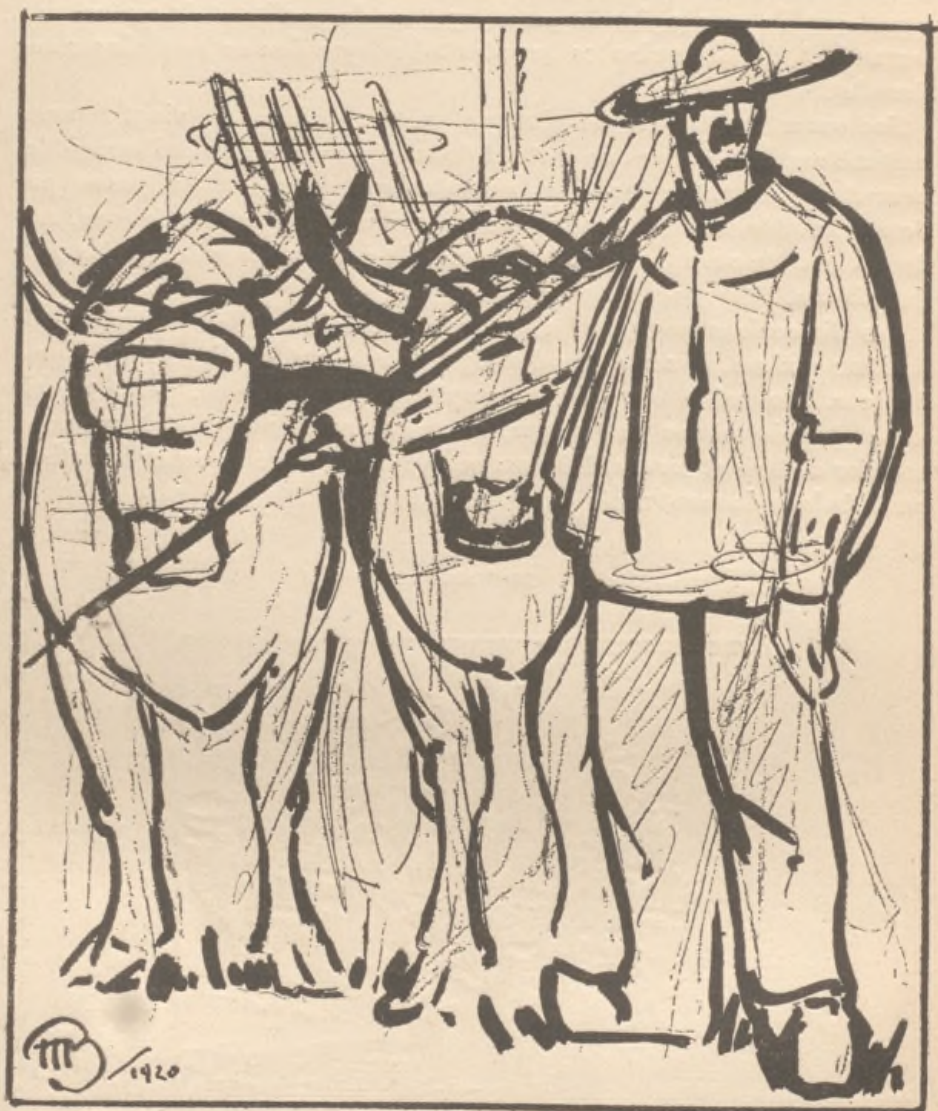


Fig. 63. — L'HOMME AUX BŒUFS.

Maurice BUSSET.

Recherche de composition et de mouvement, avec simplification et stylisation moderniste des silhouettes. Exécution au calame de roseau.

— Troisième partie —

LE MÉTIER MODERNE. LES NOU
VELLES TECHNIQUES ET LES NOU
VELLES EXPRESSIONS D'ART. —



Fig. 64. — TÊTE D'ÉTUDE.

CARPEAUX.



Fig. 65. — PREMIÈRE PENSÉE D'UN TABLEAU.

Henri REGNAULT. Musée du Louvre.

• L'EXÉCUTION A GRENADE •. — *L'artiste a laissé apparents les repentirs et les recherches successives de mouvement.*

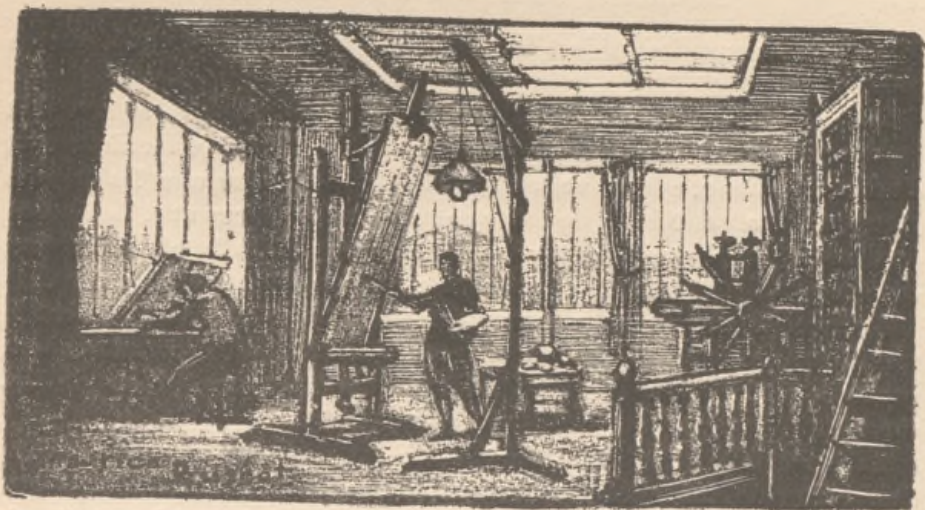


Fig. 66. — ATELIER-STUDIO MODERNE DE L'AUTEUR : les murs sont entièrement vitrés, ainsi que le plafond (voir p.^e 140).

Maurice BUSSET.

LES TECHNIQUES MODERNES. LES NOUVEAUX SUPPORTS. BOIS CONTRE-PLAQUÉ ET CARTON. —————

DES nouvelles expressions d'art et quelques nouvelles techniques ont, depuis cinquante ans, intéressé les artistes. Nous avons vu, dans notre chapitre 1^{er}, que beaucoup ne sont point à recommander. Mais il est néanmoins des trouvailles et des formules qui méritent l'examen attentif du praticien, car elles répondent aux nouvelles orientations de la peinture moderne.

Parmi celles-ci, une innovation des plus intéressantes est l'emploi des essences minérales, qui, se substituant aux huiles et aux vernis, donnent une matière mate et claire, ayant une certaine analogie avec l'aspect de la fresque ou de la détrempe.

Cette peinture à l'essence est, en somme, renouvelée des procédés des peintres décorateurs du XVIII^e siècle. Elle en diffère néanmoins en ce qu'elle n'est que très rarement vernie, et en ce qu'elle est appliquée

fréquemment sur des subjectiles nouveaux, bois contre-plaqué, carton préparé.

Lorsqu'elle est bien exécutée, elle peut être très solide, et l'on doit la ranger parmi les bonnes techniques. Son défaut est uniquement d'ordre esthétique, car elle ne permet point les transparences et les grandes vigueurs d'ombre. Néanmoins, elle se prête admirablement à l'exécution du décor et du paysage. Le pouvoir réfléchissant et la fraîcheur des tons conviennent tout particulièrement au rendu des effets atmosphériques.

L'emploi du couteau à peindre, remplaçant parfois complètement le travail du pinceau et de la brosse, peut aussi être rangé parmi les bons procédés modernes, si l'on a soin d'éviter certaines exagérations de facture.

Enfin les progrès de la chimie et de l'industrie ont mis à la disposition des artistes de nouvelles matières colorantes, et de nouveaux supports. Ces produits peuvent être d'un grand secours au peintre moderne, s'il sait s'en servir avec discernement.

En somme, nous possédons des matériaux excellents, d'une solidité certaine; je puis même dire que jamais les peintres n'eurent à leur disposition des moyens aussi variés et aussi éprouvés d'exprimer leur pensée. Seule l'éducation technique leur fait parfois défaut et il leur arrive d'employer à contresens d'excellents produits, compromettant ainsi la conservation de leurs œuvres, et se heurtant contre des réalisations insolubles, qui s'écartent des possibilités de la peinture à l'huile.

LES SUPPORTS MODERNES. — LE BOIS CONTRE-COLLÉ. — La peinture sur panneau de bois est certainement celle qui présente les plus grandes garanties de solidité. Mais la préparation des panneaux est longue et difficile, l'épaisseur des bois anciens et leur grand poids les rendent peu maniables. Aussi l'artiste moderne, qui doit compter avec le temps, et restreindre ses frais de préparation, a-t-il recherché un subjectile qui, tout en présentant les qualités des panneaux anciens, se présente dans des conditions de prix abordables.

Depuis quelques années l'industrie du meuble, de l'automobile et de l'aviation emploie couramment les bois contre-collés en plaques minces. Ces bois viennent en général de Russie ou de Norvège pour les essences résineuses, et d'Indochine, ou d'Amérique, ou de Madagascar pour les essences rares, acajou, noyer, etc. Ils sont composés de plaques extrêmement minces de bois de premier choix, ayant une épaisseur de deux millimètres environ. A l'aide de colle animale, on superpose trois feuilles de ce placage, en ayant soin de contrarier les fibres, disposant par exemple deux feuilles aux fibres horizontales, et au centre une feuille aux

fibres verticales; collées, puis soumises à une très forte pression à l'aide de presses hydrauliques, ces plaques adhèrent les unes aux autres, et composent une feuille de bois extrêmement légère, indéformable, et n'ayant pas plus de six millimètres d'épaisseur. Ces plaques, qui peuvent être très facilement découpées à la scie à main, se prêtent à merveille aux applications de la peinture à l'huile, et donnent un subjectile léger, solide, inaltérable et de grain serré.

LA PRÉPARATION DES BOIS CONTRE-PLAQUÉS EN VUE DE LA PEINTURE. — Les meilleurs bois à peindre sont les bois clairs : peuplier, tilleul, platane, marronnier, okoumé. Il faut avoir soin de choisir des plaques n'ayant aucun défaut, ni nœuds ni fissures, et cela sur les deux faces. Les bois de couleur sombre, acajou, noyer, peuvent convenir pour certains effets de clair-obscur; mais nous ne les recommandons que d'une façon relative, car ici la loi des dessous obscurs, qui repoussent toujours, intervient également : la couleur des bois n'est point fixe, le tannin qu'ils contiennent a toujours une tendance à noircir, malgré l'application des couleurs qui les isole; c'est pour cela que les meubles très anciens, même à l'intérieur des bois, sont toujours très fortement colorés. Nous conseillons donc les bois blancs non résineux et présentant une surface continue, et sur lesquels le dessin des fibres est peu visible, car les fibres très marquées pourraient avoir une tendance à transparaître à la surface du tableau.

Les feuilles étant débitées à l'aide d'une lame semblable à un rasoir, et non pas à la scie, sont polies, et ne nécessitent en général aucune retouche; si par hasard elles présentaient quelques aspérités, un léger ponçage à l'aide de toile émeri fine les rendrait lisses; d'ailleurs un léger grain ne peut qu'augmenter l'adhérence de la peinture.

× On peut peindre directement sur ces plaques, sans aucune préparation, surtout si l'on veut obtenir une peinture mate, car alors la surface est moyennement absorbante.

× On éprouve en général une certaine difficulté à étendre et à fonder les teintes sur un bois sans préparation, car l'essence dans laquelle doit être délayée la couleur s'emboie et sèche vite. Cet effet peut intéresser, dans les peintures par à-plats; mais pour les fondus il faut imperméabiliser la surface dans une certaine mesure.

× Nous revenons là aux préparations des panneaux anciens, et nous renvoyons nos lecteurs aux explications très détaillées que nous avons données pour les préparations au plâtre¹.

Évidemment, si l'on peut disposer du temps nécessaire à exécuter un

1. Voir p. 158 : *Préparation des panneaux au x^v siècle.*

dessous à la *Cennino*, tout est pour le mieux, et l'on confèrera à sa peinture la solidité des Primitifs. Malheureusement les nécessités de la production moderne exigent souvent que l'artiste fasse vite et travaille économiquement.

Aussi ai-je recherché un procédé rapide, permettant d'obtenir une bonne préparation des panneaux de bois contre-plaqués. Cette imperméabilisation préalable de la surface est extrêmement simple.

Une seule application de gélatine fondue dans de l'eau chaude (*colle Tottin*), ou de colle forte légère, est suffisante.

Il ne faut pas trop mouiller la surface, ni mettre une couche de colle trop épaisse, car le bois pourrait *friser* et se décoller sous l'influence de l'humidité et de la contraction de la pellicule de gélatine.

La colle de pâte (*colle de farine*) étendue au doigt est excellente, et surtout la colle de fromage, qui est imputrescible, et qui donne également une bonne préparation. Et c'est tout. Cet encollage vous permettra d'obtenir une peinture demi-mate, très solide, et qui ne noircira pas, car l'excès d'huile sera absorbé par la colle et le bois.

On doit éviter toute application préparatoire de cèruse ou d'huile, qui serait pernicieuse à la bonne conservation des couleurs, car l'huile en excès repousserait et jaunirait.

Bon nombre de panneaux hollandais sont peints de la sorte, directement sur bois, notamment les Van Ostade, et leur conservation est parfaite.

COMMENT EXÉCUTER DES PANNEAUX CONTRE-PLAQUÉS DE GRANDE DIMENSION.

— Quoique les fabricants livrent en contre-plaqué des feuilles d'assez grande dimension, nous ne conseillons point de dépasser une surface de un mètre carré, sans armatures, car le panneau, pourtant rigide, peut jouer à la longue sous l'influence de la chaleur ou de l'humidité. Le bois contre-plaqué convient donc surtout pour de petits tableaux.

Il est possible néanmoins de l'employer avec succès, pour de grandes surfaces. Il faut alors fixer les feuilles à l'aide de clous à entoiler, sur des châssis à peindre ou sur un bâtis de bois solide. Lorsque l'on doit juxtaposer plusieurs feuilles de contre-plaqué, il faut combiner le châssis de façon que la couture repose sur une traverse, enduire de colle forte l'envers de la couture, bien assembler les feuilles, et mettre en presse. Lorsque le tout sera sec, on rendra l'assemblage invisible en comblant les fissures à l'aide d'un mastic fait de colle et de bois râpé. Éviter là aussi les applications de cèruse qui finiraient par transparaître à la surface.

La toile émeri permettra d'achever le ponçage.

Il est extrêmement agréable de peindre sur panneau de bois; j'ai exécuté de la sorte, en contre-plaqué, des châssis assemblés de plusieurs mètres

carrés. Ceux-ci, placés dans des édifices exposés aux variations journalières du chauffage, n'ont pas bougé, et sont restés rigides et absolument plans.

Afin d'imperméabiliser totalement les surfaces, j'avais pris la précaution d'appliquer au verso et sur les tranches une préparation à la colle, puis une forte couche de peinture à l'huile pure. Le bois, de la sorte, est absolument soustrait aux influences atmosphériques, et ne peut se pourrir ni être attaqué par les vers.

X LES PANNEAUX DE CARTON ET LEUR PRÉPARATION. — Un excellent support est également le carton fort, épais au moins de quatre millimètres. Il a sur le bois l'avantage de n'être point piqué par les vers, mais il est beaucoup plus sensible à l'humidité et se gondole facilement, lorsque l'on n'a pas pris la précaution de le préparer des deux côtés.

La surface du carton peut être peinte directement sans encollage, avec des couleurs très étendues d'essence ; mais, dans cet état, elle est très absorbante, et ne peut convenir qu'à des peintures par à-plats. Aussi doit-on, comme le bois, l'encoller à la gélatine. Cette préparation pourtant n'est pas toujours suffisante, car la colle rend la surface du carton très sombre, et cette teinte aura toujours tendance à disparaître sous la peinture mince. De plus, des parcelles métalliques qui imprègnent parfois la pâte du carton ont l'inconvénient de s'oxyder, et si l'on n'y prend garde, traçant à la surface de la peinture un petit disque rougeâtre de rouille, qu'il est très difficile ensuite de faire disparaître. Des fragments de paille ou de bois salissent aussi parfois l'épiderme des cartons.

On devra donc mélanger à la colle quelques cuillerées de blanc de Meudon, si l'on désire un dessous au plâtre, ou bien, afin d'augmenter la blancheur de l'enduit, additionner la colle de blanc de zinc en poudre ou de céruse. Deux couches de cette préparation à la colle sont suffisantes pour isoler entièrement les teintes. C'est, en somme, un enduit analogue à la gouache blanche, qui peut d'ailleurs très bien être employée pour des cartons de petite dimension.

X Ainsi que pour les panneaux de bois, et pour des raisons analogues, il faut bien se garder d'employer les préparations à l'huile.

DU DANGER DE LAISSER APPARAÎTRE LE FOND DU PANNEAU ENTRE LES TOUCHES. — Lorsque l'on peint sur bois ou sur carton nature, c'est-à-dire non recouvert de plâtre, il faut avoir soin de couvrir partout la surface, et de ne point laisser entre les touches d'intervalles où transparait la teinte du panneau.

On peut obtenir, en faisant jouer le fond, des effets agréables et faciles, mais dont la durée est éphémère, car sous l'influence de la lumière, le

carton ou le bois changera de teinte et, au bout de quelques mois, l'harmonie grise obtenue se trouvera complètement défigurée.

Si l'on vernit, l'effet sera déplorable, car le panneau, absorbant abondamment le vernis, montera énormément de ton, sertissant chaque touche d'un filet noir.

On peut, ainsi que pour le bois contre-plaqué, assembler plusieurs feuilles de carton sur un bâtis de bois, afin d'obtenir des panneaux de grande dimension; mais nous ne conseillons pas ces assemblages, car le carton subit beaucoup plus que le bois les influences de la température. Si l'on se trouve en présence d'une peinture exécutée sur carton bombé ou gondolé, on peut la redresser en collant au verso des planchettes de 1 centimètre d'épaisseur et de 5 à 6 centimètres de largeur. Il faut employer la colle forte à chaud et mettre en presse. La feuille redressée doit être encadrée ensuite, les extrémités des planchettes dépassant le carton et fixée par des pointes aux bords du cadre. De cette façon, le panneau ne bougera plus.

LES CARTONS ENTOILÉS. — La meilleure façon de préparer un carton est de coller à sa surface une toile légère, un simple calicot, même. On allie ainsi le procédé des panneaux entoilés du xv^e siècle avec le support moderne, léger et solide, et l'on possède un subjectile idéal pour les tableaux de petite dimension.

La colle que l'on doit employer est la colle de farine ou de fromage, la colle de farine de seigle est excellente. On étend au pinceau une forte couche de colle sur le carton, puis une autre au dos de la toile. On applique ces deux surfaces l'une contre l'autre. Avec la main promenée à plat sur la toile, on fait adhérer partout, en chassant les bulles d'air, et l'on met en presse.

Il faut laisser deux ou trois centimètres de toile dépasser le carton tout autour, puis rabattre au dos de cette bordure en appliquant bien la toile sur les tranches.

Si l'on prend ensuite la précaution de passer une couche de peinture au dos du carton entoilé, on possède le meilleur support que le peintre puisse réaliser, après le panneau de bois.

Afin de compléter la préparation des panneaux, lorsque le collage est sec, il faut appliquer sur la toile une couche de colle de farine¹, étalée bien également à la main, ou de gélatine appliquée au pinceau.

Cette préparation est généralement suffisante pour l'emploi des couleurs délayées à l'essence. Si l'on désire une plus grande imperméabi-

1. La colle de seigle était employée à Florence au xvi^e siècle dans les préparations. (VASARI, *Vie des peintres.*)

lité, on peut appliquer ensuite une ou plusieurs épaisseurs de blanc à la colle : céruse ou plâtre (voir p. 75).

Suivant le nombre des couches d'encollage il est possible d'arriver à l'imperméabilité nécessaire pour exécuter la peinture au vernis à la manière des Van Eyck. Nous renvoyons pour cela le lecteur à la page 75 et suivantes.

Sur la toile contre-collée on n'a point à redouter les fissures du vernis, le support ayant acquis les qualités de rigidité des panneaux anciens.

Un excellent support également, pour des études très petites que l'on peut ensuite conserver en album, est le papier à lavis et à aquarelle, Canson, Arches ou Wattmann. Ces papiers, très encollés, absorbent peu l'essence en peignant, et permettent d'obtenir de beaux tons mats et fondus.



Fig. 67.

Maurice BUSSET.

Croquis d'après nature exécuté à la mine de plomb, recherche de la construction et des contours.

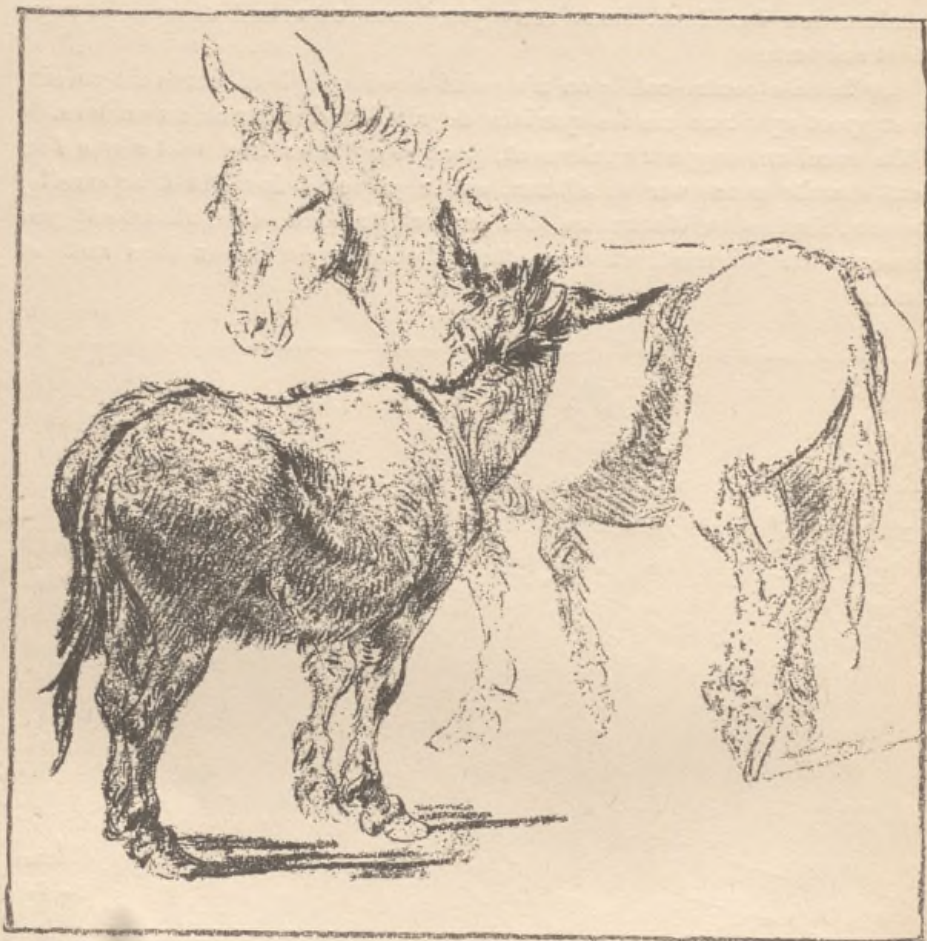


Fig. 68. — CROQUIS D'ANES.

Nicolas BERGHEM (crayon noir).

Remarquer le modernisme de ce dessin, qui l'apparente à nos conceptions actuelles de réalisme et de simplification.



Fig. 69. — BUCHERONS.

Maurice BUSSET.

Page d'album, recherche du mouvement; exécution au calame de roseau.

LA PEINTURE AU COUTEAU, LES TRUELLES A PEINDRE ET LEUR EMPLOI. ---



REMBRANDT, paraît-il, fut le premier peintre qui usa du couteau à palette pour étendre ses pâtes colorées¹. Néanmoins le procédé dans ses œuvres n'est pas apparent. S'il s'en est servi pour ses fonds, ou ses épaisseurs, il a dû revenir dessus au doigt ou à la brosse dure. Mais il est un exemple de l'emploi du couteau à peindre infiniment plus ancien, et nous pouvons examiner au Louvre des effigies funéraires peintes sur bois à l'encaustique, à l'aide d'un couteau chauffé qui étendait les cires. Ces portraits datent des premiers siècles de l'ère chrétienne, et furent découverts

1. REYNOLDS, *Discours sur la peinture.*

dans une nécropole des environs d'Alexandrie; leur conservation est parfaite, et le procédé est très apparent.

Ce fut au XIX^e siècle que l'emploi du couteau à peindre se généralisa. Delacroix s'en sert dans ses terrains et ses fonds. Diaz le manie adroitement dans ses paysages. Mais ce fut Courbet qui, le premier, révéla toutes ses ressources, et créa réellement la technique des pâtes étendues au couteau. Depuis, ce procédé a pris une place extrêmement importante dans les préoccupations actuelles des coloristes. Et certains artistes en ont un peu abusé, crépissant leurs toiles d'énormes amas de couleurs, qui séchent difficilement, craquèlent et parsèment le tableau de ravins profonds où s'accumulent les poussières et les crasses.

De telles œuvres rendent tout nettoyage futur impossible.

Ces pratiques erronées ont parfois valu une mauvaise réputation au procédé du couteau. Fromentin accuse les artistes modernes de travailler à la truelle en trainant sur leurs toiles une sorte de mastic gluant¹.

Je puis affirmer que l'intérêt de l'emploi du couteau ne réside point dans les épaisseurs excessives qu'il permet d'appliquer². Bien au contraire, c'est un instrument de légèreté et de fraîcheur qui, manié adroitement, émaille les pâtes et leur communique une transparence impossible à atteindre autrement. Ayant beaucoup pratiqué ce genre, je vais essayer de le réhabiliter.

LES AVANTAGES DU TRAVAIL AU COUTEAU. — Lorsque nous avons étudié la technique du Titien, nous avons vu que ses dernières retouches avaient pour but de communiquer à son œuvre un aspect émaillé et précieux, et que, pour éviter les stries produites par les poils du pinceau, qui toujours creusent la pâte de sillons parallèles, il étendait ces ultimes teintes à l'aide des doigts.

Chez les Van Eyck, l'emploi des vernis minces sur panneaux épais et lisses donnait aux surfaces, également, cet aspect de matière vitrifiée.

C'est aussi cette belle apparence d'émail qui fait la beauté des laques chinois et japonais, obtenus, nous l'avons dit, à l'aide de vernis analogues à ceux des peintres du XV^e siècle.

Or, le maniement judicieux du couteau à peindre, réalise cette surface lisse et transparente si recherchée des anciens peintres.

Il est des tonalités rares, notamment dans les ciels ou les eaux, qu'il est impossible d'obtenir autrement. Les chairs de femmes ou d'enfants, gagnent à l'emploi du couteau une transparence d'agate, et les feuil-

1. FROMENTIN, *Les Maîtres d'Autrefois*.

2. Courbet émaille ses tons au couteau, mais ses empâtements sont faibles.



Fig. 70. — DANSEURS SUR LE FOIRAIL.

Maurice BUSSET.

Tableau du Musée de Clermont-Ferrand.

Première pensée d'un tableau, avec notes manuscrites, recherche des valeurs, de l'arabesque et des tonalités dominantes. Remarquer aussi la recherche pour la mise en cadre, avec agrandissement de l'esquisse primitive.

lages, par exemple dans les sous-bois qu'affectionnait Courbet, acquièrent une légèreté idéale.

La matière colorée appliquée au couteau n'a pas l'aspect mince des teintes unies que l'on exécute au pinceau, l'épaisseur des pâtes étalées directement, sans adjonction d'huile et d'essence, communique à la surface de la peinture une apparence pleine et sonore, du plus bel effet artistique.

Les amoureux de belles matières trouveront donc, dans l'emploi du couteau et des pâtes, des avantages indéniables, auxquels il faut ajouter la bonne conservation future, car, exécutés forcément au premier coup les panneaux peints de la sorte vieilliront sans craquer, et si l'on a pris soin d'éviter les coutures et les épaisseurs produites, de façon trop apparente, aux points de passage des teintes l'une dans l'autre, la poussière n'aura point de prise sur l'émail des surfaces, et glissera sans s'attacher.

LE CHOIX DES COUTEAUX A PEINDRE ET DES SUPPORTS. — Il existe dans le commerce de nombreuses variétés de truelles à peindre. Car le mot couteau est assez impropre et désigne plutôt l'instrument à lame droite et rigide, qui ne sert guère qu'à nettoyer la palette après le travail journalier.

Les truelles à peindre sont coudées, de formes diverses et extrêmement souples; elles doivent être en acier de première qualité, afin de résister aux flexions perpétuelles qu'elles subissent, en appliquant les pâtes. Il faut rejeter les truelles faites en deux pièces, et tenues au manche par des rivets; elles n'ont aucune solidité.

Il existe aussi des couteaux à lame d'ivoire ou de corne, qui peuvent être utiles dans les figures pour des travaux délicats.

Point n'est besoin d'une nombreuse collection de truelles : deux ou trois suffisent, en plus du couteau droit à palette. Chaque artiste choisira ces outils à son gré et les appropriera à sa manière. Pour ma part, mes préférences vont à la truelle courte et triangulaire, de 4 à 5 centimètres de long et de 3 centimètres de large environ. Elle permet, avec la tranche, d'étendre une nappe de teinte suffisamment large et, avec la pointe légèrement arrondie, on dessine et l'on pose les touches légères. Une truelle longue de 10 centimètres permettra d'étaler sans couture les grandes teintes des ciels, et si l'on désire travailler en posant des touches, un couteau à la large pointe ronde complètera cet outillage.

Les panneaux de bois, contre-plaqué ou non, constituent le meilleur support pour l'emploi du couteau. Ils seront encollés suivant le degré de brillant que l'on désire obtenir. Sans encollage, on obtiendra une pein-



A l'auberge de la Fontaine du Berger, sans
la vante. J'ai dit à la patronne. « On a de
l'appétit ici, avec l'air de la montagne. » Elle
m'a répondu: et en parlant pas pauvre et rien
quand mon petit. S'en va aux vaches. Quand il revient il
a tellement faim qu'il mangerait une feu d'artifice. »

Fig. 71.

Maurice BUSSET.

Page d'album, exécutée au stylo, avec notes de voyage.

ture mate qui n'est point exempte de charmes; sur encollage ou plâtre épais, il sera possible, en adjoignant aux pâtes du vernis copal, d'obtenir une matière ayant des apparences de pierres précieuses.

Le carton entoilé est également excellent, et enfin en troisième ligne nous mettrons la toile, dont la trop grande souplesse peut occasionner des fissures dans les plaques empâtées.

COMMENT ON SE SERT DU COUTEAU A PEINDRE. — Il est plusieurs façons d'appliquer les pâtes au couteau. Dans les paysages, voici celle que je préfère pour les ciels et les eaux.

Je presse directement le tube de blanc d'argent sur le panneau, j'ajoute, toujours directement, avec leurs tubes, les quantités de cobalt, d'outremer de vert émeraude, etc., qui me paraissent nécessaires pour composer la teinte et je mélange à la truelle, jusqu'à ce que j'obtienne le ton désiré; j'étale ensuite ce ton par nappes horizontales, j'aplanis les coutures, et j'obtiens de la sorte une teinte extrêmement fraîche, exempte des impuretés qui salissent toujours les palettes et les pinceaux les mieux nettoyés¹.

Le dessin très simplifié et réduit à ses lignes essentielles, mais bien en place, a été au préalable tracé à l'aide d'un crayon bleu ou rouge suivant l'effet, ce qui ne risque point de salir les tons².

1. Voir l'exécution au couteau du paysage de la planche VI.

2. Voir le dessin, p. 161.

Ensuite, pour les terrains, j'étends toujours directement, à l'aide des tubes et du couteau, les dessous que je juge nécessaires, bleus pâles par exemple pour des montagnes lointaines, jaunes orangés pour des premiers plans ensoleillés, verts pour les feuillages.

Je décompose mon paysage en grandes tonalités générales et je monte légèrement les tons.

En somme, pour ce premier état j'emploie très peu la palette.

L'ébauche menée d'ensemble est alors arasée, et les pâtes sont bien aplanies et fondues l'une dans l'autre, s'il est nécessaire, avec le plat du couteau.

ASPECT DE L'ÉBAUCHE AU COUTEAU EN SON PREMIER ÉTAT. — Voici donc comment se présentent ces dessous en leur premier état, entièrement exécuté à la truelle. Le ciel est terminé du premier coup (afin de lui conserver une grande fraîcheur), et l'ensemble du paysage est massé par grands plans un peu crus d'ombre et de lumière. Je n'ai point encore indiqué les arbres, les maisons ou les pierres.

Il est possible de terminer ensuite, morceau par morceau, le paysage, toujours au couteau, en employant la petite truelle et en composant alors les tons sur la palette.

Ce procédé, excellent dans certains effets, manque parfois de souplesse dans d'autres, et le procédé reste trop apparent. Aussi ai-je quelques préférences pour les modelés obtenus au deuxième état, à l'aide du pinceau de martre.

Les nappes de teintes, étendues directement sur le bois ou la toile peu encollée, acquièrent très vite une demi-fermeté, par la pénétration des huiles dans le support. Aussi est-il possible, sur ces dessous, de superposer des teintes légères qui se fondent à demi dans les masses et font corps avec elles.

Il y a là un petit tour de main que l'on peut acquérir assez vite avec de la pratique.

Nous avons dit que la peinture au couteau doit être exécutée en une seule séance au premier coup. S'il n'est pas possible d'opérer de la sorte, on doit, à la façon des fresquistes, diviser son tableau en un certain nombre de morceaux que l'on mènera d'ensemble, chacun séparément, par exemple une séance pour le ciel, une autre pour les lointains, une troisième pour les premiers plans, etc.

Il ne faudra donc pas attendre que les dessous soient complètement secs; cela n'est point nécessaire en procédant ainsi.

L'EXÉCUTION AU COUTEAU AU DEUXIÈME ÉTAT. — On charge la palette des



Fig. 72.

Page d'album avec notes de voyage, exécutée au stylo.

Maurice BUSSET.

teintes habituelles et l'on remplit son godet, soit d'essence de pétrole pure, soit de copal étendu d'essence, suivant l'aspect mat ou brillant que l'on recherche.

A l'aide d'un pinceau de martre ou de putois très doux (un pinceau d'aquarelle), que l'on humecte abondamment de couleurs, délayées à l'essence, on repique les dessous, on modèle, on harmonise, partout où cela paraît nécessaire; les teintes se mélangeant en partie aux premiers tons, on obtient à peu de frais une harmonie chaude ou froide, suivant la couleur des dessous.

Les pinceaux de martre ne creusant point de stries dans la pâte, qu'ils effleurent simplement, conservent à celle-ci son bel aspect émaillé.

Les feuillages s'obtiennent en trainant le plat de la truelle peu chargée de couleur; les nappes de teintes s'accrochent inégalement sur le fond, simulant à peu de frais les feuillages aux masses irrégulières. On exécute les branches et les détails au pinceau de martre.

Les premiers plans sont ensuite empâtés un peu plus fortement, et modelés par touches à l'aide de la truelle à pointe ronde.

Dans les eaux, les maisons ou les rocs, quelques accents vifs sont parfois nécessaires; on les pose en rehauts, à la Rubens, à l'aide de la pointe fine de la petite truelle.

Pour terminer, on fond au doigt quelques tons l'un dans l'autre; par

exemple les lointains sur les ciels, afin d'éviter l'aspect plaqué, défaut de beaucoup de peintures au couteau.

Il est possible, si l'on en voit la nécessité, de reprendre le lendemain les parties exécutées, et lorsqu'elles sont un peu plus fermes, de les lisser avec le plat du couteau. On obtient ainsi une surface compacte et plane, sans aucune des rugosités exagérées, qui défigurent tant de tableaux exécutés à la truelle à peindre.

QUELQUES AUTRES FAÇONS DE TRAVAILLER AU COUTEAU. — On désire parfois obtenir les effets de transparence et de fraîcheur, sans trop charger le panneau de couleurs : c'est le cas pour les portraits. Il faut alors peindre à la brosse à la façon ordinaire en empâtant ; puis, lorsque le ton est appliqué, à l'aide du couteau on aplanit la surface de la teinte, et on la glace. Ce procédé est facile à employer sans apprentissage spécial, par exemple pour donner plus de profondeur à un ciel, ou pour émailler une figure, dans un tableau exécuté suivant la méthode ordinaire.

Si l'on désire obtenir entièrement le luisant des Primitifs, les couleurs doivent être au préalable placées sur un papier buvard qui absorbe l'huile ; puis ensuite, les posant sur la palette, on verse à leur surface quelques gouttes de copal pur et l'on mélange au couteau ; les noirs et les tons sombres doivent recevoir plus de vernis que les clairs.

Il est bien entendu, dans ce cas, que l'on doit travailler sur un panneau très encollé, pour éviter les embus¹.

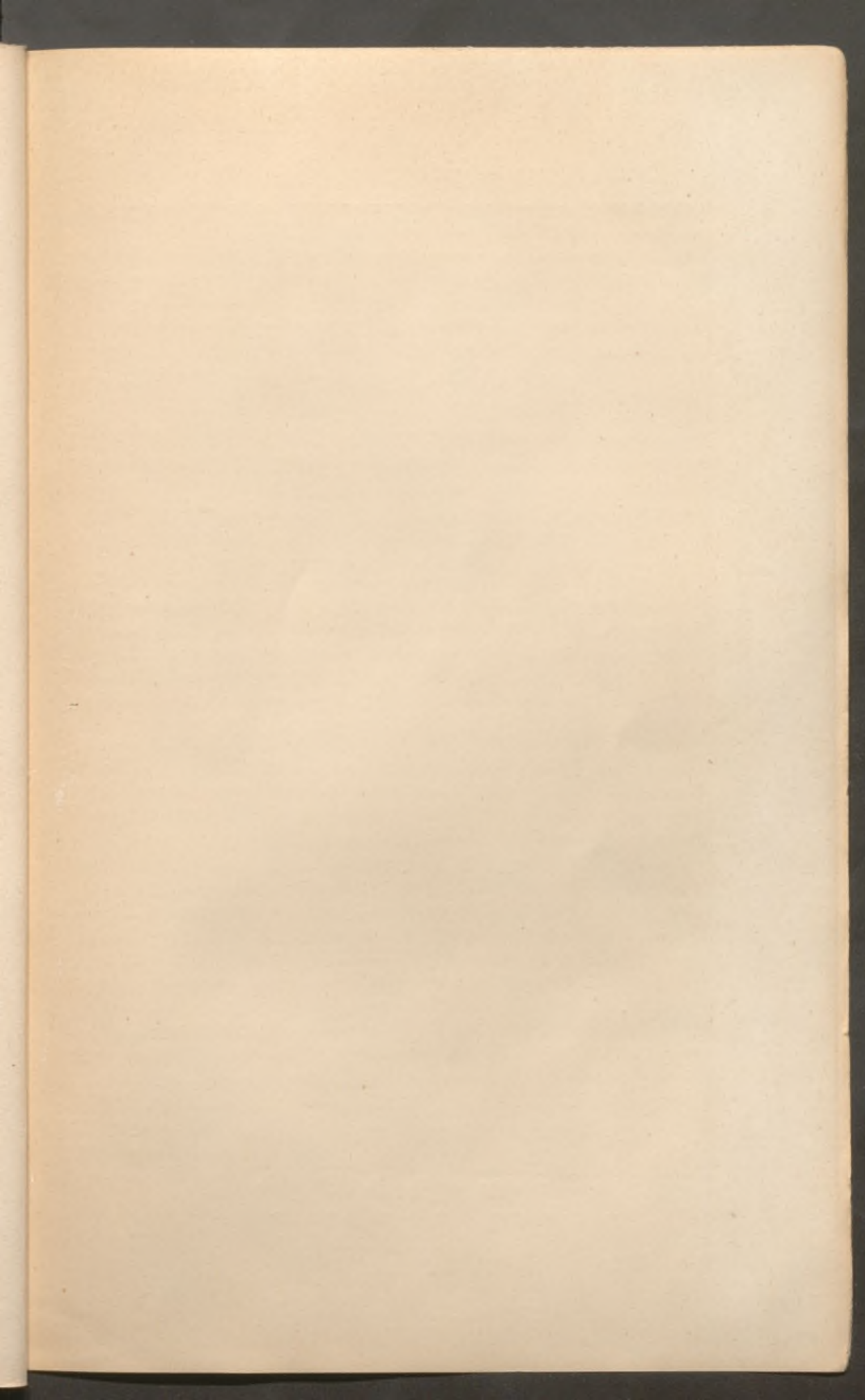
LA SOLIDITÉ DE LA FACTURE DIRECTE. — Ce procédé franc, qui couche directement les pâtes dans leur tonalité à peu près exacte, est un des meilleurs de la peinture et, selon ma longue expérience, plus solide peut-être que les procédés anciens à préparation brune².

En effet, si (les Primitifs mis à part) la peinture de Musée est rousse ou noire, elle le doit en grande partie aux dessous qui ont repoussé. Une peinture établie du premier coup, en tonalité exacte, ne peut repousser ; elle jaunira, puisque les huiles s'oxydent, mais cela dans la limite minimum. Une forte ébauche, établie également en tons voisins de la réalisation, ne peut, une fois sèche, modifier les couches extérieures ; si elle le fait, ce sera toujours dans l'harmonie du dessus.

Il est vrai que l'on peut aussi, à la façon des Primitifs, ébaucher en jus très légers, bleus, ou verts, ou bistre, et peindre fortement par-dessus : l'épaisseur des pâtes supérieures s'opposera au repoussage.

1. Le paysage donné Pl. VI est exécuté ainsi ; afin de se rendre compte plus exactement de la facture, je conseille de l'examiner à la loupe.

2. Je conserve dans mon atelier des peintures exécutées ainsi au couteau depuis vingt ans et qui n'ont pas bougé.



Etude directe d'un paysage



PL. VI.

ROYAT EN AUTOMNE

Maurice BUSSET
Musée de Clermont-Ferrand

LA RÉALISATION DIRECTE D'UN PAYSAGE. EXÉCUTION MODERNISTE A LA TRUELLE A PEINDRE.



Je m'excuse auprès du lecteur de donner comme exemples modernes quelques-unes de mes œuvres; mais il est très difficile, sinon impossible, d'obtenir d'un artiste vivant communication de ses études et croquis successifs, qu'il considère comme ses secrets personnels d'exécution. Je me suis attaché, dans le choix de ces reproductions, à mettre en évidence les procédés modernistes raisonnables, ne tenant aucun compte des outrances et du snobisme de certains, qui me semblent à moi, technicien, le fait d'ignorants et de bluffeurs.

Le paysage de la Pl. VI a d'abord été dessiné au crayon rouge très simplement, en recherchant la composition, ainsi que je l'indique figure 73.



Fig. 73. — Recherche de l'arabesque et mise en place.

Le support fut un panneau d'Okouma contre-plaqué (cèdre de Madagascar) enduit simplement à la colle forte.

L'architecture des valeurs fut appréciée à vue d'œil, en prenant le parti figuré croquis 74, premiers plans formant écran pour faire valoir le centre clair.

L'exécution se fit directement au couteau suivant le procédé décrit pages 157 et 158; afin d'obtenir une matière précieuse, les pâtes furent mélangées de vernis copal pur, et l'étude terminée en une seule séance de quatre heures.

L'ÉBAUCHE AU PREMIER ÉTAT. — Le ciel est exécuté au couteau au premier coup; puis les grandes tonalités sont massées en tons crus et en pleine pâte.

EXÉCUTION AU DEUXIÈME ÉTAT (voir p. 158). — A l'aide d'une truelle fine ou d'un pinceau de martre, on repique et l'on modèle les détails en additionnant d'essence ou de copal (voir p. 158).

LES COULEURS MODERNES. — Je donne, à côté de la trichromie, les huit couleurs employées, exclusion absolue du noir :

- | | |
|----------------------------|----------------------|
| 1. Jaune de cadmium clair. | 5. Vert émeraude. |
| 2. Jaune de cadmium foncé. | 6. Laque de garance. |
| 3. Ocre jaune. | 7. Terre de Sienne. |
| 4. Cobalt. | 8. Outremer. |



Fig. 74.

Architecture des valeurs.

Maurice BUSSET.



Fig. 75. — DANS LA MINE, LES BOISEURS.

Maurice BUSSET.

Recherche des valeurs, exécution au crayon noir sur papier Ingres.

Sujet d'inspiration moderniste.

LA PEINTURE AUX ESSENCES MINÉRALES ET LES VERNIS A LA CIRE MATE ET LUSTRÉE. —————



UNE autre innovation moderne, heureuse, réside dans l'emploi des essences minérales pures pour délayer les couleurs broyées à l'huile.

On obtient de la sorte une peinture mate, séchant vite et se conservant bien, si elle est appliquée sur de bons supports et composée à l'aide de couleurs fixes, exemptes d'aniline.

L'artiste moderne laisse souvent ces peintures à l'essence telles qu'il les a

terminées, sans les vernir. Ceci est une erreur. L'épiderme du tableau doit être protégé et soustrait aux influences atmosphériques. Au xviii^e siècle, on vernissait à la résine les peintures à l'essence, et souvent ce vernis à l'huile, en se rétractant, faisait écailler la peinture friable. Ce vernis avait également l'inconvénient de jaunir, et de transformer l'harmonie bleue des toiles en un ton verdâtre.

Le vernis idéal, pour les peintures mates à l'essence, est tout simplement la cire vierge dissoute dans l'essence de pétrole.

LES MEILLEURES ESSENCES A PEINDRE. — L'essence de térébenthine fut pendant longtemps à peu près la seule employée en peinture, avec l'essence d'aspic ou de lavande, qui possède la propriété de dissoudre les copals, sous de certaines conditions¹.

Lorsque la peinture était à base brune, bitume, noir ou terre de Cassel, la térébenthine était suffisante; mais, avec les harmonies lumineuses et les tonalités claires que l'on recherche maintenant, elle ne peut convenir.

En effet, la térébenthine laisse toujours, après évaporation, un résidu résineux, qui jaunit à la longue et se carbonise; son influence est fâcheuse pour les couleurs claires.

L'essence de pétrole ne présente point cet inconvénient. Il faut choisir l'essence tourisme pour automobile, qui s'évapore entièrement, sans laisser aucun résidu. Certains peintres prétendent que cette essence n'a pas de corps, et ne contribue point à augmenter la solidité des couleurs. Je crois plutôt que c'est là un grand avantage.

En effet, que demandons-nous à l'essence? Simplement de nous aider à étendre les couleurs, et de s'évaporer ensuite, les couleurs en tube contiennent suffisamment d'huile pour solidifier les poudres même après évaporation de l'essence. Celle-ci doit jouer un rôle analogue à celui de l'eau dans l'aquarelle. Mais il est facile, si on le désire, de rendre l'essence agglutinante, sans la priver de ses qualités: il suffit pour cela de lui adjoindre un peu de cire vierge, que l'on fait dissoudre au préalable, dans le flacon d'essence.

On augmente de la sorte la solidité des poudres, sans nuire à leur conservation.

Un avantage de l'adjonction des cires à l'essence est aussi de donner une peinture demi-mate, aux tons pleins et non poreux; les teintes sombres gagnent en intensité, et l'on évite l'aspect crayeux qui est souvent le défaut de la peinture à l'essence.

Si l'on désire une évaporation moins rapide, permettant de travailler

1. Voir p. 60.

plus longtemps dans le frais, on peut employer le pétrole rectifié que l'on achète en bidons. Se méfier des pétroles communs qui, contenant une certaine proportion de vaseline, ne sèchent jamais complètement.

EXÉCUTION DE LA PEINTURE A L'ESSENCE. — De tous les procédés inventés par les peintres, le plus facile à employer est certainement celui des essences. Sa technique est exactement celle de la peinture à l'eau à la gouache. Et l'on n'a point à s'occuper des embus qui, dans les peintures à l'huile ou au vernis, viennent souvent altérer les surfaces luisantes.

La peinture à l'essence, au contraire, utilisant les embus, leur doit sa surface mate; l'huile en très petite quantité qu'elle contient pénètre dans les supports, abandonnant complètement l'épiderme du tableau.

N'étant plus exposée à l'air, l'huile n'altérera donc pas la couche superficielle des couleurs, et celles-ci, sous l'influence du temps, jauniront peu.

Ce procédé est donc excellent pour la conservation future de la peinture, si l'on prend soin d'isoler ensuite les couleurs de l'air, en appliquant à leur surface une couche de cire.

Le peintre qui emploie l'essence doit disposer sur la palette ses couleurs à l'huile ordinaires; l'essence sera placée dans le godet à peindre, et chaque fois qu'il prendra une touche de couleur, il lui adjoindra une goutte d'essence, dans laquelle il la délaiera, sans aucune intervention de siccatif.

La peinture à l'essence peut être exécutée à l'aide de pinceaux ou de brosses, car la matité, qui est son avantage, s'accommode également d'une touche lisse ou striée. On peut également utiliser la truelle à peindre : il faut alors ajouter quelques gouttes d'essence aux couleurs, et ne point les utiliser telles qu'elles sortent du tube, car elles ne s'emboiraient point complètement en séchant, et brilleraient, détruisant la matité générale. Si l'on craint que l'essence ne les rende trop liquides pour l'emploi du couteau, on peut au préalable leur retirer l'excès d'huile qu'elles contiennent en les plaçant sur une forte feuille de papier buvard; il restera encore assez d'huile pour les agglutiner. On a d'ailleurs la ressource, si l'on craint pour la solidité des pâtes, de mélanger à la couleur un peu de cire ayant la consistance de l'encaustique employée pour les meubles; à la rigueur, on peut même se servir de celle-ci, lorsqu'elle est incolore.

Ainsi que pour la technique du couteau, on peut exécuter à l'essence au premier coup. Mais l'avantage de ce procédé est de pouvoir presque immédiatement revenir sur une teinte employée comme dessous, car avec l'essence d'auto l'évaporation étant presque instantanée, il est possible de superposer aussitôt deux couleurs liquides, sans qu'elles se mélangent.

On peut d'ailleurs varier cette rapidité de séchage en employant des supports plus ou moins encollés, depuis le carton ou le panneau nature, jusqu'à l'enduit de blanc à la colle.

Ne jamais, par exemple, exécuter d'enduit à l'huile, car, indépendamment du jaunissement qui s'ensuivrait, la matité ne serait plus assurée, l'essence ne pouvant pénétrer également un enduit à l'huile.

Il est donc possible de peindre par à-plats ou de fondre ses tons, à condition de travailler vite. La marche des opérations pour l'application des couleurs sera celle que j'ai indiquée dans le chapitre précédent : d'abord le ciel ou les grands clairs, puis les larges à-plats des tonalités générales constituant les dessous. Enfin les modelés et les repiquages, exactement suivant la formule du travail des peintures au premier coup, que j'ai étudiée dans le chapitre consacré à Rubens.

La technique moderne rejoint en ce point celle des Maîtres et nous ne pouvons avoir de meilleurs guides. *Je conseille néanmoins de remplacer les dessous bruns par des tonalités claires, bleu, vert, ocre, etc., ne repoussant pas.*

Le travail à l'essence s'accommode également d'une facture lente à la manière du Titien : ébauche épaisse en tons francs, puis après une semaine ou deux de séchage, reprise sur les pâtes avec des jus à base d'essence. De la sorte, les embus sont supprimés, et la dessiccation parfaite assurée. Il est possible même d'exécuter des glacis à l'essence, toujours à la manière du Titien, en délayant des couleurs transparentes dans un mélange de cire blanche et d'essence.

Tous les procédés anciens sont donc possibles : peinture décorative exécutée par à-plats à la façon de la détrempe; exécution de verve au premier coup à la manière de Rubens; travail lent et dessous épais, repris en jus à la manière du Titien; de plus, le procédé permet d'obtenir une surface luisante ou mate à volonté¹.

COMMENT VERNIR ET PRÉSERVER LES PEINTURES A L'ESSENCE. — On peut aisément transformer une peinture mate à l'essence en peinture brillante, en la vernissant à l'aide d'un vernis à tableau à base de résine; mais je ne conseille point les vernis ordinaires à l'essence, qui n'ont aucune résistance, étant composés de mastic, résine friable et de térébenthine; ces vernis deviennent pulvérulents et forment des *chancis*, sortes de croûtes blanchâtres qui rendent la peinture invisible. Il faut employer une résine dure, copal ou ambre, qui seule possède la souplesse et la résistance nécessaires. Le copal à l'huile pure peut être employé,

1. Voir, Pl. VII, une grande composition exécutée à l'essence, en plusieurs états, travail de longue haleine.



Fig. 76. — DANS LA MINE.

Maurice BUSSET.

Recherche des valeurs, dessin au fusain.

étendu au doigt. Mais ce vernis, très coloré, peut défigurer certaines couleurs claires, et l'huile qu'il contient fait monter de ton l'ensemble du tableau, décomposant souvent l'harmonie. Aussi ai-je adopté pour mon usage personnel le siccatif de Harlem, vernis à base de copal dur et d'essence de lavande, contenant également une très minime quantité d'huile, juste ce qu'il faut pour donner de la souplesse au copal.

Ce vernis doit être étendu au tampon d'étoffe ou à la paume de la main, à la manière des vernis du xvi^e siècle, le tableau étant posé à plat. C'est la seule façon d'éviter les trainées et les coulures d'épaisseur inégale, que produit l'emploi du pinceau queue de morue, employé habituellement pour vernir. Ces trainées jaunissent et noircissent, sous l'influence de l'air, marbrant fâcheusement la peinture.

La poussière est également pernicieuse ; lorsque le tableau a été verni, il faut le couvrir d'un voile ou d'une autre toile, tout en le maintenant à plat pendant un jour ou deux, afin que le vernis ne coule pas. La couche de siccatif de Harlem doit être aussi mince que possible, afin de lui conserver sa souplesse et d'éviter les craquelures.

Le temps nécessaire au séchage de la peinture à l'essence, avant l'appli-

cation du vernis, est très inférieur à celui d'un tableau à l'huile pure, qui nécessite un an environ d'attente.

J'estime que le délai de trois mois est largement suffisant avec un panneau absorbant peint à l'essence, il sera un peu plus élevé si l'on a travaillé sur panneau très encollé, ou empâté.

LA PRÉPARATION DES VERNIS A LA CIRE. — Mais la plupart du temps, les artistes préfèrent conserver à leurs œuvres leur matité originelle. Cette matité, d'ailleurs, s'impose si la peinture est conçue dans un but décoratif, les luisants et les miroitements étant alors nuisibles à son aspect.

Il n'existe qu'un moyen de vernir mat, c'est d'employer la cire, et ce vernis est extrêmement facile à préparer. Il suffit de racler en menus copeaux un pain de cire dans un flacon contenant de l'essence pour auto. On laisse la cire se dissoudre; le lendemain on agite violemment le flacon, jusqu'à ce que la liqueur ait pris l'apparence d'une dissolution blanchâtre.

L'enduit de cire, étant très souple, peut être appliqué aussitôt que les couleurs sont sèches, sans attendre la solidification des couches profondes. On peut sans inconvénient appliquer plusieurs couches de cire si on le juge à propos. Seulement, dans ce cas, il faut remplacer la cire vierge, qui est trop jaune, par de la cire blanche.

Cet enduit, comme le vernis à base de résine, doit être étendu au tampon ou au doigt. S'il y a des travaux au couteau ou des épaisseurs, il faut à l'aide du doigt faire pénétrer la cire dans les interstices.

Naturellement, avant tout vernissage à la résine, ou à la cire, le tableau sera soigneusement nettoyé. Si l'on veut éviter l'humidité des lavages, causes souvent de détériorations futures, lorsque des gouttelettes d'eau se trouvent emprisonnées entre le vernis et la peinture, un procédé excellent est le nettoyage à la mie de pain. On efface les taches salissant la peinture sèche, exactement comme on pourrait le faire sur une feuille de papier Ingres; il est même possible d'employer la gomme. On essuie pour enlever les parcelles de pain ou de caoutchouc, et l'on peut vernir de suite.

L'INALTÉRABILITÉ DES CIRES LUSTRÉES¹. — Le grand avantage du vernis à la cire est qu'il n'est pas forcément mat; il est très facile de le rendre brillant en le polissant à l'aide d'un chiffon de laine, exactement comme on fait briller un parquet ou un meuble encaustiqué. Pline² nous

1. La grande composition de la Pl. VII fut vernie à la cire lustrée après un mois de séchage.

2. PLINE, *Histoire naturelle*.

enseigne que les peintures à l'encaustique des Romains étaient luisantes, et ce lustre, qui s'obtenait en frottant les cires, augmentait tellement leur solidité qu'elles résistaient à la pluie, au soleil, et même à l'eau de mer, l'habitude étant alors de peindre les vaisseaux à l'encaustique.

J'ai voulu expérimenter ce procédé, en le soumettant à des conditions de résistance poussées à l'extrême, et j'ai verni à la cire vierge un panneau exécuté à l'essence sur une porte placée à l'extérieur. La peinture a reçu trois couches de cire, puis je l'ai soigneusement lustrée au chiffon, jusqu'à l'apparition d'un brillant parfait. Lorsque le panneau se ternit, j'ajoute un peu de cire en pâte et je lustre à nouveau. Cette peinture, exécutée depuis plusieurs années, n'a pas bougé.

Il m'est donc possible d'affirmer ma confiance en la solidité et l'inaltérabilité des peintures à l'essence, recouvertes d'un enduit à la cire lustrée. Si des travaux placés en plein air résistent plusieurs années, à l'intérieur la résistance doit être de plusieurs siècles. Je possède d'autre part des tableaux exécutés depuis vingt ans à l'aide de ces procédés. Placés dans le jour ordinaire de l'atelier, ils semblent peints d'hier, à côté de peintures à l'huile pure qui se sont considérablement obscurcies. Je livre donc mon expérience aux peintres; les procédés sont simples et peuvent être employés par tous. Je les résume. La peinture aux essences exige :

1° Un panneau de bois contre-plaqué, un carton entoilé, ou une toile absorbante.

2° Une préparation légère à la colle et au plâtre.

3° Peindre à l'essence de pétrole rectifiée, essence pour auto de tourisme.

4° Vernir à la cire vierge¹.

5° Lustrer la cire au chiffon, jusqu'à l'obtention d'un beau poli.

6° Renouveler le lustre lorsqu'il s'efface.

L'essence de pétrole est le seul dissolvant qui n'ait pas été connu des vieux peintres et qui puisse permettre, à l'époque actuelle, de rajeunir la technique, tout en exécutant des œuvres solides.

1. Si l'on désire augmenter la dureté des cires, on peut ajouter quelques gouttes de vernis copal ou de siccatif de Harlem.

RÉALISATION D'UNE COMPOSITION EXÉCUTÉE
AUX ESSENCES MINÉRALES

Fig. 77. — Croquis d'exécution d'après nature à la mine de plomb, ayant servi à la mise en place de la composition de la planche VII.

Préparée à l'aide de croquis de mémoire, puis d'études directes dessinées et peintes d'après nature, paysages, figures, etc., semblables à celles que nous reproduisons dans les pages précédentes, cette composition (Pl. VII), étudiée en valeurs au crayon, sur une page de petit format, fut mise au carreau et reportée à la sanguine sur toile forte enduite au plâtre. L'ébauche, exécutée très légèrement au lavis bleu d'outremer, après séchage de huit jours fut réalisée en pâtes étendues d'essence, et appliquée à la truelle et au pinceau de martre. Après séchage d'un mois, elle fut vernie à la cire lustrée.



Maurice BUSSET
Musée de Clermont-Ferrand.

“TU GAGNERAS TON PAIN A LA SUEUR DE TON FRONT”
(Fragment, 2^e x 1^e-20)

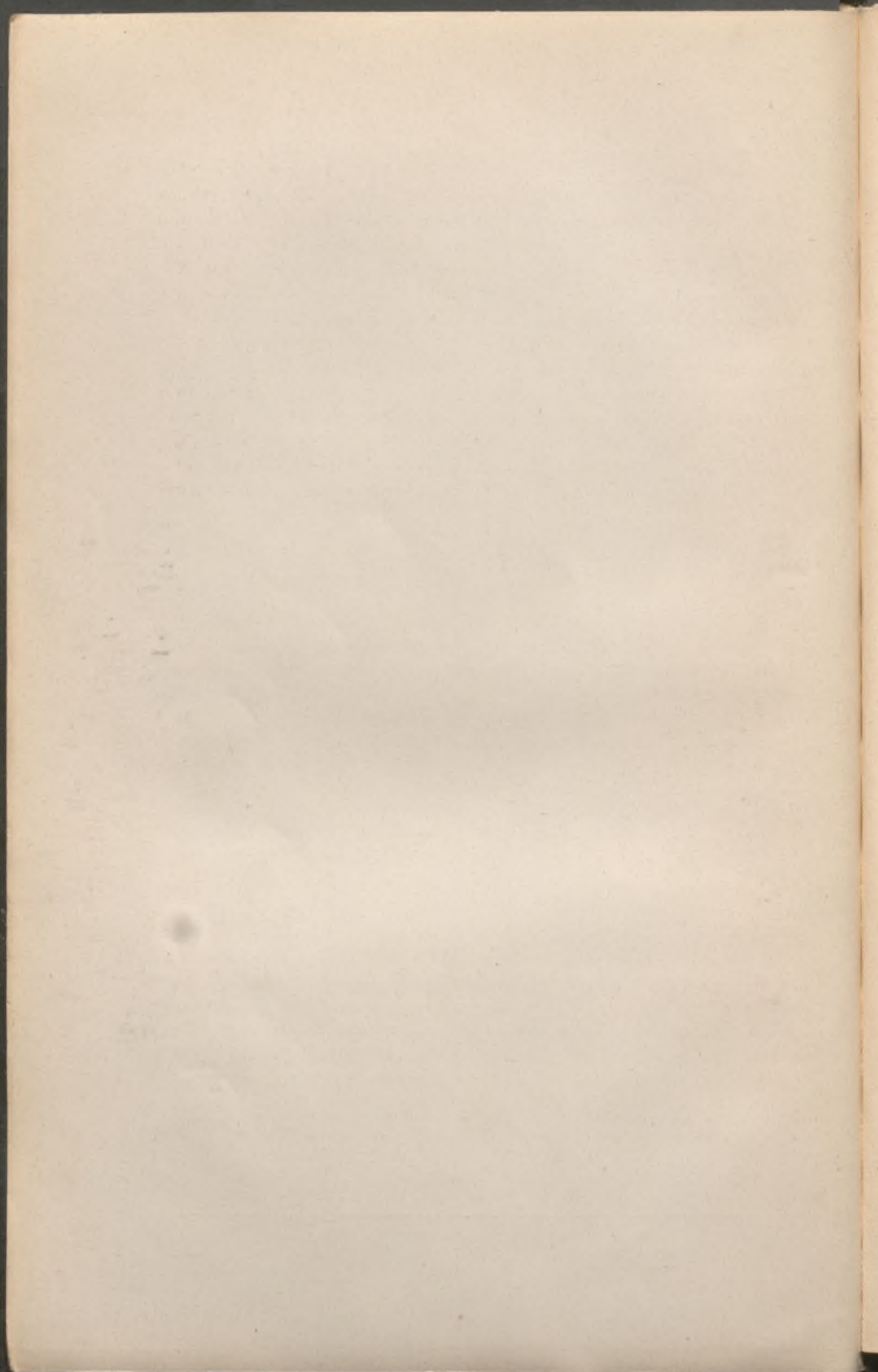




Fig. 78. — L'ATELIER-MUSÉE MODERNE, DU PEINTRE VIBERT (1890).

Maurice BUSSET.

LES COULEURS MODERNES. COMPARAISON AVEC LES COULEURS ANCIENNES.



ES tableaux des xv^e et xvi^e siècles, qui nous étonnent encore par la beauté de leur coloris, sont obtenus à l'aide d'un très petit nombre de matières colorantes vraiment solides; car, en dépit de l'opinion de nombreux artistes ou écrivains, les peintres modernes sont infiniment avantagés au point de vue de la quantité et de la qualité des couleurs vives, qu'ils ont à leur

diposition, et nous envisageons ici uniquement les couleurs d'une fixité absolue¹.

C'est donc, comme nous avons voulu le démontrer au cours de cet ouvrage, non la quantité des couleurs, mais bien la façon de les employer qui détermine l'aspect futur de l'œuvre peinte.

1. Les Primitifs, antérieurement à la divulgation du procédé des huiles, peignaient à l'œuf ou en détrempe, et ces agglutinants ont conservé parfois la couleur d'une façon incroyable, car certains tons, les jaunes végétaux par exemple, que les huiles décomposent, ne sont point altérés par l'albumine ou les colles.

Les peintres de la Renaissance possédaient trois merveilleuses couleurs solides, dont ils ont tiré tout le parti que l'on connaît. Ce sont : en première ligne le lapis-lazuli, puis le bleu de cobalt ou azur d'Allemagne, enfin le pourpre des Van Eyck, qui est une laque de garance.

A ces trois couleurs vives venaient s'adjoindre la sinopia, ou ocre rouge, et l'ocre jaune.

C'est donc seulement avec cinq couleurs fixes : deux bleus, deux rouges et un jaune, auxquelles il faut ajouter le fameux *verdaccio* brun transparent, servant de base au tableau, qu'ils ont obtenu leurs harmonies les plus vives.

Le noir de fumée et le blanc de céruse complétaient cette gamme simpliste.

Quant aux autres tonalités qu'ils employaient, cinabre (vermillon), orpin (jaune d'or), minium, terre verte, vert de gris, stil de grain, arzica, safran, il n'en reste plus sur leurs panneaux qu'une grisaille brunâtre, et si parfois apparaissent quelques vermillons, ou quelques orangés, ou quelques verts vifs, c'est un signe péremptoire que l'œuvre fut retouchée et repeinte il y a moins de cent ans¹.

LES NOUVELLES COULEURS SONT SUPÉRIEURES AUX ANCIENNES. — La chimie nous a procuré quelques superbes couleurs vives, qui ne sont plus des produits naturels comme les couleurs anciennes, mais ont été fabriqués de toutes pièces dans les laboratoires. Ces composés laissent bien loin derrière eux, par leur intensité, les colorants anciens, et leur solidité peut soutenir la comparaison avec les meilleures couleurs d'autrefois. Les plus beaux tons modernes nous sont fournis par les *cadmiûms*, qui comprennent toute la gamme des jaunes brillants et se font en quatre tonalités : citron, clair, moyen, orangé. Si Rubens avait eu à sa disposition une semblable gamme, nous admirerions aujourd'hui ses toiles presque avec leur fraîcheur native, car les jaunes vifs qu'il employait, se sont tous évaporés. Ses vermillons auraient également conservé leur rutilance, car il existe maintenant le *rouge de cadmium*, d'un pouvoir colorant plus intense que le vermillon, et absolument fixe.

Nous possédons aussi un vert superbe, le *vert émeraude*, qui possède les qualités du vert malachite qu'employait Titien. Le lapis-lazuli a été reconstitué par l'*outremer Guimet*; l'azur d'Allemagne par le *bleu de cobalt*, et la pourpre des Van-Eyck par les *laques d'alizarine*. De plus un nouveau blanc très solide, le *blanc de Titane*, peut rendre de grands services dans les mélanges.

1. Le tableau de Ghirlandajo, « La Vierge et Sainte Anne » du Louvre, offre pourtant dans les vêtements des orangés superbes. L'examen approfondi de cette œuvre m'a montré qu'elle était peinte « a tempera », c'est-à-dire à l'œuf et non à l'huile, puis vernie au copal.



Fig. 79. — PAGE D'ALBUM.

Maurice BUSSET.

Recherche de mouvements. — Exécuté au stylo.

Ces composés sont tous d'origine minérale, car, les garances mises à part, il n'est plus employé de couleurs végétales, comme le *stil de grain* (laque jaune), l'*indigo*, la *laque de gaude*, par les peintres soucieux de la conservation de leurs œuvres.

Les couleurs modernes, malheureusement, sont parfois falsifiées. Les fabricants, uniquement soucieux de leurs intérêts, n'ont plus la conscience des anciens broyeurs. Ils ont d'ailleurs à leur disposition un composé chimique extrait du goudron de houille, l'aniline, qui permet l'obtention à bas prix de coloris superbes, mais extrêmement fugaces. La fabrication des couleurs d'aniline est devenue en quelque sorte une industrie nationale en Allemagne. Méfiez-vous donc des couleurs allemandes livrées en gros tubes, à des prix défiant toute concurrence. Il existe d'ailleurs un moyen sûr de reconnaître la présence de l'aniline dans les couleurs : il suffit de presser le tube sur une feuille de buvard blanc, l'auréole huileuse qui rayonne autour de la teinte au bout de quelques heures doit être incolore ; si elle est teintée, les couleurs contiennent de l'aniline. L'alizarine, qui permet de reconstituer le principe colorant de la garance, n'a pas l'instabilité de l'aniline ; on peut l'employer sans crainte. Elle se vend sous le nom de *laque ordinaire carminée*.

LA PALETTE DU PEINTRE MODERNE. — Point n'est donc nécessaire au peintre moderne de posséder une collection complète des matières colorantes connues à notre époque ; il doit s'en tenir à une palette sobre, de

laquelle seront bannies toutes les tonalités qui ne présentent pas une garantie complète de solidité.

Voici la gamme que je propose, et qui m'a toujours permis de peindre les effets les plus colorés.

Jaunes : Jaunes de cadmium, clairs et foncés, couleurs modernes (sulfure de cadmium), ocre jaune (oxyde de fer) couleur ancienne.

Rouges : Rouge de cadmium (sulfure de cadmium) couleur moderne, garance foncée (garance) couleur ancienne, ocre rouge (oxyde de fer) couleur ancienne.

Bleus : Outremer Guimet (sodium et alumine) couleur moderne reconstitution du lapis-lazuli.

Bleu de cobalt (oxyde de cobalt et alumine) reconstitution moderne de l'azur d'Allemagne.

Verts : Vert émeraude (oxyde de chrome) couleur moderne.

Bruns : Terre de Sienne brûlée ou naturelle (oxyde de fer), couleur ancienne.

Blanc : Blanc de zinc (oxyde de zinc) couleur moderne.

Blanc d'argent (carbonate de plomb) couleur ancienne.

Blanc de Titane (oxyde de Titane) couleur moderne.

Noir : Noir d'ivoire (Ivoire brûlé) couleur ancienne.

Ces couleurs sont absolument fixes. Non content de croire sur parole les fabricants, je les ai longuement expérimentées, exposant au soleil pendant des années des touches posées sur une plaque de verre, sur un panneau de bois et sur des toiles. Préalablement, j'avais couché les mêmes teintes sur des panneaux que j'ai placés à l'ombre et qui, par comparaison, m'ont servi de témoins.

J'affirme donc que dix couleurs au maximum sont largement suffisantes au bon praticien. La plupart des grands impressionnistes n'en employèrent que six. Certains même affirment que trois sont suffisantes. Je suis un peu de leur avis, car il m'est souvent arrivé de peindre des paysages ensoleillés en employant seulement le jaune de cadmium, l'outremer et la laque de garance, mélangés au blanc de Titane.

Je ne puis entrer ici dans les détails concernant les innombrables couleurs que la chimie moderne a composées pour les peintres; je renvoie pour cela mes lecteurs à l'ouvrage spécial de Vibert, *La Science de la peinture*.

Désirant uniquement guider les artistes vers des données entièrement pratiques, j'élimine de la palette-type que j'ai donnée plus haut les couleurs qui pourraient les trahir ou compliquer inutilement leur métier.

C'est d'ailleurs à la sobriété des tons que l'on reconnaît les grands coloristes. Rubens n'a jamais employé plus de cinq couleurs. Le Titien disait

qu'on peut être un grand peintre avec trois couleurs; par contre, combien de peintres n'arrivent à produire qu'un papillotement grisâtre, tout en chargeant leur palette d'une multitude de teintes!

Les couleurs que j'ai indiquées se vendent en général en trois qualités.

1° Les couleurs pour décoration artistique, en gros tube n° 10. Ce sont les moins chères, et elle sont suffisantes pour tous les travaux courants. Moins finement broyées que les couleurs à tableaux, elles contiennent en général un peu de cire, afin d'augmenter le volume des matières colorantes. Cette fraude est plutôt un avantage, car nous avons vu que la cire est un excellent agglutinant. Lorsque l'on peint au couteau, il ne faut employer que les couleurs en gros tubes.

2° Les couleurs d'études ou d'Académie, en tube n° 6. Je n'ai jamais très bien compris l'intérêt de cette qualité qui fait, il me semble, double emploi avec les couleurs à décor.

3° Les couleurs extra-fines pour tableaux, en petits tubes. Cette qualité, broyée très finement, possède un pouvoir colorant supérieur à celui des couleurs à décor. Pour les glacis ou les travaux exécutés au vernis, ce sont ces couleurs que l'on doit choisir.

Je conseille, pour les ébauches et les dessous, d'employer des couleurs à décor et, parmi celles-ci, de préférence les ocres rouges, les ocres jaunes et les outremer, dont le prix est relativement modique. Pour les jus, les glacis ou les demi-pâtes, les couleurs à tableaux permettront d'obtenir de beaux tons, très couvrants.

DE LA QUALITÉ DES BLANCS DÉPEND LA SOLIDITÉ DU TABLEAU. — Toutes les couleurs recevant en mélange du blanc, il est évident que la matière du tableau est composée en majeure partie par cette teinte, qui forme en quelque sorte le terrain sur lequel vont croître les coloris divers. Le blanc doit donc avant tout constituer un corps neutre, qui ne devra être influencé par aucune couleur, et qui devra durcir également sans craquer.

Une campagne ardente fut menée, voici quelques années, afin de remplacer la céruse, ou oxyde de plomb, par le blanc de zinc. On accusait la céruse de provoquer les coliques de plomb et la paralysie, qui atteignent souvent les peintres en bâtiment.

Je ne veux pas ici étudier la céruse au point de vue médical. Il me suffit de constater que les quantités employées par les artistes ne peuvent causer aucun trouble à leur santé, s'ils prennent la précaution de se laver soigneusement les mains après le travail, et s'ils ne commettent point l'imprudencé que la légende des ateliers attribue à Delacroix. Celui-ci faillit, paraît-il, s'empoisonner en coupant son pain à l'aide du couteau à palette imprégné de céruse.

J'ai employé longtemps le blanc de zinc et j'ai dû l'abandonner, car la plupart des travaux où je m'en servais craquèrent. Comme il sèche difficilement, il est impossible d'autre part de l'utiliser en épaisseur. Il ne peut être utile que dans les teintes abondamment étendues d'essence ou d'huile.

La céruse, par contre, ou plutôt le blanc d'argent qui est une céruse épurée, confère au tableau une solidité très grande; le temps la durcit sans l'altérer. Protégée par un vernis, elle reste immaculée. J'ai vu un Rembrandt dont on venait de retirer la pellicule dorée que les résines avaient épandu à la surface. Au-dessous, les céruses étaient aussi blanches que du lait, et dures comme du marbre.

Il faut donc employer le blanc d'argent, il est indispensable à la conservation des œuvres, et les quelques méfaits dont on l'accuse sont bien peu de chose comparativement à ses qualités.

PRÉCAUTIONS A PRENDRE DANS L'EMPLOI DES BLANCS. — On accuse le blanc d'argent de s'altérer lorsqu'on le mélange au jaune de cadmium. Le sulfure de cadmium, dit-on, fait noircir l'oxyde de plomb. Je n'ai jamais observé cet obscurcissement; il faudrait pour cela que les cadmiiums contiennent de grandes quantités de soufre, et soient de qualité tout à fait inférieure. Cela peut se produire avec certaines couleurs allemandes que l'on vend à bas prix, mais avec de bonnes couleurs de marque on peut être tranquille.

Si l'on désire, d'ailleurs, se prémunir contre ces accidents, il suffit d'employer avec les cadmiiums le blanc de Titane, qui ne s'altère point sous l'influence des sulfures, et possède à peu près les qualités de la céruse. Il est un peu moins solide, mais coûte beaucoup plus cher. Son défaut est de sécher encore plus lentement que le blanc de zinc.

Le blanc de Titane est aussi à recommander dans les mélanges avec la laque de garance; il ne dévore point la couleur rose, ainsi que le fait le blanc d'argent. Mais lorsque la laque de garance est superposée en glacis épais sur une couche bien sèche de céruse, elle conserve toutes ses qualités d'opulence et de transparence ¹.

Les blancs, et naturellement le tableau tout entier, puisqu'il est en majeure partie composé de blancs, doivent absolument recevoir un vernis soit à la cire, soit à la résine, car les émanations du gaz d'éclairage, et en général l'atmosphère des cités modernes font noircir la céruse sous l'influence du soufre qu'elles contiennent.

1. Les pourpres des Van Eyck sont tous des glacis de garance pure.

Étude dessinée



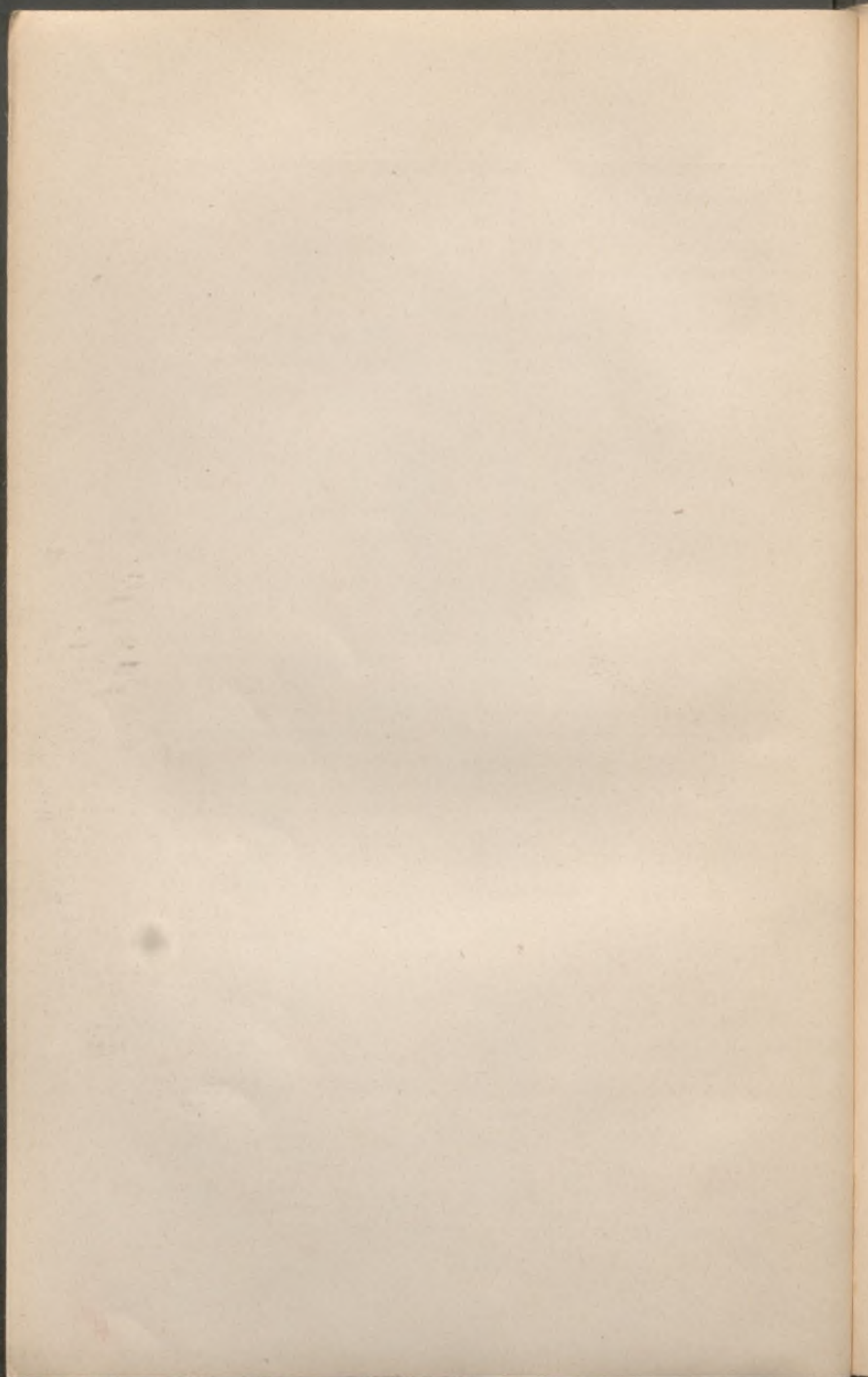
Pl. VIII.

Étude peinte



BERGERS DU MONT-DORE

Maurice BRESSET
Musée de Luxembourg.



L'EMPLOI DES SICCATIFS A BASE DE PLOMB FAIT NOIRCIR. — Les siccatis, à l'exclusion du Harlem et du siccatif flamand, qui sont des vernis résineux à base d'essence de lavande, étant tous composés à l'aide d'un mélange d'oxydes de plomb et de manganèse, font sécher les couleurs en activant leur oxydation, et en fixant en grande quantité l'oxygène de l'air. Ce travail exagéré d'oxydation est forcément nuisible à la peinture, car il ne prend pas fin lorsque la couche superficielle est sèche; il continue encore longtemps dans l'épaisseur des masses, activant la carbonisation et le jaunissement des pâtes.

De plus, il fait remonter l'huile à la surface en durcissant rapidement la pellicule superficielle des couleurs, et nous avons vu que l'huile en excès, lorsqu'elle ne peut être absorbée par les supports, est l'agent le plus actif de l'altération des couleurs.

Je suis persuadé que l'emploi des siccatis est pour une grande part dans le noircissement de nombreux tableaux modernes. Au cours de mes longues recherches sur les techniques anciennes, je n'ai point trouvé de texte mentionnant que les peintres anciens aient employé de siccatif. Au ^{xvi}^e siècle, seul le soleil intervenait pour activer l'oxydation des huiles.

Ce n'est qu'à partir du ^{xvii}^e siècle que l'on voit mentionner la litharge, qui est un oxyde de plomb, et c'est également à partir de cette époque que la peinture s'enfume et noircit.

Les essences, les résines et les huiles cuites furent, aux belles époques de l'histoire de l'art les seuls siccatis en usage, destinés à durcir les pâtes soit par évaporation, soit par oxydation.

J'estime que si le peintre moderne veut assurer la conservation de ses œuvres, c'est à eux qu'il doit revenir; ils sont d'ailleurs absolument suffisants. Les garances et les laques, qui sèchent difficilement, peuvent être mélangées dans les peintures à l'huile, qui doivent rester brillantes, de siccatif de Harlem qui est un composé d'huile de lin, d'essence de lavande et de copal, mais dans la composition duquel il n'entre aucun oxyde. Pour la peinture à l'essence, l'évaporation rapide du dissolvant rend inutile toute espèce de siccatif.

Certains peintres emploient aussi comme siccatif l'huile grasse, qui est un composé d'huile de noix ou de lin bouillie avec de la litharge, ou oxyde de plomb. Ce procédé est détestable; c'est l'huile grasse qui est en partie responsable du noircissement des peintures du ^{xvii}^e siècle.

LES MÉLANGES DE COULEURS A ÉVITER. — Si les couleurs dont j'ai indiqué la gamme sont absolument fixes, isolément, on doit éviter les mélanges, qui pourraient noircir dans de certaines conditions. Ainsi il faut se garder de combiner les couleurs contenant du soufre avec les

couleurs contenant du plomb, car il se produit alors un sulfure de plomb, qui est noir.

Couleurs absolument fixes dans tout mélange.	{	Vert émeraude. Bleu de cobalt. Ocre jaune. Ocre rouge. Terre de Sienne.
Couleurs sulfureuses à mélanger avec discernement au blanc d'argent ou blanc de plomb.	{	Jaune de cadmium. Rouge de cadmium. Outremer (contient parfois du soufre).
Excellents mélanges pour tons clairs.	{	Jaune de cadmium et vert émeraude (vert vif). Jaune de cadmium et garance (orange). Bleu de cobalt et cadmium (vert). Jaune de cadmium et outremer (vert). Cobalt ou outremer et garance (violet). Rouge et jaune de cadmium (orange).

Ces mélanges, contenant au moins chacun une couleur à base de soufre, peuvent être éclaircis au blanc de Titane pour toute sûreté.

La laque de garance doit aussi être mélangée au blanc de Titane ou de zinc¹.

Ces blancs offrant une solidité moindre que le blanc d'argent, je conseille d'exécuter l'ébauche en mélangeant indifféremment le blanc d'argent à toutes les couleurs, afin de faire un lit solide à la peinture. A l'abri de l'air, sous les dessous, le noircissement est insensible et ne peut en tout cas obscurcir les couches superficielles.

En revenant sur l'ébauche, on emploiera ensuite, lorsque cela sera nécessaire, le blanc de Titane dans les mélanges².

L'outremer, quoique contenant une très faible quantité de soufre, peut sans inconvénient, lorsqu'il est de bonne qualité, se mélanger au blanc d'argent.

Exemples de mauvais mélanges.	{	Vert Véronèse et jaune de chrome (noircit). Jaune de chrome et outremer (plomb et soufre). Jaune de chrome, et vermillon (plomb et soufre). Garance et bleu de Prusse (noircit). Jaune de chrome et bleu de Prusse (noircit).
----------------------------------	---	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Je n'ai pas rangé le jaune de chrome, qui est une couleur à base de plomb (chromate de plomb), dans la liste des couleurs fixes, bien que de

1. Voir p. 63 : « Étude sur l'emploi des garances ». Il faut éviter également d'employer les laques de garance ou d'alizarine, et en général toutes les laques, en pleine pâte, car n'ayant pas de corps et contenant trois fois plus d'huile que les autres couleurs, elles craqueraient.

2. Néanmoins, si l'on est sûr de la qualité de ses cadmiuims (faire un essai en exposant le mélange à l'air pendant un mois), cette précaution est inutile.

nombreux peintres l'emploient : ce jaune verdit légèrement à la lumière ; néanmoins, étant donné son prix modique et ses qualités couvrantes, il peut être employé dans l'ébauche.

Le vermillon (sulfure de mercure) est à rejeter complètement si on l'emploie à l'huile ou à l'essence. Mélangé de laque et de vernis copal, à la Rubens, et employé sans addition de blanc de plomb, il est d'une fixité relative.

Le bleu de Prusse (*ferro-cyanure-ferrique*) a l'inconvénient de dévorer les couleurs qui lui sont mélangées ; employé pur ou avec le blanc d'argent, il est assez stable.

Le vert Véronèse ne peut être employé qu'absolument seul. Rejeter complètement les terres d'ombres et les bitumes.

LES EMBUS. — Lorsque l'huile pénètre irrégulièrement dans les supports, il se produit à la surface de la peinture des zones alternativement luisantes ou mates, qui nuisent ensuite au raccord des teintes et gênent considérablement l'exécutant. De nombreux remèdes ont été proposés ; tous sont mauvais. Le seul moyen excellent est de s'habituer à peindre sur les embus en dosant sa teinte suivant la matité relative de la surface. On y arrive d'ailleurs facilement. Lorsque le tableau est verni, les embus disparaissent. D'ailleurs, si l'on peint à l'essence, il n'y aura jamais de luisants, et si l'on peint au copal, les mats n'existeront pas. Si le vernis alors s'emboîte irrégulièrement dans le subjectile, il suffira de passer une couche de siccatif de Harlem.

Dans la peinture à la truelle, exécutée au premier coup en épaisseur, il ne peut y avoir d'embus.

LES VERNIS PROVISOIRES. — Il faut bien se garder de vernir provisoirement son tableau à l'œuf. Ce procédé est détestable, car l'albumine du blanc d'œuf durcit et devient imperméable à l'eau. Lorsque l'on désire ensuite vernir réellement, il est impossible de retirer les croûtes formées par le blanc d'œuf ; elles jaunissent et, nuisant à l'adhérence du vernis, le font craquer.

Le meilleur vernis provisoire est la cire, que l'on peut ensuite enlever facilement à l'essence de pétrole. Je conseille fortement une simple pellicule de colle de farine ou d'amidon que l'on étend au doigt. Elle donne une surface demi lustrée, et fait disparaître les luisants et les embus. Il est extrêmement facile, lors du vernissage définitif, d'enlever cette pellicule à l'eau tiède¹.

1. Il faut bien se garder de repeindre sur la cire sans l'enlever, car elle isole complètement les couches de peinture, qui pèleraient ensuite au moindre frottement.

LES POMMADES ET VERNIS A RETOUCHER. — La plupart sont détestables, car ils sont à base de gomme laque : ce corps forme à la surface du tableau une pellicule qui isole les tranches successives de peinture, et les repeints s'écaillent ensuite et tombent. Donc il faut rejeter impitoyablement tout liquide à retoucher qui sent l'alcool, dissolvant des gommages laques.

Le meilleur vernis à retoucher est encore le copal ou le Harlem, à base d'huile et d'essence; lui seul fait corps avec les couches inférieures. On doit l'employer en cas d'embru lorsqu'on peint dans le vernis ou l'huile pure. Lorsque l'on peint mat, il ne faut jamais employer de vernis à retoucher.

Les copals en pâte et les gluten contiennent tous de la cire, qui isole également les couches successives. Il faut rejeter ces préparations.

Si l'on désire un copal épais, on peut en préparer un en laissant s'évaporer l'essence d'un fond de flacon de siccatif de Harlem. On obtient alors une pâte pure de résine et d'huile.

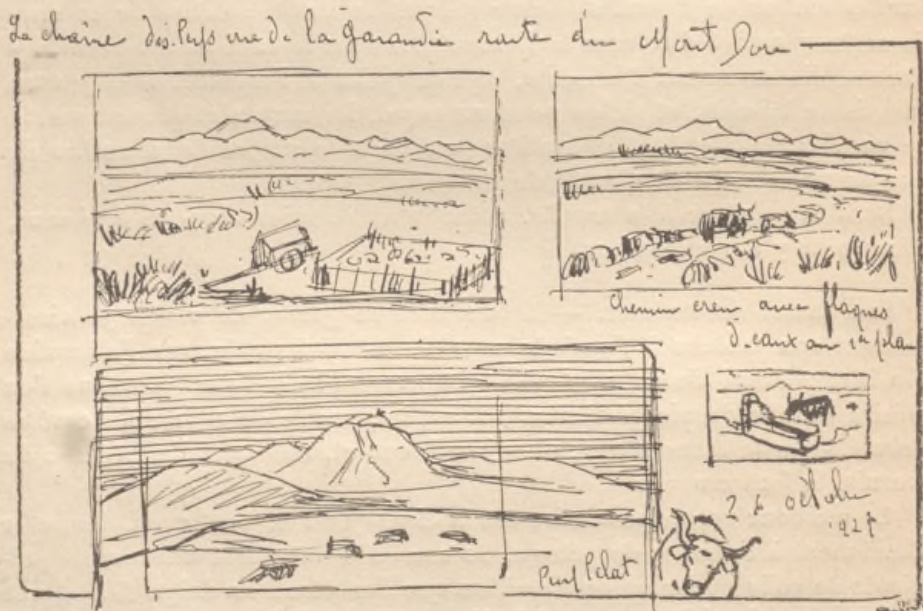


Fig. 80. — PAGE D'ALBUM.

Maurice BUSSET.

Croquis de baysages avec recherche de mise en cadre, effectués à l'aide de traits successifs, agrandissant ou diminuant la composition.

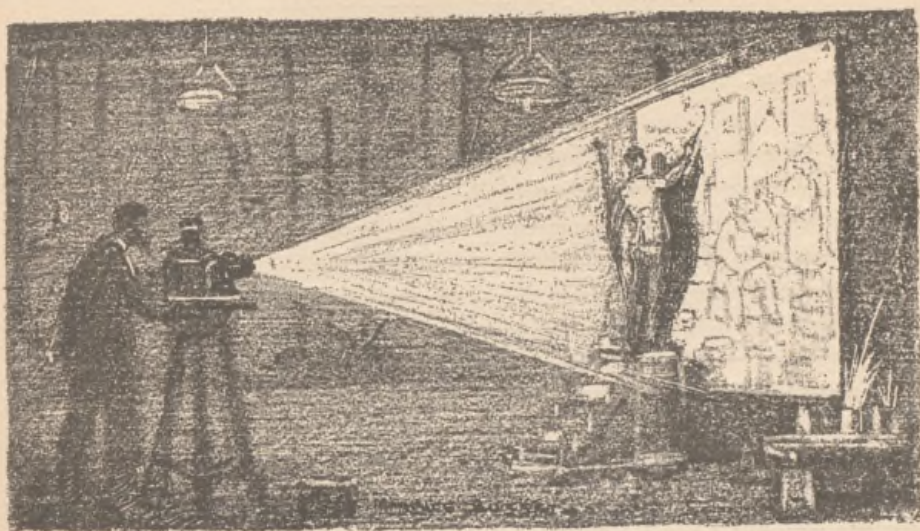


Fig 81.

Maurice BUSSET.

Éclairage artificiel de l'atelier et lanterne à agrandir les esquisses.

LES OUTILS DU PEINTRE, LES PINCEAUX ET LES BROSSES ANCIENNES ET MODERNES, PALETTES ET CHEVALETS.



CENNINO entre dans de nombreux détails concernant la fabrication des pinceaux. Autrefois, le peintre les montait lui-même. Ces pinceaux se faisaient en poils d'écureuil ou en soies de porc, amollies et usées, les brosses courtes et rudes que nous employons étaient très peu usitées.

LES PINCEAUX DU XV^e SIÈCLE¹. — Voici comment Cennino recommande de préparer et d'user les soies de porc : « Prends d'abord des soies de cochon blanc (elles valent mieux que les noires) et choisis-les sur

1. Voir p. 71 : « Les pinceaux d'écureuil ».

des pores domestiques; fais-en un gros pinceau où il entre une livre desdites soies, liées autour d'un gros manche avec un lien recouvert de colle.

« Ce pinceau, tu l'emploieras à blanchir les murs, à les baigner, quand tu as à mettre un enduit; emploie-le tant qu'il perde sa rudesse et que les soies *deviennent molles et très molles*; alors défais-le et fais-en tous les pinceaux de différentes espèces dont tu as besoin. Fais-en de ceux dont les pointes des poils sont bien égales, — on les nomme *pinceaux coupés*, — ou d'autres pointus et de toutes grosseurs; ensuite fais des manches de bois, et lie chaque paquet de soies avec du fil double ciré. Fais entrer la pointe du manche dans les soies que tu as liées vers la moitié du paquet, et continue à conduire le fil bien également en retournant vers le manche. Fais-les tous ainsi¹. »

Les soies de ces pinceaux n'étaient donc pas préparées comme on le fait maintenant : elles étaient d'abord amincies et assouplies, et leurs pointes effilées et douces ne striaient point la pâte, comme les brosses plates ou rondes qui se font aujourd'hui.

On ne trouve point dans les œuvres du Titien les stries caractéristiques de l'emploi des brosses, courtes. Rubens, dans ses empâtements, se sert surtout de pinceaux longs et accroche la pâte de la pointe, par filaments. Rembrandt paraît être un des premiers qui se soit servi de la brosse courte pour empâter; dans son « Bœuf écorché », du Louvre, les stries sont extrêmement visibles.

J'ai longuement étudié précédemment les avantages des pinceaux ronds, doux et longs², qui donnent une matière compacte et onctueuse. Il est une chose certaine, c'est que les grands coloristes de la Renaissance, même les plus fougueux comme le Tintoret, se servirent presque uniquement de ceux-ci.

Delacroix fut un des premiers à les remettre en honneur, et certains critiques lui reprochèrent d'employer des pinceaux d'aquarelliste.

LES BROSSES DE MARTRE ET D'ÉCUREUIL. — A côté des pinceaux de soie, les artistes d'autrefois employaient les pinceaux d'écureuil ou de martre. Voici comment ils les préparaient, d'après Cennino.

« Prends des queues d'écureuil, cuites et non crues (toutes autres ne valent rien), retires-en les poils de la pointe, baigne-les dans un verre d'eau claire, et fais-en des paquets de diverses grosseurs, de façon que les unes puissent entrer dans des plumes de vautour, les autres dans une plume d'oie, d'autres encore dans une plume de poule ou de colombe.

1. Voir la fig. 2, p. 10 : *Un peintre du XVI^e siècle.*

2. Voir p. 108 : *Les pinceaux de Rubens.*



Fig. 82. — PAGE D'ALBUM.

Maurice BUSSET.

Recherche des taches de valeurs fortes, et de mise en page.

Ensuite, prends le manche de plume correspondant à la grosseur des poils que tu as liés ensemble, le manche étant ouvert et taillé d'avance, et introduis les soies par la pointe, n'en faisant sortir qu'autant qu'il en faudra tirer dehors pour que le pinceau soit souple, car plus il est doux et court, plus il est délicat et bon. Emmanche-le ensuite dans un petit bâton de la longueur d'une main. Si tu veux un pinceau qui ait une pointe parfaite, il faut les tailler aux ciseaux, puis les aiguïser sur une pointe de porphyre, afin de les effiler et user un peu. »

Les montures métalliques des pinceaux sont d'invention moderne; la plume et la corde cirée étaient seules usitées au *xvi^e* siècle¹.

Ces pinceaux d'écureuil, dont parle Cennino, devaient être semblables aux pinceaux japonais modernes qui sont excellents, et se composent de poils extrêmement effilés, dont la pointe émerge seule du bâtonnet de roseau qui les contient.

LES PINCEAUX MODERNES. — On trouve maintenant, chez les marchands de couleurs, un choix considérable de brosses à longs manches, sur lesquels les poils sont montés à l'aide d'une virole de métal; les brosses rondes, assez grosses, à la pointe fine sont à mon sens les meilleures, permettant de réaliser la facture compacte des anciens maîtres; il faut

1. Voir fig. 2, p. 10 : *Le peintre tenant son pinceau.*

choisir les poils longs et souples, afin que l'on puisse d'un seul tour de poignet les écraser et les tourner, afin d'exécuter un large à-plat, ou bien tracer un contour fin à la pointe. Ces pinceaux se font en martre, en putois ou en petit-gris, qui est une sorte d'écureuil.

On ne trouve plus les pinceaux longs et souples en soies de porc usées. Si l'on désire les restituer, il faudra donc les fabriquer soi-même, ce qui n'est pas très difficile en suivant la formule de Cennino.

Les brosses de martre sont celles qui peuvent le plus avantageusement les remplacer.

Quels que soient les pinceaux que l'on emploie, il faut, avant de s'en servir, lorsqu'ils sont neufs, les mettre tremper quelques heures dans un verre d'eau, afin de faire gonfler les poils. Sans cela, ceux-ci se détacheraient de la monture et, s'agglutinant avec la couleur, s'attacheraient à la surface du panneau.

Les modernes emploient souvent un pinceau doux s'élargissant en éventail, le blaireau, et s'en servent pour fondre les tons l'un dans l'autre ; l'emploi de cet instrument est peu recommandable, et les anciens ne s'en servaient point.

Ce pinceau, promené sur toute la surface du tableau, a pour effet d'effacer la touche, qui constitue un des plus grands intérêts du tableau ; il adoucit et affadit, enlevant toute vigueur à la facture.

LES PALETTES ANCIENNES. — Les palettes employées au xv^e siècle étaient rarement portatives ; elles avaient l'aspect d'une table rectangulaire, entourée d'un rebord¹. Sur cette table, le peintre disposait ses tons préparés et dégradés, qui étaient contenus dans des pots de verre ou de métal.

« Mets ta couleur dans de petits vases de plomb ou d'étain ; si tu n'en trouvais pas, prends-en de verre². »

Ces vases étaient très nombreux, car chaque teinte était divisée en trois tonalités préparées d'avance. Vasari relate que Lorenzo di Credi chargeait sa palette de vingt-cinq ou trente de ces tons, et pour chacun il réservait un pinceau spécial.

Ce procédé des tons préparés en pots était encombrant ; Vasari ; nous dit que Amico Aspertini avait trouvé le moyen de se les attacher autour du corps à l'aide d'une ceinture, lorsqu'il travaillait à de grands panneaux.

Un dessin de Breughel le Vieux, représentant le peintre au travail, nous montre qu'au xvi^e siècle les Flamands employaient encore assez peu la palette : en effet l'artiste s'est représenté le pinceau à la main, mais sans palette (fig. 2, p. 10).

1. Voir frontispice et fig. 53, p. 113.

2. Cennino.



Fig. 83. — CROQUIS DE MOUVEMENT.

Maurice BUSSET.

Ce n'est qu'au XVII^e siècle que nous voyons apparaître cet instrument dans les portraits d'artistes avec sa forme actuelle.

Cornelis Dusart, peintre allemand et Ryckaert, peintre flamand, nous montrent des portraitistes armés de petites palettes ovales semblables à celles que nous employons maintenant¹. Rubens pourtant revient au procédé des tons préparés dans des pots d'étain, mais se sert aussi de la palette portative.

1. Voir fig. 51, p. 103.

LES PALETTES MODERNES. — Les artistes actuels en emploient de plusieurs sortes. Pour les études en plein air, c'est la palette de campagne carrée, contenue dans le couvercle de la boîte de couleurs. Cette palette est parfois pliante, se divisant en deux parties qui se rabattent l'une sur l'autre afin de tenir moins de place.

A l'atelier on emploie la palette ovale ou, pour des travaux importants, la palette Diaz, en forme de croissant, et épousant la forme du corps.

Mais certains peintres se servent encore de la table-palette et des tons préparés. C'était ainsi par exemple que travaillait l'Anglais Whistler¹.

D'autre part, beaucoup ne tiennent plus la palette au pouce, et la posent sur la tablette du chevalet, ce qui facilite le travail au couteau ou au doigt.

Les palettes, autrefois en bois de noyer, se font maintenant beaucoup en aluminium.

LES CHEVALETS ANCIENS ET MODERNES ET LE PETIT MATÉRIEL. — Les chevalets n'ont guère varié depuis le xvi^e siècle dans leurs formes simples ; seuls les modèles perfectionnés ont profité des progrès de la mécanique : ce sont les chevalets d'atelier à patins et à crémaillère. Ces meubles permettent l'inclinaison variée des toiles, afin d'éviter les taches que pourraient occasionner les teintes fraîches, en coulant sur les parties inférieures du tableau.

On fait aussi le chevalet pliant de campagne pour les études en plein air, et le dernier perfectionnement est le chevalet à tubes d'aluminium ou de cuivre, à sections coulissant l'une dans l'autre et extrêmement léger.

Je ne puis parler en détail ici des instruments innombrables que les marchands ont inventés pour la commodité des artistes : boîtes de couleurs ingénieuses, tabourets pliants, parasols, etc.

Ce sont là questions d'appréciation personnelle, et chacun s'approvisionnera à son gré, suivant ses habitudes plus ou moins grandes de confort. Il suffit de consulter un catalogue spécial, qui fournira tous les renseignements utiles à cet égard.

1. Voir p. 113 : la table-palette de Rubens.



Fig. 84. — UN MOTIF MODERNE.
Esquisse au fusain.

Départ d'avion.

Maurice BUSSET.
Musée des Invalides. Paris.

CONCLUSION

LES EXPRESSIONS D'ART DE L'AVE NIR ET LE MÉTIER DES PEINTRES FUTURS.



ES siècles ont coulé, cinq cents ans ont passé sur l'émail du panneau précieux où les vieux Maîtres de Bruges fixèrent leur vision précise, et où chatoient toujours les pourpres et les chairs.

Bien d'autres rêves depuis eux furent également couchés sur les plâtres durs et les toiles souples, et pourtant qu'en reste-t-il? Souvent quelques figures mourantes, qui vont s'estompant chaque jour, sous l'opacité des vernis dont la surface s'écaille et tombe, ainsi que l'écorce d'un vieil arbre.

Comme les laques millénaires que peignirent les artistes chinois légendaires des âges révolus, les pâtes translucides coulées par les Van Eyck

vers l'an 1430 ont bravé les hivers, les automnes, les brumes des pays du Nord, et voici maintenant, que parmi nos préoccupations décoratives, leurs œuvres si méprisées il y a cent ans, et traitées de *Gothiques*, se trouvent être beaucoup plus proches de nos intentions d'art que les *Romains* de David.

Après s'être obscurcie sous la glu des bitumes, après le lourd placage des noirs, la peinture revient à ses éternelles destinées précieuses et décoratives. Les peintres ont retrouvé la clarté. Aussi quel enseignement pour nous qu'un panneau de ces magiciens flamands qui semblent, lorsque finissait le moyen âge, avoir pour jamais découvert et fixé les secrets les plus profonds de l'art du coloriste!

Ainsi que furent trouvés, voici des siècles, les secrets de travailler le bois, la pierre ou le métal, qui ont permis l'essor industriel du xx^e siècle, les formules de réalisation des peintres d'autrefois doivent permettre aux peintres actuels de créer de nouvelles expressions d'art en concordance avec les préoccupations et les découvertes modernes.

Si la science nous a dotés de nouvelles matières colorantes, elle a créé également autour de l'artiste un monde nouveau qui sera peut-être, dans sa fantasmagorie étrange, celui où les peintres de l'avenir puiseront.

Il est certain que la peinture actuelle se débat dans un cercle fermé. Tout a été fait dans le domaine de l'expression des passions humaines, depuis l'époque où le Titien créa la peinture moderne. Le paysage également, qui restera la grande trouvaille du xix^e siècle, commence à épuiser ses formules. Après le dessin précis de l'école de 1830 et l'éblouissant coloris des œuvres impressionnistes, que reste-t-il à dire? Depuis trente ans, les peintres semblent piétiner sur place. Une rénovation de la peinture religieuse a été tentée au Salon d'Automne, sans grand succès; les temps sont révolus où les artistes s'inspiraient des évangiles: le cœur n'y est plus. D'ailleurs, où trouver les donateurs et les communautés, pourvoyeuses autrefois de commandes, et faisant vivre la presque totalité des peintres?

Un domaine inexploré semble pourtant s'ouvrir. De nouvelles expressions d'art sont possibles, si le peintre consent à interpréter ce monde aux possibilités immenses, que lui construisent les savants et les ingénieurs.

Pourquoi l'artiste serait-il le seul travailleur de son temps à se tourner sans cesse vers les formules périmées? Pourquoi toujours interpréter l'histoire et la mythologie, quand la mécanique est en train de transformer le monde?

Léonard de Vinci, le grand chercheur qui posa les premières bases de l'aviation, s'il vivait à notre époque, puiserait certainement son inspi-

ration dans les hauts faits de ces hommes volants dont il attendait la venue avec une clairvoyance de prophète : « Du haut de la montagne le Grand Oiseau prendra son vol, l'homme sur le dos du grand Cygne emplira l'univers d'étonnement, emplira les livres de son nom immortel. Eternelle gloire au nid où il naîtra ! » Léonard ajoute : « Les ailes seront¹. »

Et maintenant les ailes existent; existent aussi les machines innombrables, les éclairages fantastiques de la fée électricité, les costumes pittoresques des hommes nouveaux qui domptent les forces, et l'artiste continue à se boucher les yeux.

Nous sommes au début d'une période qui n'a aucune analogie avec les Temps passés.

« L'âge des ailes » et l'« Age des machines » commencent; la peinture doit s'adapter à ces temps nouveaux ou disparaître.

Quelques artistes, parmi lesquels je m'honore de compter, affrontant les dangers aériens, ont déjà, pendant la grande guerre², tenté d'exprimer la beauté qui réside à deux mille mètres d'altitude dans la fantasmagorie des soirs, des clairs de lune ou des brumes. Le ciel à deux mille mètres est irrésolument beau; le soleil couchant, la lumière sont maîtres de l'immensité, les nuages l'habitent, peuple étrange aux formes gigantesques infiniment changeantes. Le vent d'ouest les dresse et les sculpte en architectures fantastiques, évoquant les colonnes et les amoncellements prodigieux de temples et de palais que grava le visionnaire Piranese; le vent d'est effiloche les stratus; le vent du nord fait scintiller les paillettes glacées de la haute atmosphère, et onduler les franges de l'aurore boréale; c'est lui aussi qui couche vers la terre les flots merveilleux de la mer de nuages.

Par les soirs clairs d'été, l'aviateur semble voguer au centre d'une sphère de cristal, nacrée de tous les tons du prisme. Pas une couleur sourde ne vient alourdir l'atmosphère diaphane, c'est là-haut le temple de la couleur pure, le sanctuaire des cobalts, des cadmiums et des laques.

Certains de ces effets nouveaux mis à la portée des artistes épris de modernisme par l'invention des machines volantes, sortent évidemment du domaine de la peinture. Il est impossible, par exemple, de coucher sur la toile le soleil lui-même; pourtant Claude Lorrain et Turner l'ont osé. En somme, tout est permis aux hommes de génie qui, ayant d'abord appris à

1. *Cahiers de Léonard de Vinci.*

2. La section des Archives Artistiques de l'aéronautique, fondée en 1917, groupa jusqu'en mai 1918 des peintres de tendances diverses, comme du Gardier, Zo, Flandrin, Maurice Busset, Othon Friesz, Cheffer, Galland, etc. Elle exécuta pour le Musée de l'Armée une centaine de toiles qui y sont exposées.

fond la technique de leur métier, sauront s'affranchir des entraves de l'exécution, lorsque cela sera nécessaire.

Pourtant, plus aisée semble la traduction picturale de l'aviateur dans ses camps, avec ses costumes de bord, larges et simples, un peu semblables à des armures, ses casques, ses aéroplanes aux formes décoratives et un peu animales. Certains évoquent des scarabées ou des libellules gigantesques.

Degas avait déjà, avec le monde des champs de courses, donné une note nouvelle. Bien autrement intéressante est l'animation d'une piste d'aviation sous le soleil; il y a là, pour les peintres qui viendront et qui voudront être de leur temps, de quoi renouveler complètement les expressions de leur art.

L'automobile également peut être génératrice d'œuvres belles et décoratives, les formes des voitures s'harmonisent chaque jour, et déjà les autos de course ont inauguré des lignes simples, qui ne manquent point de caractère.

Il est certain cependant que la peinture ne parviendra pas à rendre l'impression de la vitesse. Cette traduction est plutôt du domaine de la littérature ou de la musique.

Le cubisme, pourtant, à essayé de fixer sur une même surface les impressions visuelles successives que le déplacement rapide du point de vue laisse sur la rétine. Les résultats se sont montrés laids et anti-esthétiques au suprême degré. Ici également nous touchons à une impossibilité, car la peinture vit de l'heureuse disposition des lignes et des teintes, et cette disposition doit être stable et fixer une scène déterminée afin de ne point lasser et torturer l'œil du spectateur.

La navigation, la vie des usines proposent aussi au peintre des sujets nouveaux.

A celui qui trouvera vraiment l'expression d'art en concordance avec son siècle pourront s'appliquer les paroles de Léonard de Vinci : « Il emplira les livres de son nom immortel. Éternelle gloire au nid où il naîtra! »



BUSSET. — LA TECHNIQUE DU TABLEAU.

TABLE DES TITRES

PRÉFACE. VII

PREMIÈRE PARTIE

Les possibilités de la technique des huiles. L'architecture cachée du tableau.

L'incertitude d'exécution des peintres modernes.	11
La pratique et le sentiment en peinture dominant la science et les théories . .	17
L'architecture des valeurs, l'arabesque décorative et l'équilibre du tableau. . . .	25
La réalisation colorée et les divers modes d'application des colorants.	39

DEUXIÈME PARTIE

Au travail. Dans l'atelier des maîtres coloristes des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles.

Le secret de Van Eyck. — Analogie des laques chinois et des peintures au vernis du xv ^e siècle.	49
Les panneaux, les couleurs et les vernis du xv ^e siècle. Reconstitution moderne de ces vernis	57
A Bruges. Dans l'atelier de Van Eyck. L'exécution aux vernis colorés.	65
Restitution d'une ébauche aux vernis d'après Jean Van Eyck	73
L'exécution sur bois et la préparation des toiles au xvi ^e siècle. Les panneaux hollandais	75
Les procédés du Titien, d'après son élève Giacomo Palma.	83
Un soir de xvi ^e siècle, dans l'atelier et le jardin du Titien à Venise.	93
Restitution d'une ébauche du Titien établie en pleine pâte	101
Les factures de Rubens. Ses techniques flamandes et vénitiennes.	103
Une journée de travail avec Rubens dans son atelier d'Anvers, en 1650. La réalisation de la « Kermesse ».	113

Restitution d'une ébauche de Rubens	121
Les passages de teintes, les silhouettes et les contours chez les Anciens, le paysage. Quelques vieilles recettes	125
Eclairage, orientation et disposition des ateliers anciens et modernes. La lumière artificielle	133

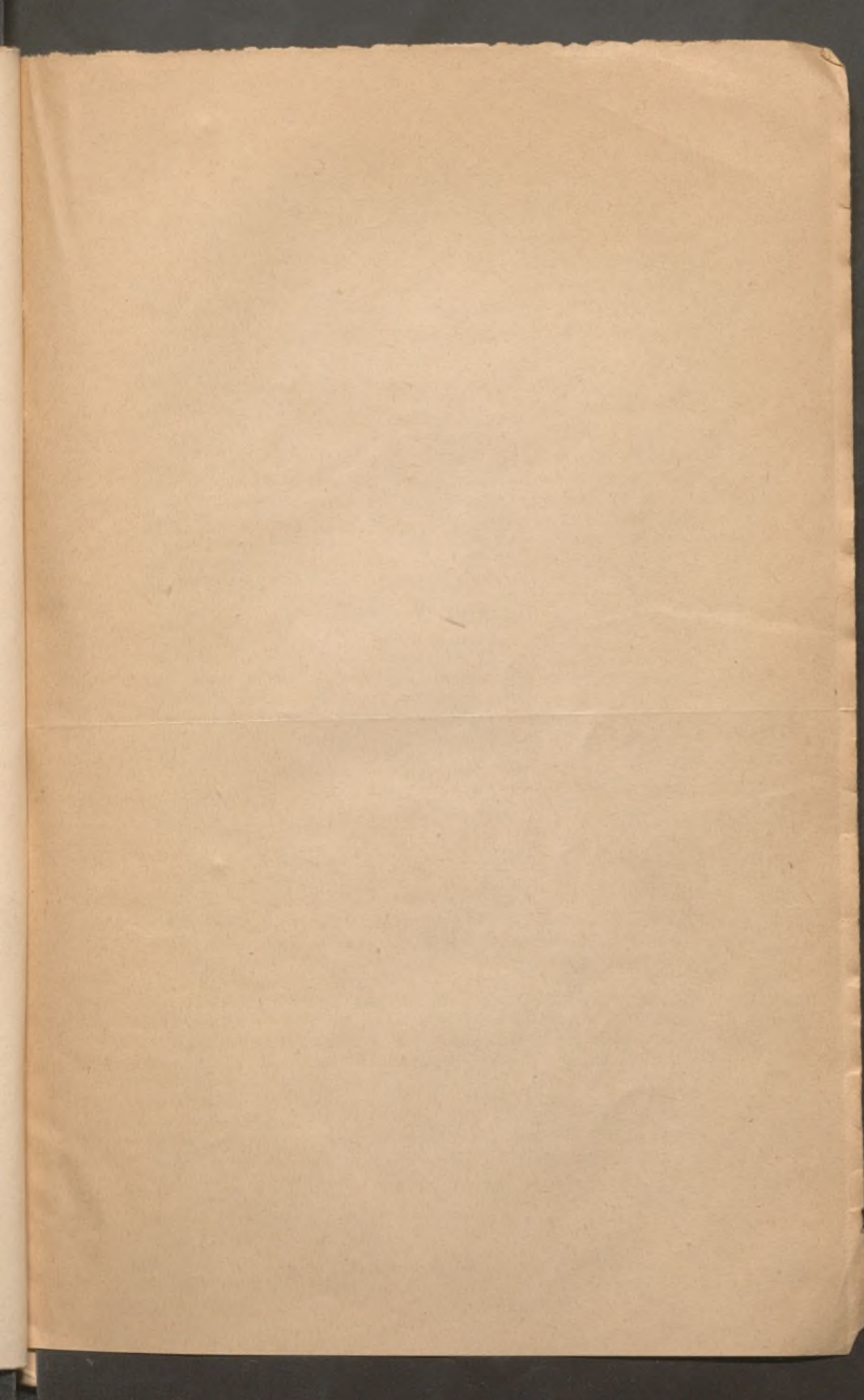
TROISIÈME PARTIE

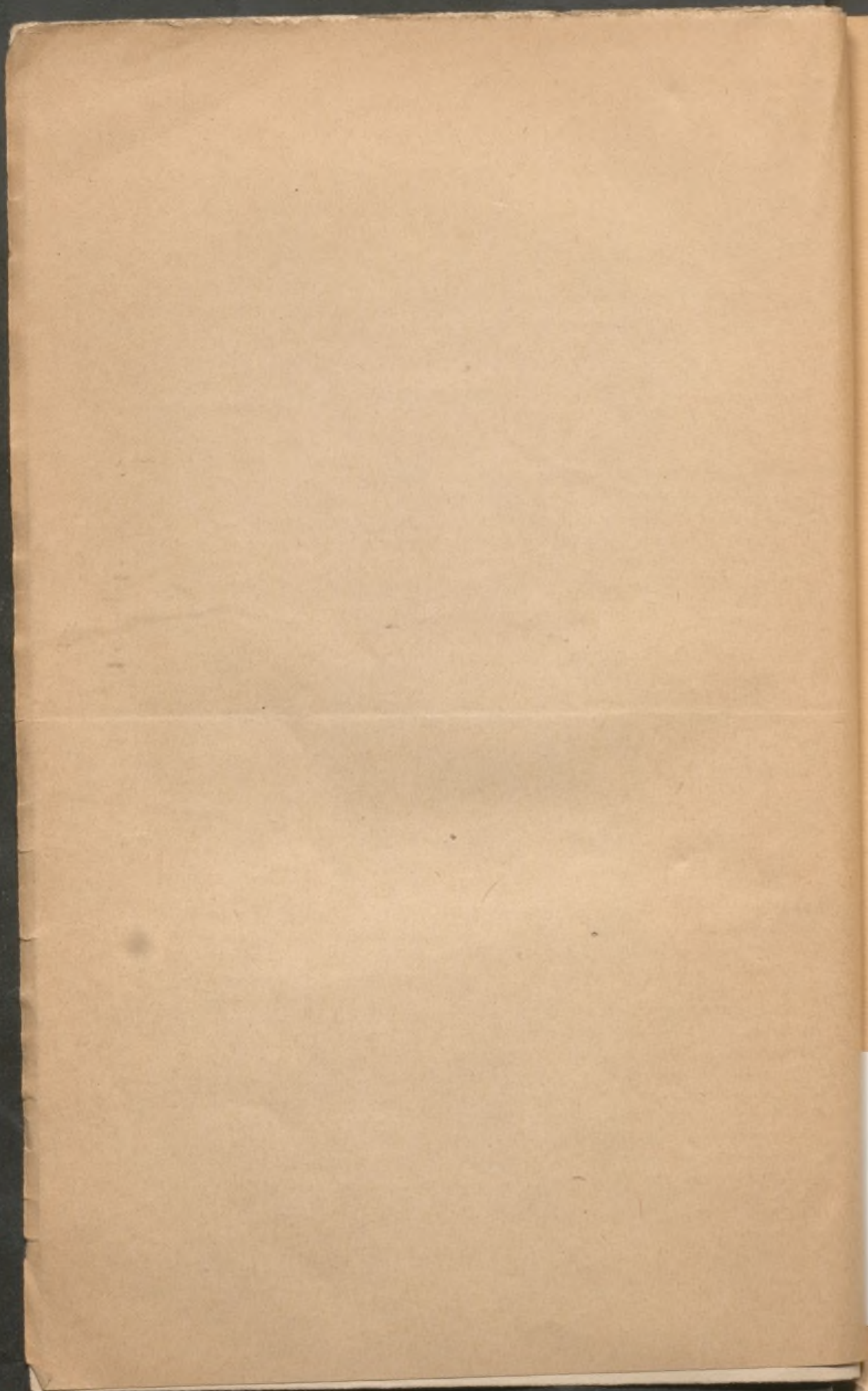
Le métier moderne. Les nouvelles techniques et les nouvelles expressions d'Art.

Les techniques modernes. Les nouveaux supports. Bois contreplaqué et carton. . .	145
La peinture au couteau, les truelles à peindre et leur emploi	154
La réalisation directe d'un paysage. Exécution moderniste à la truelle à peindre	161
La peinture aux essences minérales et les vernis à la cire mate et lustrée. . . .	163
Les couleurs modernes. Comparaison avec les couleurs anciennes	172
Les outils du peintre, les pinceaux et les brosses anciennes et modernes, palettes et chevalets	181
Conclusion. Les expressions d'art de l'avenir et le métier des peintres futurs. . .	187



FIG. 85. — ATELIER-STUDIO DE L'AUTEUR, VUE EXTÉRIEURE.





(I)



