

BIBLIOTHÈQUE ARTISTIQUE

MANUEL GÉNÉRAL
DE LA
PEINTURE À L'HUILE

RENFERMANT

TOUT CE QU'UN PEINTRE DOIT APPRENDRE DANS L'INTÉRÊT
DE LA SOLIDITÉ ET DE LA DURÉE DE SES OUVRAGES EN TOUS GENRES :
QUALITÉS ET DÉFAUTS DES COULEURS, DES HUILES ET DES VERNIS.
L'ART DES MÉLANGES — INFLUENCES DÉLÉTÈRES, ETC.

SUIVI DE

L'ART DE LA RESTAURATION
ET DE LA CONSERVATION DES TABLEAUX
D'UN SOMMAIRE HISTORIQUE SUR LES DIVERSES ÉCOLES DE PEINTURE.
DES MAÎTRES ANCIENS

ET DE LA

PEINTURE À LA CIRE

PAR GOUPIL

Officier d'Académie, Élève d'Horace Vernet,
Professeur de Dessin à l'École Nationale de la Manufacture de Sèvres.



PARIS

LE BAILLY, LIBRAIRE-ÉDITEUR

6, RUE CARDINALE, 6

MANUEL GÉNÉRAL
DE LA
PEINTURE A L'HUILE

Georges Lebois

MANUEL GÉNÉRAL

DE LA

PEINTURE A L'HUILE

RENFERMANT

TOUT CE QU'UN PEINTRE DOIT APPRENDRE DANS L'INTÉRÊT
DE LA SOLIDITÉ ET DE LA DURÉE DE SES OUVRAGES EN TOUS GENRES. —
CONNAISSANCE DES QUALITÉS ET DES DÉFAUTS DES COULEURS
DES HUILES ET DES VERNIS.

L'ART DES MÉLANGES — LES INFLUENCES DÉLÉTÈRES
QUI DÉTRUISENT LES TABLEAUX, ETC.

L'ART DE LA RESTAURATION ET CONSERVATION

DES TABLEAUX, SUIVIE D'UN ABRÉGÉ HISTORIQUE SOMMAIRE SUR LES DIVERSES
ÉCOLES DE PEINTURE
DES MAÎTRES ANCIENS ET DE LA PEINTURE A LA CIRE

Par **GOUPIL**

Officier d'académie, élève d'Horace Vernet,
professeur de dessin à l'Ecole nationale de la Manufacture de Sèvres

PARIS

LE BAILLY, LIBRAIRE-ÉDITEUR

6, RUE CARDINALE, 6



90 | 366

AVANT-PROPOS

Sans avoir pour but ni l'utilité ni la morale, la peinture est capable d'élever l'âme des nations par la dignité de ses spectacles et de moraliser les hommes par ses visibles enseignements. (CHARLES BLANC, *Grammaire des arts du Dessin.*)

Un traité général de peinture à l'huile, renfermant tout ce qu'il est nécessaire de savoir pour entreprendre de traiter tous les genres que renferme l'art du peintre, était une œuvre difficile et très longtemps désirée du public, des artistes et des amateurs intelligents ; nous avons donc cru bon de donner à cette seconde édition que nous avons l'honneur de soumettre au lecteur, un développement beaucoup plus considérable. C'est pourquoi nous ne craignons pas d'affirmer qu'à l'aide de cet ouvrage, revu, corrigé et soigneusement augmenté et qui, comparé aux ouvrages analogues les plus estimés nous semble le plus parfait de tous jusqu'à ce jour, toute personne douée d'intelligence, de bon vouloir et de persévérance, désireuse d'apprendre à pratiquer la peinture à l'huile, en suivant les principes de ce livre y réussira sans aucun doute ! Ce traité complet est le seul qui renferme l'arrangement et le choix des couleurs employées dans chaque genre de peinture soit d'histoire, de paysage, de fleurs, de

marines, de figures, d'animaux et de batailles par les meilleurs artistes contemporains et modernes : David, Gros, Ingres, Rouget, Watelet, Lapito, Thénot, Bouton, Renoux, Dauzats, Gudin, Brascassat, Werbockhoven et Horace Vernet qui ont excellé dans des genres très variés depuis la peinture d'histoire jusqu'à la peinture de genre, paysages fleurs, fruits et animaux.

Il se recommande donc de lui-même par l'attrait de son utilité générale et de sa méthode éminemment expérimentale. Les peintres sérieux qui voudront certainement en prendre connaissance reconnaîtront bien vite combien ils ont tort de négliger la partie matérielle technique.

Ils se pénétreront de l'importance qu'il y a dans l'intérêt *de la durée et de la conservation* de leurs ouvrages à posséder une connaissance *approfondie* et je dirai même consommée de la nature des couleurs qu'ils emploient, ainsi que de leurs effets chimiques qui se produisent tôt au tard par suite d'un mauvais emploi de matériaux, de l'influence des fonds subjectiles sur lesquels on peint et de leurs impressions, les mélanges intelligents ou inconscients faits au couteau, soit en épaisseur soit par superpositions, dites glacis etc., etc., etc.

Toutes ces vérités fondamentales, expérimentalement démontrées, jetteront la plus vive et salutaire lumière dans l'esprit des artistes. Nous en avons la conviction la plus sincère !!

MANUEL GÉNÉRAL

DE LA

PEINTURE A L'HUILE

L'INSTALLATION

ATELIER — JOUR CHOISI — MOBILIER — ENTRETIEN
OUTILLAGE ET MATÉRIEL DU PEINTRE A L'HUILE

Pour une bonne installation, il faut un jour invariable et dénué de reflets extérieurs venant de fenêtres ou d'un vitrage recevant la lumière d'en haut au moyen d'un châssis à tabatière, le plus grand possible, ayant une inclinaison à 45 degrés, et muni de toiles mobiles sur cylindres pour atténuer à volonté l'éclat du ciel. Un bon poêle pour l'hiver, si l'atelier est grand, doit être de préférence placé dans un angle pour ne gêner aucun agissement. L'aération tous les matins est hygiénique.

Dans une pièce à cheminée de grandeur moyenne, il vous sera facile, si vous ne possédez pas d'atelier de peintre, ce qui est rare et dispendieux, de vous installer commodément; les fenêtres placées au nord ou nord-est sont préférables, néanmoins, au moyen de stores on peut aisément remédier à un jour du midi et du couchant. Tenez les murs libres au moins d'un côté, pour clouer vos cartons d'études et vos toiles. La

couleur unie d'un papier ou une impression à la colle d'un seul ton neutre, un gris verdâtre, est généralement avantageuse lorsqu'on fait poser un modèle. Quelques artistes préfèrent une impression brun rouge mêlée de gris. On doit avoir une table ou plancher à pieds bas, pour faire poser le modèle, si le genre qu'on adopte est celui de la figure, et un paravent uni à plusieurs feuillets qu'on place derrière le modèle et sur lequel on peut mettre des draperies quand on le juge à propos, comme fond, pour détacher mieux les contours de la personne qui pose. Le reste du mobilier sera composé de quelques tréteaux avec planches mobiles formant tables à dessin pour les besoins journaliers, et pouvant s'enlever quand on veut désencombrer la place ; quelques chaises et fauteuils, deux chevalets, dont un à crémaillère et l'autre à bâtons simples et traverses volantes, qu'on fixe plus ou moins haut avec des chevilles. Si l'on a quelque toile un peu grande, un chevalet droit et vertical est nécessaire. L'atelier du peintre de figures exige de plus grandes dimensions, afin de permettre de se reculer suffisamment du modèle ou voir de loin les tableaux d'assez grandes proportions. On peut jusqu'à un certain point obvier au manque d'espace à l'aide de miroirs, qui peuvent, en doublant les distances, aider à mieux apprécier certains effets.

Le parquet en planches est préférable non ciré, mais imbibé de quelques couches d'huile. Il absorbe les poussières ennemies de la peinture ; on le balaye en jetant dessus de la sciure de bois qu'on humecte d'eau ; ce mode d'entretien de propreté est recommandable à tous les égards. Quant au matériel d'outillage, les cartons, albums d'études et portefeuilles d'estampes et gravures d'art, ils sont comme les bons dictionnaires et les livres pour l'homme de lettres, ils rentrent dans la catégorie des choses nécessaires autant qu'agréables. Les boîtes à couleurs luxueuses ne donnent point le talent ; mais il faut qu'elles renferment en peu d'espace et commodément d'excellents matériaux qu'il convient de bien choisir, de parfaitement connaître au point de vue chimique afin de les bien employer.

La parfaite science du dessin est fondamentale avant de peindre, mais, sans elle, au moyen du décalque, un amateur peut s'exercer à copier et peindre d'après un tableau en location.

La boîte à couleurs est ordinairement garnie de compartiments renfermant les couleurs en vessies ou en tubes ; on peut avoir aussi tout l'assortiment en petits flacons bien bouchés et en poudres impalpables, si l'on préfère les broyer soi-même ou les faire broyer sous ses yeux. Elle contient en outre la palette, les flacons d'huile, un flacon d'essence, un d'alcool, un double godet en étain fermant à vis, destiné à l'huile d'œillette et l'huile grasse, et pouvant être fixé par pincement au bord de la palette, un couteau de fer, un couteau de corne et d'ivoire, une ou deux glaces à broyer dépolies avec deux ou trois molettes en cristal ; un appui-main en trois morceaux s'articulant par insertion dans des viroles en fer-blanc, et terminé par une boule protectrice de la peinture. Quelques crayons de craie blancs, de fusain, de sanguine et de mine de plomb, un canif pour les tailler et quelques portecrayons argentés. Puis, enfin, les brosses et les pinceaux de tous genres.

Les brosses, emmanchées dans des hampes assez longues, sont faites de poils de sanglier et de soies de porc. La grosseur, la longueur et la forme varient et se proportionnent à la mesure et façon du travail auquel on les destine.

Elles sont rondes ou plates ; ces dernières servent à préparer ou ébaucher les teintes des ciels, les fonds et les plans les plus larges des objets et à les établir à leur place, en empâtant la couleur, qu'on vient ensuite mêler ensemble avec des brosses sèches, souples ou peu chargées, ainsi qu'avec des blaireaux arrondis de diverses grosseurs. Les pinceaux faits en poils de chameau et de martre servent pour le fini de la peinture : il y en a de plats qu'on nomme queues de morue : on adoucit avec ces dernier les tons préparés à la brosse ; les pinceaux moyens et pointus, ou petits, plus ou moins longs, plus ou moins ronds ou ventrus, sont employés à l'achèvement par divers

modes de touche, et le sens de leur maniement dans les généralités et les détails du tableau, sans oublier l'application délicate des glacis, dont nous parlerons en son lieu dans le courant du traité. Pour adoucir les touches de la brosse de soie de porc il faut employer les pinceaux plats dit queue de morue sans y mettre de couleur et à sec, tous les sillons des soies de porc s'aplanissent en y promenant légèrement la queue de morue en martre.

SOIN POUR LE TRAVAIL ET LA CONSERVATION DES PINCEAUX

Les instruments de travail du peintre, comme ceux du dessinateur, exigent et méritent tous les égards et tous les soins possibles. La bonne réussite du travail en dépend.

La poussière est ennemie jurée de la peinture. On raconte que le célèbre Gérard Dow, immortel auteur de la *Femme hydroptique*, ne laissait pénétrer personne dans son atelier ; on prétend même qu'il y descendait par une trappe ménagée au plafond, pour éviter les tournoiements poudreux qu'aurait pu soulever une porte sur le parquet, et que, une fois entré, il restait assis immobile un quart d'heure devant son travail, dans la crainte d'agiter, par le mouvement de son corps, des poussières qui auraient pu faire des grains et souiller la surface de la toile.

Les pinceaux laissés à la poussière, si vous ne peignez pas tous les jours, se rongent par la pointe. Il est utile de les tenir enfermés dans quelque boîte ou tiroir qui contienne du tabac ou qui soit imprégné de son odeur, qui tue les mites invisibles, ennemies des poils. On peut aussi les imbiber d'huile d'olive avant de s'en servir si toutefois on ne doit pas les laisser trop longtemps sans usage.

COMMENT ON DOIT NETTOYER UN PINCEAU

Presque tous les artistes emploient pour nettoyer les pin-

ceaux l'essence de térébenthine ou le savon noir ; cependant l'essence de térébenthine ôte aux pinceaux toute leur flexibilité, et le savon noir, ou le savon vert, par la force du mordant qu'il contient, les détruit promptement.

Pour obvier à ces inconvénients, on a pensé détruire, ou du moins atténuer l'effet destructif en plongeant immédiatement après le nettoyage les pinceaux dans de l'huile d'œillette ou dans de l'huile d'olive, qui est encore moins siccativ. Mais si le remède atténue le mal, il a aussi ses inconvénients fâcheux, et le pire est celui qui consiste dans le prompt dessèchement de certaines parties de l'huile, qui remplissent l'intérieur des pinceaux de parcelles grumeuses qui deviennent fort gênantes quand on veut exécuter des teintes unies.

Le moyen que j'emploie pour nettoyer mes pinceaux, et que je regarde comme préférable à tout autre, est celui de me servir de *savon blanc*, savon purifié qui ne contient aucune substance corrodante.

Lorsque l'on veut effectuer le nettoyage des pinceaux, ce qui doit toujours avoir lieu immédiatement quand on cesse son travail, on trempe le savon blanc dans de l'eau de rivière, ou toute autre qui puisse le dissoudre, et l'on frotte les pinceaux dessus ; on rince alternativement ensuite jusqu'à ce que les pinceaux soient devenus aussi propres que possible.

Dans l'hiver l'eau étant trop froide pour dissoudre promptement le savon, il faut la faire tiédir.

Les pinceaux, nettoyés de la sorte, conservent leur élasticité, leur moelleux, et se maintiennent bons très longtemps.

POUR NETTOYER LE BLAIREAU

Si après s'être servi du blaireau pour adoucir les teintes, on avait laissé sécher les couleurs qui y sont attachées, il faudrait le savonner avec le savon blanc, comme il vient d'être dit pour les pinceaux ; puis, lorsque le savonnage est complet, que le blaireau a été rincé dans plusieurs eaux propres, l'humidité

qu'il contient doit en être extraite, car sans cette précaution, il pourrait contracter une forme vicieuse, qui plus tard pourrait gêner dans l'exécution. Pour cela, on place le manche du blaireau entre ses deux mains, que l'on a disposées de manière que les doigts correspondants se touchent ; alors, frottant vivement les mains l'une contre l'autre, elles feront tourner le blaireau avec une grande vitesse, qui chassera tout le liquide qu'il contient, et lui donnera en même temps une forme régulière qui doit être celle d'une pomme d'arrosoir.

Il existe un autre moyen de nettoyer le blaireau ; il consiste à le frotter dans de la cendre ou dans de la poussière bien sèche, et jusqu'au moment qu'il en est pénétré partout, et que toute la couleur s'y est attachée et a disparu entièrement ; ce procédé ne peut être employé qu'autant que la couleur est encore parfaitement fraîche.

J'ai vu à Florence, chez plusieurs peintres de mes amis, des cadres ou châssis destinés aux travaux en voie d'exécution, formant un rebord (tout autour de la toile), sur lesquels, au moyen d'une tringle, on faisait glisser un rideau pour préserver le travail des inconvénients de la poussière.

Je tiens du célèbre Robert Fleury un procédé qu'il est fort utile de connaître en voyage, pour emporter des esquisses faites à la hâte et qu'on n'a pu laisser sécher à loisir ; il consiste à les couvrir de plusieurs feuilles de papier joseph, en évitant de les rouler. On les met en portefeuille les unes sur les autres, sans les frotter.

A l'arrivée chez soi, on les laisse bien sécher au soleil, et on enlève ensuite le papier joseph avec un peu d'eau, il s'en va sous le doigt, et l'on n'a que fort peu de retouches à faire.

L'ATELIER DES ANCIENS ET LEURS COULEURS

Une ancienne peinture murale de Pompéi nous montre un intérieur grotesque d'atelier d'un peintre. Les personnages ont des grosses têtes comme celles des baladins qui paraded

aux fêtes de Saint-Cloud. On voit l'artiste assis sur un escabeau et vêtu d'une sorte de blouse tellement courte qu'elle laisse à nu les parties siégeantes ; il peint avec la plus consciencieuse attention le portrait d'un personnage en toge, assis à quelques pas de lui. Le chevalet sur lequel pose le tableau est de la forme la plus simple possible : c'est un appareil dont les deux montants sont réunis en haut par une traverse qui sert de point d'appui à une troisième pièce de bois, droite comme les deux autres et qui, par son écartement, donne l'inclinaison voulue au tableau.

La palette où l'artiste puise ses couleurs, est une sorte de table posée sur quatre pieds avec des trous pour les teintes, et un pot à côté pour la colle ou la cire ; plus loin un autre personnage est occupé à préparer des matières colorantes sur une sorte de table chauffée par dessous avec des charbons ; c'étaient probablement des couleurs à la cire ou à l'encaustique. Cette palette est assez curieuse et caractéristique pour être citée ici. Il y a des peintres qui collectionnent leurs palettes ; quelques-uns recherchent les palettes en bois de teintes claires, d'autres, au contraire, en bois très sombre.

Persuadés que la peinture avant tout doit parler à l'âme, Apelle et Nicomaque, peintres grecs qui florissaient 330 ans avant Jésus-Christ, ont peint des chefs-d'œuvres en se contentant de quatre couleurs seulement :

1° Le blanc, terre de Mélos ;

2° Le jaune ocre Attique ;

3° Le rouge terre de Sinope, ocre dont parle Plin, et qui était de trois sortes, la pâle, la foncée et la troisième qui était intermédiaire et très éclatante, on la nommait rubrica ;

4° Le noir dit atramentum qui était fait de charbon ou de suie.

Les anciens divisaient leurs couleurs en florides éclatantes comme celles des fleurs et en austères, moins brillantes pour ombrer.

Ils tiraient comme aujourd'hui leurs couleurs des minéraux et des végétaux.

Ils employaient le vermillon et le cinabre et les oxydes de fer. La chrysocolle, couleur verte, tartre minéral, provenait des mines d'or, d'argent ou de cuivre.

DE LA NATURE DES COULEURS

Les artistes qui emploient les couleurs ont besoin de quelques connaissances scientifiques sur la nature des matériaux à leur usage, leur composition et les effets physiques et chimiques qui se produisent par diverses causes, et qui, si on les ignore, occasionnent aux peintres de si déplorables mécomptes.

Les fabricants de couleurs fournissent au commerce des produits d'une teinte aussi belle que possible et au prix le moins élevé, mais l'artiste consciencieux ne se contentera pas de ces seules qualités apparentes : il devra savoir qu'il faut, pour qu'une couleur remplisse les meilleures conditions, qu'elle puisse, étendue au pinceau, en couche très mince, masquer la couleur de l'objet sur lequel on l'applique (c'est la qualité couvrante). Les substances les plus denses et les plus lourdes présentent cette propriété quand elles sont parfaitement broyées.

Les composés de plomb couvrent beaucoup, mais *noircissent* aisément ; le blanc de zinc couvre moins, quoique son usage soit très en faveur, mais il ne change pas. Il n'a rien d'insalubre.

La fixité ou solidité d'une substance colorante est surtout importante. Nous soumettons ici, d'après les données scientifiques les plus récentes, la liste des couleurs le plus en usage que la peinture emploie, en indiquant leurs degrés de solidité.

Les couleurs qui servent aux divers emplois de l'art sont des substances empruntées aux trois règnes de la nature

Le règne minéral fournit les trois quarts des couleurs de la peinture à l'huile ; ce sont des terres, des métaux, des oxydes et des combinaisons salines. Celles du règne végétal manquent de corps, de fixité, et tirent leurs principes colorants des fleurs et des racines précipitées par les alcalis ; celles du règne animal sont la cochenille, la sépia, qui ne s'emploient pas à l'huile.

Il faut, en outre, que les couleurs réunissent la propriété de se mélanger parfaitement aux liquides qui servent à les délayer, de sécher vite, d'être insolubles dans l'eau, et de n'être pas décomposées par la mixtion avec d'autres.

Il y a aujourd'hui une profusion inouïe de substances vendues par le commerce sous des noms qui n'indiquent pas leur véritable composition chimique. Aucun contrôle n'est exercé sur les falsifications des couleurs. Les artistes les achètent aveuglément. Ils feront toujours mieux d'acheter en poudre et de broyer eux-mêmes les couleurs dont la nature pourrait être douteuse.

NÉCESSITÉ D'UN BON BROUAGE A L'EAU AVANT LE BROUAGE A L'HUILE

La matière colorante peut être végétale ou minérale. Celle des végétaux est encore un de leurs principes, elle est soluble dans l'eau chaude, se dépose par le refroidissement et se précipite par les acides. Mais la plupart des matières végétales ont le grave inconvénient d'être très fugaces, et corruptibles à l'humidité ou par la lumière et l'air. La lumière les dévore en grande partie et l'air les décompose en y introduisant des agents délétères invisibles qui les détruisent à jamais et dont il est le véhicule traîtreusement implacable. Nous ne pouvons entrer ici dans les détails des diverses manipulations que nécessitent les nombreuses substances dont on fabrique les couleurs.

Celles-ci ne sont pas toutes également traitables mais l'expérience a démontré qu'un broyage préalable et très soigné à l'eau avant le broyage à l'huile, contribuait beaucoup à la beauté et à l'emploi facile des matières colorantes quelle que soit leur nature. Les couleurs broyées préalablement se *conservent tant qu'on veut*. Plusieurs couleurs éprouvent de l'état atmosphérique des altérations funestes et l'air en attaque les éléments suivant le degré d'influence qu'il a sur leurs combinaisons.

EXEMPLE DES COULEURS LES PLUS SOLIDES.

La terre d'Italie naturelle,	}	couleurs toutes inaltérables.
La terre d'Italie brûlée,		
Les ocres brûlées qui donnent des rouges,		
La sienne naturelle brûlée,		
Les bruns rouges,		
Le rouge de Venise,		
Rouge de Mars, L'orangé Mars,		

LÉVIGATION

Le broyage de certaines substances se fait dans un mortier à sec avec le pilon pour les obtenir en poudre impalpable, soit à l'eau sur une glace dépolie et à la molette ; cette opération se nomme *lévigation*.

On relève les couleurs broyées à l'eau avec un couteau d'acier, de corne ou d'ivoire ; ces deux derniers méritent la préférence car certaines matières sont altérées par le couteau d'acier ou de fer.

On les met en petits tas appelés trochisques et on en laisse évaporer l'eau. Ayez le plus grand soin d'empêcher la poussière de tomber sur les couleurs en toutes occasions.

Parmi les outils nécessaires à la bonne préparation des couleurs, il faut un porphyre ou plaque carrée et polie de cette matière, posée sur une table carrée bien calée et horizontale ; mais un grand carreau de marbre poli ou un caillou

de mer est aussi bon. L'essentiel est la dureté et l'homogénéité du grain. Un plateau de glace dépolie avec soin, est du reste un équivalent, enchâssé dans un cadre de bois plat dont l'épaisseur désaffleure de peu la surface de la glace. On peut, au besoin, broyer sur une pierre de rémouleur bien planée et grenée.

La molette ou broyon est un caillou scié et bien aplani en forme de poire, dont la base circulaire est un peu arrondie vers le bord. On en aura de plusieurs grosseurs et même en corne pour le broyage des matières délicates et les moins dures à écraser.

DES HUILES

On se sert, pour peindre, de deux espèces différentes : l'huile de lin ou l'huile d'œillette, olivette ou de pavot, plus blanche que l'huile de lin, que bien des artistes remplacent par l'huile grasse, qui est préférable pour les couleurs qui se sèchent difficilement, telles que les laques, les bruns, les noirs ; mais, aujourd'hui, on préfère le siccatif de Harlem, qui est clair et ne communique aucune nuance aux couleurs.

Le moyen d'avoir une huile siccatif inoffensive (c'est-à-dire qui ne jaunisse pas et n'altère pas les couleurs), c'est de faire concentrer celle de noix en la faisant bouillir une heure au bain-marie.

Les huiles essentielles sont : 1° l'essence de térébenthine, produit de la distillation de la térébenthine liquide, provenant de certains arbres résineux ;

2° L'huile d'aspic, extraite d'une grande lavande, commune en Languedoc. Réaumur s'en est servi pour dissoudre le copal ;

3° L'huile de romarin ;

4° L'huile essentielle de lavande.

Les couleurs liquéfiées par les huiles volatiles sèchent plus promptement que les couleurs liquéfiées par les huiles fixes.

Une des qualités qu'on doit rechercher dans les huiles, c'est la blancheur ou transparence. Les huiles grasses sont habituellement foncées ; elles font craqueler la peinture si on en abuse.

En général, toutes les huiles sont susceptibles de devenir siccatives, en étant chauffées avec la litharge ou oxyde de plomb.

Examinons donc et passons en revue les huiles, les essences et leurs effets.

L'huile de noix, obtenue par une seconde expression des noix est un peu jaune, son odeur est très légère, sa saveur est douce quand elle est préparée à froid, mais préparée à chaud, comme on le fait pour l'éclairage ou l'usage de la peinture, elle a une saveur plus ou moins âcre.

Elle est bonne pour la peinture et est plus blanche que l'huile de lin, mais moins siccativ ; on l'adopte pour les couleurs claires.

L'huile d'œillette est très bonne pour la peinture : on l'extrait par expression des graines de pavot *papaver sumniferum*. On la rend siccativ en la faisant bouillir sur la litharge.

La litharge ou chaux de plomb obtenue après la coupellation, si le feu est très vif, donne le massicot qui sert à peindre en jaune ; le minium qui sert à peindre en rouge les ferrures exposées à l'air.

Les chaux de bismuth, de mercure et d'argent provenant de ces substances par dissolution dans les acides, doivent être, autant que possible, bannies des usages de la peinture, en un mot, toutes celles qui ne résistent pas à la vapeur du foie de soufre mis en effervescence avec un acide, et ne peuvent fournir que des couleurs instables ou infidèles.

En effet, mêlez du foie de soufre avec du vinaigre on voit aussitôt si les substances colorantes, ci-dessus exposées à la vapeur qu'exhale ce mélange, noirciront avec le temps.

Le foie de soufre se fait en prenant une once de fleur de soufre et une once d'alcali fixe, qu'on met dans un matras avec cinq à six onces d'eau et qu'on chauffe sur un bain de sable pendant trois ou quatre heures en agitant un peu. On peut le faire sans eau dans une capsule de terre. Il suffit de bien mêler sur le feu l'alcali et la fleur de soufre.

Toutes les huiles peuvent être privées de leur couleur sans perdre les principes qui les caractérise comme corps gras. La simple exposition au soleil contribue déjà à les décolorer.

L'eau dissout l'huile de térébenthine en petite quantité et se charge de son odeur.

L'alcool la dissout beaucoup mieux ; cette dissolution mêlée à l'eau devient laiteuse.

L'huile de térébenthine, à son tour, peut dissoudre l'alcool, ce qu'on observe en agitant sept parties d'alcool avec une partie d'huile. On obtient ainsi deux couches, dont l'une, inférieure, est de l'huile avec un peu d'alcool, et l'autre de l'alcool avec un peu d'huile ; l'eau n'enlève pas, à la première combinaison l'alcool qu'elle contient.

La vapeur de térébenthine est délétère : un volume d'air saturé de sa vapeur tue un moineau (Vauquelin).

L'huile de térébenthine exposée à l'air ou mieux encore au gaz oxygène, jaunit, perd son odeur, s'épaissit et devient résineuse ; elle forme l'essence grasse employée à la peinture sur porcelaine.

Le principe mucilagineux que certaines substances contiennent en suspension les rend plus altérables.

Le goudron de pin s'obtient en faisant chauffer dans des fours, les vieux pins coupés et abattus ne pouvant plus produire d'essence de térébenthine.

La térébenthine est un mélange d'essence avec la résine qu'on appelle colophane. On l'extrait par une opération dite le gemmage, consistant en incisions pratiquées dans l'arbre à diverses hauteurs vers le commencement du printemps. On distille ensuite le liquide retiré des trous pratiqués au pied de l'arbre. Un arbre de trente ans peut produire l'essence pendant trente ou quarante années, au bout desquelles on l'abat pour en extraire le goudron.

L'essence exposée à l'air s'engraisse en épaississant et se résinifie.

Elle est un poison pour les insectes et les naturalistes l'emploient pour tuer ces animaux sans les endommager.

HUILE D'ŒILLET POUR RETOUCHER, AUSSI BLANCHE QUE DE
L'EAU, SICCATIVE ET UN PEU VISQUEUSE

Ayez plusieurs bouteilles de verre blanc. Afin de voir le progrès de l'opération, versez-y de l'huile d'œillet aussi fraîchement faite que possible, n'ayant pas plus de quatre mois ; versez dessus deux parties d'eau filtrée, et agitez de temps en temps le mélange comme pour rincer ; ôtez le bouchon et remplacez-le par un bout de carton, percez à trous d'épingle, exposez vos bouteilles à l'air, à la grande lumière du soleil, s'il se peut. Tous les deux ou trois heures, agitez de nouveau le mélange, et laissez reposer ; faites cela pendant environ huit jours : l'huile surnage bientôt, mais l'eau la lave et l'épure et en sépare toute la mucosité, ce qui la rend siccative. La substance muqueuse, au bout de quelques heures, vient se placer entre l'eau et l'huile en mousse glaireuse et blanchâtre qu'on enlève au moins une fois par jour avec un crochet de bois blanc.

Transvasez votre huile dans d'autres bouteilles avec de nouvelle eau filtrée, que vous changez tous les deux ou trois jours pendant un mois. Si vous avez la patience de renouveler l'opération pendant deux ou trois mois, plus vous laverez et plus votre huile se purifiera, en devenant en même temps siccative. Les mucosités ne venant plus à se former, il sera temps de mettre vos flacons à l'ombre pour laisser le mélange reposer, toujours protégé par les couvercles de carton percés pour faciliter l'évaporation, à l'abri de la poussière. L'opération terminée, jetez l'eau et bouchez, pour vous en servir au besoin. Cette huile, indiquée par Bouvier, est des plus utiles à l'emploi.

C'est la seule huile siccative pure dans laquelle il n'entre aucune drogue malfaisante et étrangère à l'huile.

Rien de plus important que de connaître le parfait état de

pureté des huiles et des vernis pour constituer la beauté et la durée de la peinture.

Les huiles sont des composés végétaux ou animaux insolubles ou très peu solubles dans l'eau ; des corps gras qui sont liquides à une température de 15 à 10 degrés, et à plus forte raison au-dessous.

Les huiles fixes se divisent en huiles grasses et en huiles siccatives. Celles-ci exposées à l'air en couches minces, s'y durcissent et prennent l'aspect d'un vernis, surtout si elles ont été bouillies sur sept ou huit fois leur poids de litharge ; celles-là placées dans les mêmes circonstances n'éprouvent pas de changement ou, si elles en éprouvent un, il se borne à un léger épaissement.

Les huiles grasses fixes les plus remarquables sont celles d'olive, de colza, d'amande douce, de ben, de faine, ne servant jamais en peinture, à cause de la difficulté avec laquelle elles séchent.

Les siccatives les plus remarquables sont celles de lin, d'œillette, de noix et de chènevis.

On se sert quelquefois d'huile d'olive mêlée d'un peu d'essence de térébenthine pour décrasser des tableaux très encrassés par le temps. L'huile d'olive s'unit à la cire et à presque tous les corps gras. Elle blanchit à la lumière.

La blancheur des huiles qu'on emploie à peindre est très indispensable, aussi doit-on, et ce serait un grand progrès, se préoccuper de blanchir les huiles siccatives grasses. L'huile d'olive appliquée au doigt sur une partie peinte récemment enlève l'embu, mais il ne faut pas abuser de ce moyen. Car plus vous variez les mélanges d'huiles et plus il semble que vous y introduisez d'éléments nouveaux capables d'augmenter les chances de destruction de l'œuvre. Le simple raisonnement indique que si l'on pouvait ne peindre *qu'avec un seul élément incorruptible* les actions délétères atmosphériques ou physiques, seraient beaucoup moins à redouter. Tout le problème de la durabilité ou perpétuité des œuvres se réduit donc à la

plus grande pureté et homogénéité des matériaux qu'on y emploie.

Il importe également de savoir peindre à l'huile selon la matière sur laquelle on peint, poreuse, plus ou moins absorbante, comme la toile ou le plâtre, les enduits à surface; lisse ou rugueuse, ou fibreuse comme le bois, ou impénétrable comme le verre, la glace, les métaux polis, etc., etc.; ou sur le marbre, l'ardoise, la lave, et de connaître le dosage des couleurs appropriées à chaque genre de subjectile; comment elles se comportent avec les huiles et essences, les résines et les encollages divers, comme dans la détrempe avec la cire, puis recouverte ou non par les vernis conservateurs.

CONNAISSANCES RELATIVES A LA PEINTURE MONUMENTALE DÉCORATIVE

Les peintures monumentales décoratives doivent leur plus grande chance de durée à la qualité des murailles, des pierres de constructions, des ciments et enduits, et, particulièrement, de l'extrême soin qui a été apporté dans le choix et l'emploi judicieux de tous ces matériaux. L'humidité et les salpêtres, qui exsudent de certaines pierres et des plâtres, ruinent trop souvent les plus belles œuvres. Le degré de porosité des pierres et la manière dont sont rebouchés les joints des assises occasionnent aussi de regrettables accidents. Les ciments et enduits, gauchement préparés, se détériorent parfois beaucoup et en peu de temps, aussi faut-il aux architectes, non moins qu'aux peintres, une connaissance approfondie des matériaux et de leur bonne méthode d'emploi.

IMPRESSIONS DES SUBJECTILES MÉTALLIQUES ET LIGNEUX. BOIS DIVERS

Si on peint sur du cuivre, du fer, ou autres matières dures dont le poli empêche l'application de l'impression et de la

peinture, en faisant glisser les couleurs par dessus, il faut mettre un peu d'essence dans les premières couches d'impression : elle fait pénétrer l'huile. Si l'on imprime des panneaux en bois et qu'il s'y trouve des nœuds qui empêchent de prendre uniformément l'enduit de couleur, il faut préparer à part l'huile, y ajouter du siccatif, c'est-à-dire y remettre beaucoup de litharge, en broyer un peu l'impression ou la couleur et les réserver pour les parties noueuses. Il arrive parfois, que la couleur prend difficilement sur les parties noueuses. Il suffit d'en frotter les places avec une tête d'ail.

Pour peindre et conserver longtemps un lambris d'appartement et le garantir de l'humidité aussi bien que pour préparer un panneau destiné à la peinture d'un tableau, il faut appliquer derrière deux ou trois couches de brun rouge broyé et détrempé à l'huile de lin, le tout étant sec on procède à l'impression :

1° Donnez une couche de blanc de céruse broyée à l'huile de noix et détrempée avec la même huile coupée d'essence ;
2° cette première impression ainsi faite, donnez deux autres couches de la couleur que vous voulez adopter.

IMPRESSION DES TOILES

Choisissez la toile pas trop neuve, assez claire, et avec le moins de nœuds possible, tendez-la bien sur le châssis ; appliquez alors la colle de gants et du blanc de craie additionné d'un peu de plâtre fin et broyez ensemble, ensuite râclez la colle qui passe par derrière.

La toile devient alors très tendue, on la laisse bien sécher, on la ponce ensuite soigneusement pour la bien unir.

Quelques personnes impriment d'abord avec du brun rouge broyé à l'huile de lin et médiocrement épais, qu'on rend siccatif en y mêlant un peu de mine rouge bien broyée : on étend cette impression en procédant comme pour la colle ; on laisse sécher et on ponce. Trois couches suffisent. Les deux der-

nières couches peuvent se faire d'un mélange de gris rougeâtre qui peut aider l'artiste à ébaucher plus agréablement, en lui laissant une sorte de demi-teinte dont il profite par des frottis glacés de diverses couleurs.

DE LA PRÉPARATION DES TOILES

M. Mérimée, qui a eu occasion de faire analyser un morceau de l'impression d'un tableau peint sur bois par le Titien, dit qu'on y a trouvé du plâtre et de l'amidon, et point de gélatine; qu'ainsi le plâtre était détrempe avec de la colle de farine au lieu de gélatine.

Mes recherches dans les ouvrages des anciens auteurs italiens m'ont convaincu que l'impression des panneaux a dû être faite de cette manière, et que lorsque les toiles leur ont succédé, elles durent être préparées de même; seulement, quand la peinture à l'huile eut remplacé celle en détrempe, on fut obligé d'appliquer sur cette impression une couche d'huile cuite; sans cette précaution, il eût été difficile d'étendre les couleurs au pinceau; car, quoique très liquides, elles se seraient imbues aussitôt qu'elles auraient été posées.

Le tableau des *Noces de Cana*, par Paul Véronèse, est peint sur toile imprimée en détrempe. La plupart des tableaux de Rubens sont peints sur des panneaux préparés de la même manière; mais les compositions que nous avons au Musée du Louvre, qui représentent la *Vie de Marie de Médicis*, sont exécutées sur toiles imprimées à l'huile en gris clair. Reynolds, qui fonda l'école anglaise et fut le plus grand coloriste de son temps, confectionnait la plupart de ses tableaux sur des apprêts en détrempe. Prudhon a fait beaucoup de portraits qu'il exécutait du premier coup sur un fond brun en détrempe à la colle animale.

L'avantage d'un apprêt à la colle est que l'on peut terminer un tableau de petite dimension dans une journée; les toiles qui ont reçu une telle impression sont tellement absorbantes,

que deux ou trois heures après que l'on a peint une partie, on peut la repeindre et la terminer, ou du moins la retoucher au point qu'il n'y ait plus que quelques glacis et petites touches à y ajouter. Cependant, il ne faut pas se figurer qu'en quelques heures l'ébauche sur une semblable préparation soit tout à fait sèche, elle adhère si promptement à la surface de la toile, et l'huile traverse tellement l'apprêt, que la couleur, sans être entièrement sèche, a néanmoins assez de corps et de fixité pour qu'on puisse retravailler dessus sans courir le moindre risque de l'arracher. Il est naturel de penser que les tableaux exécutés sur cette préparation doivent se conserver beaucoup plus longtemps que les autres dans la pureté et l'éclat de leur couleur, et cela parce qu'au lieu de blanc de plomb et d'huile on ne met dans l'apprêt que de la craie, ou à sa place du plâtre éteint, délayé et fixé à la colle. Certainement de telles substances devant être recouvertes par le travail de l'artiste sont si innocentes, qu'elles ne peuvent en aucune manière attaquer celles du tableau; bien au contraire, comme elles ne contiennent pas d'huile, elles absorbent celle qui se trouve dans les couleurs de la palette, en sorte que ce fluide, qui est ordinairement la principale cause de détérioration des tableaux, passe et s'évapore plus facilement que lorsqu'il est obligé de le faire du côté de la peinture. Cet avantage est très grand, puisqu'il hâte la dessiccation des couleurs et empêche par cette raison que les teintes ne roussissent et ne noircissent. Ces considérations me portent à engager les artistes à essayer de l'emploi de semblables préparations : si l'ébauche leur offre un peu plus de difficultés que sur les fonds apprêtés à l'huile, leur travail y gagnera en solidité. Du reste, à la reprise du tableau il n'existe plus de difficultés, car l'ébauche sert d'impression à l'huile, et l'on repeint dessus avec la même facilité que sur toute autre ébauche. Aussi l'inconvénient n'est pas grand et les avantages sont positifs.

DES FONDS

Des peintres, dans tous les temps, ont cherché à donner à l'apprêt sur lequel ils devaient exécuter leur travail, une teinte qui leur offrit un avantage quant aux couleurs qu'ils devaient poser dessus ; ainsi on a peint sur un fond gris, sur un fond brun, sur un jaune plus ou moins foncé. Beaucoup de maîtres anciens ont confectionné leurs tableaux sur des fonds faits à l'ocre rouge pure, comme étant une couleur qui leur donnait un dessous très chaud, et qui est moins sujet à noircir que le blanc de céruse ; mais un grand inconvénient en est résulté, c'est qu'après un laps de temps assez court, leurs peintures ont poussé au brun, par la raison que l'impression à l'ocre rouge pure, ou à toute autre couleur de la même force, était trop obscure. De tels fonds ont donc repoussé les couleurs que l'artiste avait disposées dessus, et sont ressortis peu à peu à travers les teintes du tableau ; c'est ce qui a fait disparaître l'éclat et la fraîcheur des productions du célèbre Poussin, de Charles Lebrun, et de tant d'autres maîtres. Le Titien a exécuté quelques-uns de ses tableaux sur fond rouge, mais la majeure partie est sur fond blanc en détrempe préparé avec le plâtre éteint.

On peut employer des fonds jaunes clairs, orangés clairs ; mais je pense que les blancs doivent avoir la préférence, car il n'y a pas de couleur qui ne fasse un bon effet sur le blanc ; quoiqu'à la vérité ce soient les plus sombres qui y paraissent, les plus belles.

DU PAPIER ET DES CARTONS QUE L'ON EMPLOIE POUR PEINDRE DESSUS

Quand on commence à s'essayer dans la peinture, on emploie souvent le papier pour économiser les toiles, et lorsque l'on veut parcourir la campagne pour faire des études à l'huile,

on préfère souvent le papier et les cartons, qui sont moins embarrassants et chargent moins que des toiles sur châssis.

Les cartons et papiers sont recouverts d'une impression à la colle ou à l'huile, de même que les toiles.

Les cartons doivent être assez épais, afin qu'ils ne puissent se tourmenter et former des ondulations, qu'il est presque impossible de maîtriser et de faire revenir à l'état de surface plane.

Quant au papier, le plus fort est celui que l'on doit préférer; mais, quelle que soit son épaisseur, on a de la peine à le maintenir sur le chevalet sans lui donner du corps par un carton auquel on le fixe par les angles avec des pains à cacheter, de la cire molle ou bien des clous nommés *punaises*.

DES PANNEAUX

Les panneaux que l'on trouve aujourd'hui dans le commerce varient de grandeur, depuis un cinquième de mètre de superficie pour les plus petits, jusqu'à un mètre et demi pour les plus grands.

Mais peu d'artistes s'en servent encore; ils préfèrent l'emploi des toiles, comme réunissant les avantages d'une préparation moins dispendieuse et d'un transport plus facile.

Les planches de bois ou panneaux doivent être préalablement encollés devant et derrière avec de la colle chaude de peau, cela empêchera le bois de se tourmenter. Employez la colle demi-figée.

Imprimez-les aussi des deux côtés avec du blanc de craie (d'Espagne et de la colle, en se servant d'une brosse douce), à plusieurs couches, ayant soin de bien laisser sécher à chaque fois, afin que les pores du bois soient bien bouchés; unissez à la ponce, et passez ensuite vos deux ou trois couches de blanc de plomb à l'huile, moyennement épaisses. Si vous voulez du grain, tamponnez la couche avec la paume de la main, la couleur prendra mieux sur une surface un peu grenue.

On peut, à volonté, faire ce grenu plus ou moins sensible.

Les panneaux les plus anciens, étaient faits de plusieurs bandes collées avec une colle de fromage qui, d'après le moine Théophile, les faisait résister à l'humidité et à la sécheresse sans pouvoir être désunies. Les expériences faites par M. Mérimée ne laissent aucun doute sur la supériorité du moyen.

DES CHÂSSIS, DES TOILES DONT ON SE SERT POUR
PEINDRE, ET DU GRAIN CONVENABLE QUE DOIT AVOIR LA
PRÉPARATION QUE L'ON PLACE DESSUS

Je ne parlerai pas de la manière de fabriquer les châssis, de tendre la toile dessus, ni des préparations qu'il convient d'y placer afin que la couleur ne puisse passer à travers les interstices de son tissu, et que l'artiste puisse s'en servir convenablement.

Tous ces détails de fabrication regardent exclusivement les marchands de couleurs, qui, dans l'intérêt de leur commerce, sont excités, à bien préparer leurs toiles; la moindre négligence à cet égard leur ferait perdre leur crédit.

Je dirai seulement que les toiles de chanvre sont les meilleures, parce qu'elles sont les plus fortes, et qu'elles peuvent, sans se rompre, être tendues fortement.

Que les toiles de lin ne doivent être employées que pour les châssis à clefs, par la raison qu'elles sont sujettes à se détendre;

Que plus les tableaux sont grands, plus la toile doit être forte, sans quoi il y aurait à craindre qu'elle ne se fendît par la grande tension; que dans tous les cas, elle doit être d'un tissu égal et sans gros nœuds.

Les toiles ordinaires, sur châssis ordinaires, suffisent pour les études et les essais sans prétention, même pour les tableaux de petite dimension, jusques et comprises les grandeurs désignées par mesure de douze, de quinze; mais il est préférable d'employer des toiles fines et des châssis à clefs pour les ta-

bleaux plus grands que ces dimensions, et qui doivent être exécutés avec soin et conscience.

Je tiens avant tout à ce que les toiles fines, comme les plus ordinaires, aient une préparation qui offre une surface unie et un grain fin et mordant, par la raison que j'ai donnée tout à l'heure à l'article *panneau*, que lorsque la surface sur laquelle on peint est raboteuse, elle est sujette à une fausse réflexion de la lumière, qui change tout à fait l'effet du tableau, suivant les divers endroits où l'on se place pour le regarder.

Quelques peintres prétendent que lorsque l'impression est tellement légère qu'elle laisse voir le grenu que forme le tissu de la toile, cette disposition est plutôt favorable que nuisible à la peinture, par la raison que dans l'ébauche la couleur s'étend avec plus de facilité.

Je pense que cette croyance peut avoir quelque fondement, mais qu'il est facile d'obtenir la même facilité d'étendre la couleur de l'ébauche, si, avant tout travail sur la toile, on a eu le soin de dégraisser sa surface au moyen d'esprit-de-vin passé légèrement dessus.

Mais ce qui est certain, c'est que lorsque la préparation est légère au point de laisser voir le grain et le travail du tissu, des fils qui sont plus gros que le reste du tissu, et cela se rencontre presque toujours, occasionnent des éminences, des espèces de cordes très pernicieuses; du reste, les toiles ainsi apprêtées ne s'emploient que pour les tableaux de grande dimension, et elles ne sont bonnes que pour les représentations des objets de grandeur naturelle.

Quant aux châssis à clefs, ils ont un avantage réel sur les châssis ordinaires, par la facilité qu'ils offrent de retendre en tout temps la toile qui les recouvre, soit que l'humidité l'ait rendue lâche, soit qu'elle y ait imprimé des plis, des sillons; ce qu'il est impossible de faire avec les châssis ordinaires, à moins de les déclouer et de les retendre de nouveau, travail plus difficile qu'on ne pense, et dans lequel les marchands ne réussissent pas toujours complètement.

DES CHASSIS A CLEFS

Les châssis à clefs retendent la toile au moyen de petits coins de bois dur, appelés clefs, qui sont logés dans des ouvertures pratiquées pour cet usage à toutes les jointures; ces clefs sont plus étroites d'un bout que de l'autre, et le bout le plus étroit est enchâssé le premier; il résulte de cette disposition qu'en frappant sur la partie la plus large, et la faisant entrer progressivement, elle oblige les ais ou pièces qui forment le châssis à s'écarter autant que la toile peut le permettre, ce qui la tend autant que possible.

Mais il ne faut pas enfoncer une clef plus qu'une autre, car on ferait tordre la toile, et on risquerait de la fendre ou de rompre les mortaises du châssis; il faut s'arrêter quand la toile est suffisamment tendue, ce que l'on reconnaît aisément par la résistance que présente la clef sous le marteau.

Pour ne pas enfoncer une clef plus que les autres, il faut donner le même nombre de coups de marteau à chacune d'elles, et que ces coups soient de la même force. Voici comment on s'y prend : on donne d'abord deux petits coups à l'une d'elles, puis successivement on en fait autant à toutes les autres; le tour du châssis étant ainsi fait on recommence de même, et ainsi de suite, jusqu'à ce que la toile paraisse tendue également partout.

J'ai vu des personnes enfoncer une seule clef tant qu'elles pouvaient, c'est-à-dire jusqu'à ce qu'elle ne pût plus avancer : par ce procédé vicieux, elles dérangent la justesse des angles droits que forment les côtés du châssis, et ce n'était qu'avec beaucoup de peine qu'elles parvenaient à rétablir l'équilibre.

COLLE FORTE

La colle, qu'on emploie liquide pour unir deux ou plusieurs substances colorantes et faciliter l'application et la fixation de

la couleur, se compose, forte ou faible, chauffée seulement sans jamais bouillir, ce qui ternirait l'éclat et la vivacité de la couleur ; on s'en sert parfois comme corps intermédiaire pour empêcher qu'une substance liquide ne pénètre dans une solide, comme lorsqu'on veut appliquer du vernis sur un papier on doit l'encoller d'abord. Dans ce cas, on l'emploie claire, limpide et froide.

COLLE IMPERMÉABLE

Ce procédé consiste à faire tremper de la colle forte ordinaire dans de l'eau, jusqu'à ce qu'elle s'amollisse (on devra la retirer toutefois avant qu'elle n'ait perdu sa force primitive); après quoi on la met dissoudre dans de l'huile de lin ordinaire, sur un feu très doux, jusqu'à ce qu'elle se prenne comme une gelée.

On peut ensuite s'en servir pour joindre toutes les choses qu'on désirera réunir l'une contre l'autre, puisque cette colle, outre sa force et sa dureté, a l'avantage de pouvoir soutenir et braver l'action de l'eau

Il est superflu d'ajouter combien cette recette est utile, car chacun est à même de l'apprécier en en faisant l'essai. Elle sera surtout très importante à la marine, ayant plus de ténacité que le goudron, et étant comme lui imperméable à l'eau.

COLLE DE GANTS

RECETTE WATIN VERNISSEUR DU ROI LOUIS XV EN 1766

Se fait avec des rognures de peau blanche de moutons qu'on fait macérer et dissoudre dans l'eau bouillante pendant trois ou quatre heures, ensuite couler à travers un tamis ou un linge clair dans un vase vernissé.

Etant refroidie elle a la consistance d'une forte gelée de

confitures. Elle s'emploie pour appliquer des couleurs broyées à l'eau qu'on ne veut pas vernir.

Une livre de parchemin non *écrit*, dans six pintes d'eau, laissée bouillir quatre heures, procure une colle analogue en consistance à la colle de gants.

Pour réduire la colle forte à sa moyenne force, ajoutez une pinte d'eau et quatre pour la rendre faible, et même davantage si on la veut très légère.

On empêche les colles de tourner et de moisir en y jetant quelques gouttes d'alcool ou d'huile de lavande. Il faut les tenir dans un endroit frais pour les conserver, et loin du soleil et des mauvaises exhalaisons, il faut y mettre plus de peau ou de parchemin, dans les temps chauds, pour qu'elles acquièrent une consistance de gelée. La colle employée trop forte ferait écailler la couleur.

On emploie la colle dite de Flandre surtout dans le décor, on la mêle dans les couleurs destinées aux carrelages de certains appartements qu'on cire et frotte ensuite.

EMPLOI DES ENDUITS SUR UN CORPS QUI BOIT

Avant de poser l'enduit sur un corps qui boit, il faut encoller celui-ci avec de l'eau collefortée qu'on prépare ainsi : eau douce, 1,000 grammes ; colle forte, 120 grammes ; ou au moins passer, sur le corps qui absorbe, une éponge imbibée d'eau, et sans attendre que la portion lotionnée soit redevenue sèche, on pose au couteau la première couche d'enduit très mince et fortement appuyée.

Cette couche étant sèche, on pose la deuxième mince et bien fixée et ainsi des suivantes ; on peut aller jusqu'à cinq couches si la partie est fortement salpêtrée. Le salpêtre doit être gratté profondément.

LE SGRAFFITTO

Le sgraffitto est le genre de peinture de décoration à la fois

le plus durable et le plus expéditif. Ce procédé, indiqué par Vasari, s'emploie à l'extérieur. Les contours sont gravés à la pointe d'un fer par la main du peintre.

On prend de la chaux détrempée à l'ordinaire avec du sable ; on y mêle de la paille brûlée qui donne à l'enduit une teinte de noir argentin. Cela fait on l'applique sur la façade et après l'avoir bien lissé, on le couvre en entier d'un lait de chaux ; c'est sur cette façade, ainsi blanchie, qu'on décalque ensuite les pontifs des sujets à représenter et dont on fixe les contours au moyen d'une pointe de fer qui, en enlevant l'enduit blanc, fait reparaître le noir, enfin on achève le modelé par hachures.

IMPRESSION MURALE

Donnez d'abord une impression au plâtre, à l'huile, avec du brun rouge ou de l'ocre jaune, laquelle s'emboîte dans le plâtre sec, et donnez-en une seconde d'une teinte gris rosâtre par-dessus, ou d'ocre et de blanc, si vous préférez.

On peut, si la muraille est bien sèche, y donner à plusieurs reprises deux ou trois couches d'huile bouillante, jusqu'à ce que l'on voie que l'enduit demeure gras et ne s'emboîte plus. On l'imprime ensuite avec le blanc de craie et de l'ocre jaune ou rouge, ou autres terres qu'on broie un peu ferme et dont on fait une couche sur le mur.

D'autres personnes font un enduit préalable avec de la chaux et de la poudre de marbre ou du ciment fait de tuiles pilées et broyées finement, qu'on applique à la truelle pour le bien unir ; ils l'imbibent ensuite de plusieurs couches d'huile de lin avec une grosse brosse. Ensuite, on fait une composition de poix grecque, de mastic et de gros vernis, bouillis ensemble dans un pot de terre, on l'applique à la brosse et on unit à la truelle chaude. On imprime ensuite la couleur à l'huile sur laquelle on viendra peindre son tableau.

C'est un mélange d'huile cuite avec un peu de litharge qu'on

délaye avec de la cire fondue. On chauffe la pierre, le plâtre ou la toile qu'on veut enduire, et l'on passe dessus, avec des pinceaux, la préparation liquide.

On peut remplacer la cire par certaines résines, telles que l'élémi, le copal et l'huile par une essence telle que l'aspic; cela est même nécessaire quand les peintures qu'on doit y exécuter sont placées dans des rez-de-chaussée ou lieux bas et humides.

On enduit les statues de pierre tendre, les vases, les bas-reliefs ou plâtre ou médaillons, d'un encaustique à la cire et à l'huile lithargirée. Les enduits à l'encaustique conviennent également à l'impression des panneaux de métal de cuivre.

MORTIER-CIMENT

La terrasse de Hollande, espèce de terre qu'on trouve aux environs de Cologne, se cuit comme le plâtre, on l'écrase ensuite avec des meules, pour la mettre en poudre et l'employer mêlée à la chaux pour faire un mortier : elle remplace dans cet emploi celui de la pouzzolane; ce mortier est hydraulique et durcit à l'eau.

IMPRESSION SUR MUR POUR PEINTURE MONUMENTALE

MM. Darcet et Thénard, illustres chimistes, ont composé, pour la décoration de la coupole Sainte-Geneviève, l'enduit suivant, composé de : une partie de cire, trois parties d'huile de lin cuite avec un dixième de son poids de litharge; après avoir échauffé le mur avec un réflecteur, on applique la composition chaude et on continue de chauffer jusqu'au refus. Cette composition est bonne aussi pour le plâtre; elle arrête le progrès du salpêtre.

Les peintures d'impression pour le bâtiment sont de deux sortes : en détrempe ou en peinture à l'huile; on les couche à plat avec des brosses sur les menuiseries, les murs, les pla-

fonds, etc. Leur usage est excellent en quelque couleur qu'elles soient; elles contribuent beaucoup à la conservation des bois. Appliquées à l'huile, les premières couches doivent être nourries en huiles et les secondes en couleur. Il ne faut pas appliquer une couche que l'autre ne soit sèche. On se sert d'huile de lin et les couleurs sont broyées à la molette avec l'huile d'œillette. Quand on les emploie on y met de l'huile ou essence de térébenthine et un peu de litharge, pour les faire sécher plus promptement et les empêcher de jaunir.

Si l'on veut laver de vieilles peintures, avant d'en remettre de neuves, sur d'anciennes menuiseries ou boiseries, on les lessive avec un apprêt d'eau seconde, composée de potasse, alun et sel. Veut-on lessiver de vieilles peintures pour être revernies, on doit couper l'eau seconde au degré que peut endurer le fond sans l'endommager. On emploie aussi du savon noir quand les fonds sont susceptibles de changer

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR LES PAPIERS TOILES, PANNEAUX POUR LA PEINTURE A L'HUILE

En Italie, les anciens ont commencé par faire leurs tableaux sur panneaux fort épais et en bois de peuplier; en Flandre, on adopta le chêne inattaquable par les vers, toujours redoutables à la peinture sur bois. On imagina de les enduire quelquefois de cire ou de résine pour les préserver de l'humidité. M. Tachet fabrique aujourd'hui des panneaux en bois plaqué, croisé en divers sens, qui présentent toutes les garanties possibles de solidité. On imprimait anciennement les panneaux avec de la craie délayée dans de la colle animale ou bien avec du plâtre éteint. Montabert dit qu'aux dixième et onzième siècles, on collait sur les panneaux une toile qu'on imprimait d'un enduit blanc, analogue au stuc. C'est ainsi que les Chinois procèdent pour les grandes pièces de vieux laque, si remarquablement unies; puis les toiles sont venues, qui les ont remplacées, et maintenant elles sont d'un usage presque général.

Il y a néanmoins quelques artistes qui, pour de petits tableaux de genre, préfèrent les panneaux, leur grain fin étant, selon eux, plus favorable que celui de la toile pour terminer et soigner minutieusement certaines parties délicates, entre autres, *les nus*. Malgré cela, nous pensons qu'on doit s'abstenir d'employer les toiles de lin, et surtout celles de coton; celles de chanvre, les plus fines, écrues, d'un tissu bien égal et tendues sur châssis, avec clefs aux encoignures, sont les meilleures. Celles dont le tissu serait lâche reprennent de la fermeté, si on les enduit d'une couche de colle de gants tiède qu'on étend avec un couteau à manche coudé, en en promenant le tranchant émoussé droit et comme une règle à la surface de la toile, pour en égaliser l'application. L'encollage une fois sec, on ponce, et on applique deux ou trois couches de blanc de céruse, broyé avec une partie d'huile de noix et une d'essence de térébenthine, à la consistance d'une pommade. Au bout de trois ou quatre jours, l'impression sera bonne; elle adhérera suffisamment à la toile et ne sera pas cassante. Cette préparation est peu coûteuse et très recommandable dans son emploi.

Les tableaux des Vénitiens étaient généralement imprimés avec du plâtre; aujourd'hui on imprime généralement à l'huile.

Les marchands de Paris les impriment en les tamponnant ou en les ponçant après l'impression. On trouve chez eux des impressions très variées pour la grosseur du grain, d'une couleur généralement jaunâtre. La pratique et l'observation démontreront les différents partis qu'on peut tirer du plus ou moins de grain de la toile, pour l'exécution pittoresque. Nous reviendrons sur ce sujet en parlant des procédés d'exécution, et nous dirons, en règle générale : qu'un peintre qui voudra exécuter un tableau de petite dimension devra choisir de préférence une toile lisse, à moins qu'il ne veuille y jeter une esquisse ou pochade rapide et d'une touche un peu heurtée, n'indiquant que des effets brillants de lumière. L'impression lisse

stimulera et forcera pour ainsi dire le peintre à un fini précieux, qui est un des mérites des petits tableaux. (Voir les admirables peintures des Terbug, Metz, Meyris, Ostade, etc.; et de notre temps, des Messonnier, Paul Delaroche, Decamps.)

Il n'est pas non plus indifférent de faire le trait d'un tableau avec n'importe quel genre de crayon. Nos jeunes artistes des académies ont l'habitude de crayonner au fusain le trait d'une figure. Il est évident que le noir du fusain ne fait que salir les tons de chair; la craie serait à cet égard plus inoffensive; mais après avoir tracé une figure nue avec la craie, on fera bien d'en chercher plus finement les contours avec la sanguine qui a plus de rapport avec la couleur de la chair. Il vaudrait encore mieux esquisser avec des crayons de pastel rosés, demi-durs. La mine de plomb est en tout cas d'un emploi détestable. On fait également usage d'un papier collé sur toile et enduit de vernis gomme copal, préparé de la même façon que les toiles: on s'en sert surtout pour peindre des études, d'abord en raison de l'économie qu'on trouve à s'en servir, ensuite à cause de la facilité qu'il offre à l'artiste voyageur dont les toiles ou panneaux augmenteraient de beaucoup le bagage, tandis que vingt ou trente morceaux de papier à peindre peuvent aisément tenir dans sa boîte de campagne. Au reste, si ce qu'on a fait sur papier mérite d'être conservé, on peut le faire *rentoiler*, c'est-à-dire le faire reporter sur châssis, comme il arrive pour la restauration lorsqu'on fait remettre de vieux tableaux sur toiles neuves.

PEINTURE D'HISTOIRE ET DE PORTRAIT

PALETTE DE DAVID. *Ordre des couleurs à partir du pouce.* Blanc de plomb, jaune de Naples, ocre jaune, ocre de ru, ocre d'Italie, brun-rouge, terre de Siègne brûlée, laque carminée fine, terre de Cassel, noir d'ivoire, noir de pêche ou de vigne indistinctement, bleu de Prusse, outremer, bleu minéral; puis il plaçait en dessous de ces couleurs le cinabre et le vermillon.

Vers la fin de sa carrière il ajouta à ces couleurs le chrome jaune et le chrome rouge pour peindre les draperies seulement.

PALETTE DE GROS, qui m'a été communiquée par M. Mauzaise, qui n'emploie encore aujourd'hui que ces mêmes couleurs : bleu de cobalt, terre verte, chrome jaune, chrome rouge blanc de plomb, jaune de Naples, ocre jaune, ocre de ru, terre de Sienne naturelle, brun-rouge, vermillon, cinabre, laque ordinaire de garance, terre de Sienne brûlée, bitume, terre de Cassel, noir de pêche, bleu de Prusse.

PALETTE DE M. INGRES. Blanc de plomb, blanc d'argent, jaune de Naples, ocre jaune, ocre de ru, terre d'Italie naturelle, terre de Sienne naturelle, terre de Sienne brûlée, vermillon, cinabre, brun-rouge, brun de Vandyck, cobalt, bleu minéral, bleu de Prusse, noir d'ivoire, laque de garance rouge.

PALETTE DE M. ROUGET. Elle est la même que celle de David, que je dois à son obligeance; il y a seulement ajouté la *laque jaune* de gaude.

PEINTURE DE PAYSAGE

PALETTE DE M. WATELET. Blanc de plomb, jaune brillant, jaune de chrome clair, jaune indien, laque fine de garance, ocre jaune, terre d'Italie naturelle, jaune et orangé de Mars, terre de Sienne brûlée, vermillon, brun-rouge, bitume, noir d'ivoire, bleu de Prusse, outremer.

PALETTE DE M. LAPITO. Blanc de plomb, jaune brillant, chrome clair, ocre jaune, terre d'Italie naturelle, ocre de ru, terre de Sienne naturelle, laque jaune de gaude, vert émeraude, vermillon, brun-rouge, terre de Sienne brûlée, laque rouge de garance, bleu minéral, noir d'ivoire, cobalt, bitume.

PEINTURE DE GENRE (PETITE ET MOYENNE DIMENSION)

C'EST-A-DIRE DE LA FIGURE ET DU PAYSAGE RÉUNIS

MA PALETTE. Blanc de plomb, jaune brillant, jaune minéral, jaune de chrome clair, vert émeraude, laque jaune de gaude,

jaune indien, ocre jaune, ocre de ru, terre d'Italie naturelle, chrome rouge, rouge de Mars, vermillon, laque fine de garance, laque rose de Smyrne, bitume, noir d'ivoire, laque violette de Smyrne, cobalt, bleu de Prusse.

PEINTURE DES FLEURS ET DES FRUITS

J'indiquerai encore MA PALETTE, vu qu'elle a beaucoup de rapport avec celles des artistes qui s'occupent spécialement de ce genre.

PEINTURE D'INTÉRIEUR

PALETTE DE M. BOUTON. Blanc de plomb, jaune de Naples, jaune indien, ocre jaune, ocre de ru, vermillon, brun-rouge, terre de Sienne naturelle, terre de Sienne brûlée, terre de Cassel, bitume, noir de vigne, noir d'ivoire et bleu minéral; puis en seconde rangée, de même à partir du pouce, bleu de cobalt, laque de garance, jaune et rouge de Mars, vert émeraude, laque jaune et laque Robert.

PALETTE DE M. RENOUX. Blanc de plomb, jaune de Naples, jaune brillant, ocre jaune, ocre de ru, terre de Sienne naturelle, terre d'Italie naturelle, rouge d'Anvers, brun-rouge, vermillon, terre de Sienne brûlée, laque de garance, bitume, terre de Cassel, noir d'ivoire, bleu de Prusse et cobalt.

PALETTE DE M. DAUZATS. Elle est semblable à celle de M. Renoux, sauf à retrancher le rouge d'Anvers, et à y ajouter la laque Robert et l'outremer.

PEINTURE DE MARINE

PALETTE DE M. GUDIN. Blanc de plomb, jaune brillant, jaune de Naples, ocre jaune, ocre de ru, terre de Sienne naturelle, vermillon, brun-rouge, terre de Sienne brûlée, laque fine de garance, bitume, terre de Cassel, noir d'ivoire, bleu de Prusse, cobalt.

PEINTURE DES ANIMAUX

PALETTE DE M. BRASCASSAT. Blanc de plomb, jaune de Naples, ocre jaune, terre d'Italie naturelle, terre de Sienna naturelle, laque jaune Robert, laque de garance, brun-rouge, terre de Sienna brûlée, terre de Cassel, bitume, noire d'ivoire, bleu de Prusse, bleu d'outremer, cobalt.

PALETTE DE M. WERBOECKHOVEN. Blanc d'étain, jaune de Naples, ocre jaune, ocre brune, ocre jaune brûlée, tête-morte, terre de Sienna calcinée, noir d'ivoire, vermillon de la Chine, laque de garance, outremer, bleu de Prusse.

PALETTES ET CHEVALETS DIVERS

PALETTE D'HORACE VERNET

A l'égard de cette dernière nous pouvons assurer que ce grand artiste avait une palette qu'il simplifiait à volonté selon le sujet qu'il traitait et, dans les tableaux de représentations de batailles livrées par les troupes françaises, dont l'uniforme est généralement bleu foncé, il obtenait ses bleus avec du noir de pêche, un peu de blanc et du vermillon ce qui donnait un dessous solide bleu violassé et il y superposait un glacis de bleu outremer, plus ou moins léger, quand il voulait accuser davantage le bleu sur les premiers plans, dans ses repiqués d'ombres il employait de la terre de Cassel et parfois du bitume.

Il abusait même de l'huile grasse et du bitume dans ses mélanges ce qui a produit trop souvent des craquelures dans des tableaux même les meilleurs. Il peignait ses chairs avec le blanc, l'ocre, le jaune de Naples, le vermillon ou le cinabre. — Comme David, Gérard et Gros.

L'artiste peut retrancher ou ajouter à ces palettes, selon son goût les couleurs à sa convenance.

BOIS DE LA PALETTE

La palette doit être de sorbier, de pommier ou de poirier sauvage, et de forme rectangulaire pour le peintre de paysage; elle sera de forme ovale pour le peintre de figure humaine. Cette dernière forme donne à la palette l'avantage de se caser plus facilement dans la boîte aux études, et surtout d'y être fixée solidement, ce qui permet de la serrer tout apprêtée, toute couverte de couleurs, avantage de la plus grande importance pour le paysagiste en voyage, désireux de

reproduire les aspects et effets qui, à cause de leur mobilité, exigent d'être saisis sans le moindre retard.

DES SOINS QUE L'ON DOIT DONNER A LA PALETTE

Lorsqu'une palette sort de chez le marchand, elle doit être en état de servir immédiatement. Cependant on y trouve souvent de petites imperfections, auxquelles il est urgent de remédier avant tout.

Ainsi, à part de sa fabrication, elle doit avoir été abreuvée d'huile au point de ne plus pouvoir en absorber, et de laisser intacte celle que contiennent les couleurs que l'on doit placer dessus.

Pour s'assurer si la palette a été suffisamment pénétrée d'huile, on en passe de nouveau et en abondance sur ses deux surfaces; puis on la suspend par une ficelle au grand air, et surtout à l'ombre; car il y aurait à craindre que la chaleur du soleil ne la fit voiler.

L'huile de lin est préférable, pour cette opération, à toute autre huile; mais quand on n'en a pas, on se contente d'huile d'œillette, et même d'huile grasse.

Après avoir laissé la palette tourner à l'air pendant quelques heures, on vérifie si l'huile est restée intacte, ou bien si elle a été absorbée généralement, ou seulement par places; si l'huile a été bue par le bois, on en passe de nouveau et on laisse sécher. On renouvelle cette opération autant de fois qu'il le faut pour que la palette soit pénétrée entièrement et refuse d'absorber.

Quand une palette a été ainsi parfaitement apprêtée, quelque temps qu'il fasse, elle ne se voile ni ne se tourmente plus.

Une vieille palette est préférable à une neuve, si toutefois elle a été entretenue toujours propre, nettoyée à fond, et si on n'y a pas fait des rayures et d'autres accidents qui gâtent sa surface.

Il est important de ne pas laisser dessécher les couleurs sur

la palette ; car elles s'y fixent tellement fort, qu'il faut beaucoup de peine pour les enlever ; on n'y parvient ordinairement qu'en grattant avec un bon grattoir, ce qui raye et gâte le bois, quelques soins qu'on puisse prendre.

Quelques peintres ont recours à l'essence de térébenthine, qui détrempe les couleurs et offre, par cette raison, une grande facilité à les enlever. Mais cette essence agit en même temps sur la préparation et sur le bois de la palette, qu'elle gâte en peu de temps.

Lorsque, par une cause quelconque, on a laissé sécher entièrement les couleurs que contient la palette, le moyen préférable pour les enlever est celui qu'employaient Gros et Guérin, dont se servent encore plusieurs personnes sorties de leur école.

Il consiste à verser de l'huile d'œillette sur la palette, à en couvrir entièrement les couleurs, afin de les en humecter ; puis, les frottant avec la plante desséchée nommée *prêle*, on parvient facilement à les détacher et à les enlever entièrement.

On pourrait croire que le papier de verre peut remplacer la *prêle* avec avantage ; il n'en est cependant rien ; car, sans avoir le même mordant que cette plante, il a l'inconvénient de faire des rayures.

Je recommande de ne jamais gratter la surface de la palette avec le couteau à palette ; car, quelques soins que l'on puisse apporter à cette opération, il est rare que la lame, par sa flexibilité, ne produise des accidents.

Une palette n'est pas suffisante ; il en faut deux, afin de pouvoir transporter les couleurs de l'une sur l'autre, quand on veut les conserver plus d'un jour.

Règle générale. N'importe en quel temps, même en hiver, quand on peut conserver les teintes un peu volumineuse deux à trois jours, il ne faut jamais laisser sur une palette les couleurs vingt-quatre heures de suite. Il faut donc, lorsque l'on quitte son travail, nettoyer à fond sa palette, et transporter

les couleurs qui pourraient être bonnes encore sur la seconde palette.

En faisant le transport des teintes et des couleurs, il ne faut prendre avec le couteau à palette que l'extérieur de chacune de ses couleurs, par la raison que ce sont surtout les bords ou tours extérieurs qui se dessèchent promptement, et que ces parties de couleurs ne seraient plus assez fraîches pour pouvoir servir convenablement le lendemain.

Observez qu'il faut déposer les couleurs en petits tas élevés, sans les étendre et sans s'efforcer d'en réunir la totalité de chacune ; car, lorsque le couteau à palette les transporte à deux fois, qu'il veut les rassembler, il les étend trop et leur donne des bords trop prononcés, qui, par conséquent, sèchent très vite et ne valent plus rien quand, le lendemain, on reprend son travail.

Quand les couleurs et les teintes sont transportées, on racle et on enlève, avec le couteau à palette, ce qui a été jugé ne pouvoir plus servir ; on verse un peu d'huile d'œillette sur la palette, et on l'étend avec le couteau sur toute sa surface, en la maniant comme quand on délaye de la couleur : on enlève cette huile salie avec le tranchant du couteau à palette ; puis, prenant un chiffon doux, on essuie fortement. Mais comme cette opération n'est pas suffisante pour la propreté complète de la palette, on la répète une seconde fois, une troisième, enfin jusqu'à ce qu'on soit satisfait du résultat.

Lorsque l'on peint par un temps sec, et que les couleurs sèchent promptement, il est bon de déranger souvent les essais épars que contient la palette, et surtout de faire disparaître le contour des tas de couleurs et de teintes. Cette précaution les affranchit de toute partie déjà visqueuse, et qui pourrait, dans peu de temps, gêner et devenir pernicieuse.

Je n'entends pas dire qu'il faut toujours que les teintes et les demi-teintes soient constamment rangées symétriquement sur la palette ; car lorsque l'artiste arrive au moment de l'inspiration, sa palette devient parfois un véritable chaos ; mais

comme cet état est de courte durée, il doit, dans les instants de repos, remettre de l'ordre, tout en conservant les heureuses nuances que son génie, et le plus souvent le hasard, lui ont offertes.

L'ordre dans les matériaux que contient la palette, a pour but la propreté ; sans cette condition, il est difficile, pour ne pas dire impossible, de faire de belle et de bonne peinture.

DE LA BOITE DONT L'USAGE EST DE CONTENIR CE QU'IL
FAUT POUR PEINDRE

Il y en a de diverses formes et grandeurs ; quand elles doivent rester dans l'atelier elles sont toutes différentes et différemment distribuées dans leur intérieur que celles destinées aux voyages, ou seulement pour aller faire des études dans des campagnes.

DES BROSSES, DES PINCEAUX ET DU BLAIREAU

Un blaireau est suffisant pour les tableaux de chevalet.

DES COUTEAUX A PALETTE

Il en faut deux, un de fer et un de corne ; le premier sert à nettoyer la palette, et le second pour faire le mélange des couleurs et obtenir les teintes et nuances les plus délicates.

DE LA GLACE ET DE LA MOLETTE

Il faut une glace dépolie, puis une molette, afin de broyer les couleurs quand elles sont trop sèches, ou bien lorsque à la campagne on veut employer des couleurs en poudre ou en pastilles, afin de les avoir toujours bien fraîches.

DES CHEVALETS

Les chevalets ont différentes formes, suivant la grandeur des

tableaux et les lieux dans lesquels on doit s'en servir. Ceux qui sont destinés à faire des études à la campagne se replient, afin d'être aussi portatifs que possible.

Suivant le lieu de leur destination et leur emploi particulier, ceux qui doivent servir en voyage se replient de manière à tenir peu de place : ils sont de la plus grande légèreté, et offrent l'avantage de pouvoir servir instantanément partout où le besoin l'exige. D'autres sont plus massifs; il y en a même qui contiennent un mécanisme, un levier puissant qui permet de déplacer, d'élever et d'abaisser à volonté, et sans le moindre effort, les tableaux, dont le poids est quelquefois très considérable. Ces chevalets sont destinés exclusivement à la confection des grands tableaux. Beaucoup d'autres espèces de chevalets, souvent très élégants de forme, sont intermédiaires à ces espèces et servent à exécuter les tableaux de chevalets, même ceux des dimensions les plus minimes. Parmi ces derniers chevalets, on rencontre de grandes variétés, quant à leur commodité; les préférables sont, sans contredit, ceux dits à crémaillère de fer; car, outre leur solidité, ils présentent l'avantage de pouvoir être mis en mouvement par une seule main; de sorte que, sans être obligé de se déranger, sans même quitter sa palette, on peut élever et abaisser son tableau avec la plus grande facilité.

Tous ces chevalets se trouvent chez les principaux marchands de couleurs. Il suffit de les voir pour comprendre ceux que l'on doit préférer.

DE L'APPUI-MAIN

L'appui-main des peintres de figure humaine est ordinairement d'une seule pièce, celui des peintres de paysage est formé de plusieurs morceaux qui s'ajoutent à la suite les uns des autres.

Il est reconnu que la position verticale est la plus avantageuse que l'on puisse donner à un tableau tout le temps que dure le travail de l'artiste; mais, dans cette position, la main

qui exécute ne peut trouver un point d'appui sur la surface du tableau, comme si elle était horizontale. Pour remédier à cet inconvénient, on a inventé l'appui-main, dont les fonctions sont d'offrir une résistance suffisante, afin que le poignet puisse s'y appuyer et laisser à la main la facilité d'exécuter avec sûreté les détails et les objets qui sont petits et délicats.

L'appui-main est ordinairement une longue baguette, ronde et unie, et ayant son extrémité supérieure, celle qui doit toucher le tableau, terminée par une petite boule ronde, qu'il est prudent d'envelopper d'un peu de coton et de recouvrir de peau de gant. Cette précaution ôte tout risque d'endommager la peinture, quand on a contracté l'habitude de poser cette petite sphère sur la surface du tableau, afin d'y trouver un appui convenable. Quant à moi, je me suis habitué à me passer de cette baguette ; je ne me sers, pour donner un point d'appui à ma main, que des pinceaux que je suis obligé de tenir en même temps et de la même main que ma palette.

Les meilleurs appuis-main sont faits d'un bois très léger.

DES TOILES

On doit prendre les toiles de la même grandeur que les études que l'on veut faire ; il faut choisir celles qui ont le grain fin et toute la surface bien lisse.

DES HUILES, DU VERNIS ET DES GODETS QUI SERVENT A CONTENIR L'HUILE

Les huiles sont contenues dans de petites bouteilles ; il en faut de deux sortes : de l'*huile grasse* et de l'*huile d'œillette* ; puis on ajoute une petite fiole de vernis copal, et deux petits godets qui se fixent momentanément après la palette, et dans lesquels on met un peu d'huile qui sert à délayer les couleurs suivant le besoin.

Toutes les fois qu'on se propose de représenter fidèlement

la nature au moyen de couleurs apprêtées à l'huile, au vernis, ou simplement à la gomme, c'est-à-dire de peindre à l'huile, au vernis ou à l'aquarelle, on doit tâcher d'atteindre, avant tout, à la triple vérité de forme, de couleur et d'expression; pour parvenir à ce but, tous les moyens d'exécution sont bons quand ils conduisent au résultat désiré.

Les moyens d'opérer diffèrent suivant les divers modes de peinture, et souvent dans le même mode; plusieurs procédés pratiques qui, au premier aspect, semblent ne devoir donner que des résultats opposés, en donnent cependant qui sont à peu près les mêmes; l'expérience seule peut fixer les idées sur ce point et faire adopter telle manière de procéder plutôt que telle autre. Le choix étant arrêté, il ne faut pas conclure que toutes les autres ressources d'exécution doivent être rejetées; formuler un tel arrêt serait absurde, car il est reconnu que tels moyens manuels qui ne conviendraient pas à un artiste, peuvent être choisis et adoptés exclusivement par un autre. Il est certain que pour atteindre au même but les artistes suivent parfois des routes toutes différentes, et quand ils ne peuvent arriver, il est rare qu'ils doivent attribuer leur impuissance à l'emploi des procédés manuels, mais bien plutôt à l'ignorance des connaissances et principes de la science, qui constituent les bases de l'art véritable. D'où je conclus qu'il faut une grande tolérance quant aux divers procédés pratiques que chaque peintre s'approprie, ses moyens de confection étant généralement en harmonie avec son être, avec sa manière de sentir, de penser et de voir. En effet, n'est-il pas reconnu que dans tous les ouvrages créés par l'homme, et dans lesquels il met en évidence les ressources de son intelligence et l'énergie dont son âme est capable, il tend toujours à s'y reproduire; c'est-à-dire qu'en réfléchissant l'univers, l'homme réfléchit aussi son individualité, sa personnalité, et que les moyens qu'il emploie pour cela lui appartiennent en propre, comme étant sa manière de s'énoncer, son langage particulier? Donc, plus on pourra mettre à sa disposition de moyens pratiques faciles et

perfectionnés, plus le choix qu'il se trouvera à même d'en faire pourra être heureux, et plus il devra espérer de parvenir à un résultat satisfaisant.

La peinture à l'huile est, de toutes les différentes manières d'employer les couleurs, celle qui, par la variété et la simplicité de ses procédés, offre le plus de ressources à l'artiste, et le met, par cette raison, le plus à même d'atteindre la fidélité de représentation, but constant vers lequel doivent tendre ses efforts persévérants ; c'est-à-dire que par ce mode de peindre il peut parvenir à un point de perfection tel, que le contour, le relief et l'animation produisent illusion complète.

Il ne faut pas croire que les grands maîtres dont nous admirons les œuvres, ceux-là même qu'à juste titre on regarde comme ayant été de véritables génies, aient pu retracer du premier coup et d'une touche invariablement complète toutes les parties de leurs tableaux ; cela est presque impossible ; car, bien qu'à l'avance ils aient pu concevoir, méditer et étudier leurs sujets sous toutes leurs formes, il est probable que des parties entières ont dû être retouchées, améliorées, afin de faire concourir le tout à une harmonie générale et en même temps à l'effet unique qui doit mettre en évidence le sujet principal. Mais je suppose qu'un homme soit doué d'une organisation tellement supérieure, que, s'étant rendu compte de ce qu'il veut faire, il puisse reproduire toute sa pensée d'un pinceau dont l'assurance ne laisse rien à désirer ; cette exécution hardie et exceptionnelle ne pourrait faire loi, et forcer toutes les personnes qui se livrent à la pratique de la peinture de procéder de la même sorte : bien loin de là, il est reconnu que ce n'est que par un travail assidu, et à force de patience, de persévérance, et même en recommençant quelquefois des parties entières, qu'on arrive ordinairement au but de ses desirs ; la nature humaine est créée de telle sorte qu'il ne lui est pas donné d'être infaillible, mais seulement d'approcher très près de la perfection. Mais, autant que possible, tout tableau doit être peint ou avoir l'air de l'être avec une extrême faci-

lité : non que je fasse le moindre cas de la facilité de convention, de cette facilité ignorante et routinière qui pose au hasard des tons hasardés; pour moi, la meilleure exécution est celle qui procède avec tout le souffle de la confiance, sans hésitation, sauf à revenir sur le résultat s'il n'est pas satisfaisant en tous points. Donc la facilité, comme je l'entends, est la compagne du vrai sentiment, du savoir; c'est la conséquence naturelle d'études consciencieuses, qui seules peuvent mettre à même l'homme doué d'une vocation dans les arts, de retracer sa pensée pleine et entière.

La perspective proprement dite vient ensuite; elle détermine par des opérations de la plus grande justesse la place exacte et la forme apparente de tout ce qui doit entrer dans la composition des tableaux; en plus de ce tracé, elle donne la limite du clair, de l'ombre, et la réflexion ou mirage des objets sur la surface des eaux calmes, des glaces et des corps polis.

Chaque genre ayant ensuite sa science particulière, le peintre de figure humaine doit connaître en plus l'homme, comme os, particulièrement aux endroits où ils font relief sous la peau : les articulations, la forme changeante des muscles, de leurs attaches et fonctions, la direction des fibres musculaires, les tendons, les aponévroses, etc.; puis leurs rapports et harmonies dans les effets généraux et particuliers auxquels ils concourent dans toutes les actions de la vie. Il doit aussi approfondir l'étude de la phrénologie, celle des races humaines, des caractères, des tempéraments, des passions, et l'histoire physique et morale des peuples qu'il veut représenter.

La science du peintre de paysage, quoique étant tout autre, n'en est pas moins très étendue; car il doit posséder la connaissance raisonnée de la physionomie des arbres, comme masse et détails; puis des rochers, des terrains, des diverses plantes qui peuvent orner un premier plan; il doit aussi avoir étudié à fond l'intensité, la dégradation et le jeu de la lumière; les ciels, l'agencement des nuages, leurs formes variées, la planimétrie des eaux, leurs degrés de réflexion, l'histoire de

l'architecture ; et tout cela suivant leur exposition, les diverses heures du jour et de la nuit, les crises et variations de l'atmosphère, les climats, les latitudes, et surtout leur plus ou moins grand éloignement de l'œil.

A part toutes ces richesses, et comme complément indispensable, tout artiste doit encore être initié aux diverses phases que son art a parcourues, ce qui seul peut le faire profiter des découvertes de ses devanciers et des améliorations apportées par l'expérience. Cette étude lui faisant connaître quelle est la hauteur à laquelle est arrivé le progrès, il pourra en faire son profit et devenir un habile praticien ; mais si la philosophie et les inspirations poétiques électrisent son âme au point de développer et entretenir le feu de son génie, il pourra espérer atteindre le perfectionnement qui constitue l'artiste dont le nom glorieux survit à ses œuvres.

DE LA GÉOMÉTRIE DANS SES RAPPORTS AVEC LA PEINTURE

La *géométrie* ayant pour but de reconnaître d'après nature, ou seulement d'après une description, la forme des corps, et de donner les méthodes les plus simples pour représenter ces corps, a une trop grande importance pour qu'elle ne trouve pas place en tête d'un livre dont la spécialité est de traiter des beaux-arts d'imitation, ou de la représentation exacte des corps de toutes les formes possibles.

DÉFINITION DES FIGURES GÉOMÉTRIQUES

Tout *corps solide* est limité par les trois dimensions de l'étendue, que l'on désigne sous les noms de *hauteur*, *longueur*, et *profondeur* ou *épaisseur*. Les corps solides sont limités par des surfaces, les surfaces le sont par des lignes, et les lignes peuvent être considérées comme le résultat de points pris et à la suite les uns des autres.

DU POINT ET DES LIGNES

Le *point* des géomètres est un infiniment petit, qui ne peut avoir aucune dimension, c'est-à-dire ni hauteur, ni largeur, ni épaisseur. Mais les artistes sont obligés, dans le tracé de leurs tableaux, de se servir de figures visibles; ils ont donc adopté et désigné sous le nom de *point*.

On appelle aussi *point* l'endroit où deux lignes se rencontrent.

Il y a plusieurs sortes de lignes; savoir la *ligne droite*, la *ligne brisée*, la *ligne courbe* et la *ligne mixte*.

La *ligne droite* est la plus courte distance d'un point à un autre.

La *ligne brisée* est composée de lignes droites.

La *ligne courbe* n'est ni droite ni composée de lignes droites; c'est une suite de points qui ne sont pas dans la même direction.

La *ligne mixte* est composée de droites et de courbes.

On appelle *lignes parallèles* des lignes placées dans la même direction, qui conservent toujours le même espace entre elles, et conséquemment ne peuvent jamais se rencontrer.

La *ligne verticale* est parallèle à un fil à plomb.

DES ANGLES

Un *angle* est l'espace indéterminé qui se trouve entre deux lignes qui se coupent ou qui se joignent en un point. Le point de rencontre est le *sommet de l'angle*, et les lignes qui le forment en sont les *côtés*. L'*ouverture de l'angle* est l'espace contenu entre les côtés de l'angle.

La grandeur de l'angle ne dépend pas de la longueur de ses côtés, mais de leur écartement (1).

Il y a plusieurs sortes d'angles; savoir, l'*angle droit*, l'*angle aigu*, l'*angle obtus*. Il y a aussi des *angles curvilignes*.

(1) On mesure cet écartement en traçant au compas, de la pointe ou sommet de l'angle comme centre, un arc de cercle dont on évalue le nombre des degrés avec le rapporteur renfermé dans tous les étuis de mathématiques.

L'*angle droit* est formé par deux lignes perpendiculaires l'une à l'autre.

Une ligne est *perpendiculaire* à une autre lorsqu'elle la rencontre sans pencher plus d'un côté que de l'autre ; la perpendiculaire est donc le plus court chemin d'un point à une ligne.

Tous les angles droits sont égaux.

L'*angle aigu* est moins ouvert que le droit.

L'*angle obtus* est plus ouvert que le droit.

Deux angles sont égaux quand ils ont la même ouverture.

Remarque. — Il ne faut pas confondre *perpendiculaire* avec *verticale*, vu qu'une ligne ne peut être perpendiculaire qu'à une autre ligne, tandis que la verticale n'a pas besoin d'autre ligne.

Dès qu'une ligne est parallèle à un fil tendu, à l'extrémité duquel on a suspendu un plomb, elle est verticale, etc.

Toutes les verticales sont parallèles.

Toute ligne qui fait angle droit avec une verticale est une *ligne placée horizontalement*. Le niveau de l'eau est le type de l'horizontale.

DES SURFACES

Surface est ce qui est longueur et largeur sans hauteur ni épaisseur.

Surface plane : on peut y appliquer une règle en tous sens.

Le *plan* est une surface plane.

Toute surface qui n'est ni plane ni composée de surfaces planes est une *surface courbe*.

Figure rectiligne ou *polygone* : nom général donné aux surfaces terminées par des lignes droites.

Le polygone de trois côtés est le plus simple de tous, il s'appelle *triangle* ; celui de quatre côtés s'appelle *quadrilatère* ; celui de cinq, *pentagone* ; celui de six, *hexagone* ; et celui de huit, *octogone*, etc.

Les *triangles* se désignent sous différents noms, suivant la position et le rapport de la longueur de leurs côtés.

Le *triangle équilatéral* a tous ses côtés égaux.

Le *triangle isocèle* a seulement deux côtés égaux.

Le *triangle scalène* a tous ses côtés inégaux.

Le *triangle rectangle* est celui qui a un angle droit ; le côté opposé à l'angle droit s'appelle *hypoténuse*.

Parmi les quadrilatères on distingue le *carré*, le *losange*, le *rectangle*, le *parallélogramme* et le *trapèze*.

Le *carré* a ses côtés égaux et ses angles droits.

Le *losange* a les côtés égaux sans avoir les angles droits.

Le *rectangle* a les côtés opposés égaux et les angles droits.

Le *parallélogramme* ou *rhombe* a les côtés opposés égaux et parallèles, sans avoir les angles droits.

Le *trapèze* a seulement deux côtés parallèles.

La *diagonale* est une ligne qui joint les sommets de deux angles non adjacents.

Si l'on mène les diagonales d'un carré, d'un losange, d'un rectangle, elles donnent à leur rencontre le milieu juste de ces figures.

Le *pentagone* est une surface de cinq côtés.

L'*hexagone* est une surface de six côtés.

Une surface de huit côtés s'appelle *octogone*.

Une *surface est régulière* quand tous ses côtés sont égaux et placés régulièrement, ou bien seulement quand ses côtés opposés sont égaux et disposés absolument de même.

DU CERCLE

Le *cercle* est une surface terminée par une ligne courbe, nommée *circonférence du cercle*.

La *circonférence du cercle* est une ligne courbe dont tous les points sont également distants d'un point intérieur qu'on appelle *centre*.

Le *rayon* est une ligne droite menée d'un centre à la circonférence.

Tous les rayons d'un même cercle sont égaux.

Le *diamètre* est une ligne droite qui, passant par le centre, se termine à deux points opposés de la circonférence, et la divise en deux parties égales.

Tous les diamètres d'un même cercle sont égaux et doubles des rayons.

L'*arc de cercle* est une portion de la circonférence.

La *corde* est une ligne droite qui joint les extrémités de l'arc : le diamètre est la plus grande corde qu'on puisse mener dans un cercle.

La *sécante* est une ligne droite qui traverse le cercle et coupe la circonférence en deux points.

La *tangente* est une ligne droite hors du cercle et qui ne peut toucher la circonférence qu'en un seul point, qu'on appelle *point de contact*.

On appelle *figure inscrite* celle dont tous les angles ont leurs sommets à la circonférence d'un cercle ; en même temps on dit que le cercle est *circonscrit* à cette figure.

Un polygone est circonscrit à un cercle lorsque tous ses côtés sont des tangentes à la circonférence ; dans ce cas, on dit que le cercle est inscrit dans le polygone.

DES SOLIDES

Un *solide* ou *corps* réunit les trois dimensions de l'étendue : longueur, largeur et hauteur ou épaisseur.

Un corps ne peut être privé de l'une de ces dimensions sans cesser d'exister, car il n'est distinct que parce qu'il est terminé, qu'il a des limites, sans lesquelles il ne saurait être conçu : ces limites sont des surfaces.

L'intersection commune de deux faces adjacentes d'un solide est une ligne qui se désigne sous le nom de *côté* ou *arête* du solide.

Le *cube* est un corps solide, limité par six carrés égaux.

Le *prisme* est un solide formé par des rectangles parfaitement égaux, et il a pour base une surface quelconque, soit un triangle, un carré, un hexagone, et alors on dit un *prisme triangulaire, quadrangulaire, etc.*

La base d'un solide est la face sur laquelle il repose.

Le *cylindre* est un solide formé d'une surface courbe continue, et dont la base est un cercle.

La *pyramide* est un solide qui a pour base un polygone quelconque, de laquelle base s'élèvent des triangles réguliers, qui se joignent entièrement et se terminent en un point qui est le sommet de la pyramide.

Le *cône* est une pyramide qui a pour base un cercle, et au lieu de triangle une surface courbe continue.

La *sphère* est un solide terminé par une surface courbe, dont tous les points de cette surface sont également distants d'un point intérieur, qui est le centre.

Les *solides* sont *réguliers* quand ils sont formés par des surfaces régulières et disposées régulièrement, autrement ils sont irréguliers. Les solides terminés par des plans ou surfaces planes régulières ou non, se nomment aussi des polyèdres.

GÉOMÉTRIE PRATIQUE

Connaissant le nom des figures de géométrie, nous pouvons déjà nous entendre, et désigner chaque objet comme il convient de le faire; passons maintenant à la géométrie pratique. Ces figures méritent d'être étudiées avec soin, les opérations qu'elles contiennent se retrouvant continuellement dans la pratique des beaux-arts.

Avant de commencer l'étude de cette partie, il faut se munir d'un *compas* à plusieurs branches de rechange : l'une est semblable à la branche immobile ; on prend avec elle toutes les petites mesures : une autre, et c'est la plus utile, contient un crayon et sert à tracer tous les cercles et arcs de cercle possi-

bles : puis une troisième, qu'on appelle *branche tire-ligne* ; son emploi est de passer les figures à l'encre. Il y a de plus une grande branche qu'on appelle *branche de rallonge* ; lorsqu'on a de très grands cercles à faire, on la place entre le compas et les branches de rechange, ce qui augmente de beaucoup la grandeur du compas.

Il faut une règle et une équerre, que l'on choisit le plus mince possible. La forme de l'équerre doit être semblable, en plus grand, au triangle rectangle.

Un morceau de *gomme élastique* bien souple pour effacer les fausses lignes.

Des *crayons* assez fermes de *mine de plomb*, ligne n° 3.

Un *canif* qui coupe bien, car sans cette condition il est difficile d'obtenir des *crayons* une pointe suffisamment effilée.

UNE LIGNE DROITE ÉTANT DONNÉE, ON DÉSIRE LA DIVISER EN DEUX PARTIES ÉGALES

Ouvrir son compas plus grand que la moitié de la ligne, placer ensuite une des pointes à un bout, puis décrire un arc de cercle en dessus et en dessous ; ensuite placer la même pointe à l'autre bout, et de la même ouverture de compas (c'est-à-dire sans l'avoir ni rouvert ni fermé), décrire un second arc de cercle et le prolonger jusqu'à la rencontre du premier, joindre les deux intersections par une ligne droite qu'on divisera en deux parties égales, la ligne donnée.

On se sert de cette opération pour élever une *perpendiculaire* au milieu d'une ligne donnée.

Quand la ligne à diviser est très grande, que l'on ne peut le faire au compas, on prend un fil, on lui donne la même longueur qu'à cette ligne, puis, le pliant en deux, on obtient le milieu de la ligne donnée, ce procédé est plus juste avec une bande de papier.

Remarque. — Quand je dis : d'un point comme centre et d'un rayon égal à telle ligne, ou plus grand que la moitié de cette ligne, cela revient au même que si je disais : d'un point comme centre, et d'une ouverture de compas égale à telle ligne.

Pour partager une ligne droite en trois (ou en un nombre indéterminé) parties égales, on tire avec un carrelet trois lignes parallèles et on place la longueur de la ligne à partager en biais commençant sur la ligne du haut et finissant sur celle du bas

DU PRENEUR D'ANGLES

Un des objets les plus importants à se procurer est un preneur d'angles ; il est formé par deux règles de même longueur et de même largeur, fixées ensemble à l'une de leurs extrémités par une vis qui leur permet de s'ouvrir et de se fermer à volonté, et par conséquent de former tous les angles possibles. Comme les angles ne dépendent pas de la longueur de leurs côtés, mais dans leur écartement, le preneur d'angles sert à les représenter tous.

Par conséquent, on peut se passer de l'opération que je viens de donner, et obtenir le même résultat en se servant du preneur d'angles ; pour cela, placer un de ses côtés tout près et pour ainsi dire touchant la ligne, puis ouvrir le preneur d'angles jusqu'à ce que son autre côté recouvre juste la ligne, reporter le preneur d'angles de manière que l'un de ses côtés soit tout près de la ligne correspondant au point ; alors on pourra tracer la ligne, ce qui formera l'angle. Ce moyen peut aussi servir à mener une ligne oblique.

POUR ÉLEVER OU ABAISSER DES PERPENDICULAIRES A UNE LIGNE DONNÉE

Placer une règle tout près et pour ainsi dire touchant à la ligne, tenir cette règle immobile, puis faire glisser le long de cette règle un des côtés de l'angle droit de l'équerre ; l'autre côté de l'angle droit servira à tracer autant de perpendiculaires que l'on voudra.

pour s'assurer de la justesse de l'équerre on en fait une avec du papier. Pour cela, il faut plier un papier en deux, puis le replier encore en deux, de sorte que la première ligne for-

mée par le papier plié se recouvre parfaitement, ce qui détermine l'angle droit parfait.

Quand on manque d'équerre, on en fait une par ce moyen.

UN COTÉ ÉTANT DONNÉ CONSTRUIRE UN CARRÉ

Élever des perpendiculaires et des mêmes points comme centres, et d'un rayon égal à leur écartement, décrire deux arcs de cercle ; leur rencontre avec les perpendiculaires donnent les points que l'on joindra par une ligne droite ; ce qui termine le carré.

POUR MENER DES PARALLÈLES A UNE LIGNE DONNÉE

Placer l'équerre de manière que l'un de ses côtés soit tout près et touche pour ainsi dire la ligne, appliquer une règle à l'autre côté de l'équerre, tenir cette règle immobile, puis faire glisser l'équerre le long pour mener autant de parallèles que l'on voudra.

POUR DÉTERMINER LA SURFACE D'UN PETIT TABLEAU
PROPORTIONNELLEMENT A CELLE D'UN GRAND TABLEAU
DONNÉ, LA LARGEUR DU PETIT TABLEAU
ÉTANT AUSSI DONNÉE

Si l'on veut faire la copie réduite d'un grand tableau sur une petite toile, la première opération à faire est de s'assurer si la petite toile est juste dans les mêmes proportions que le grand tableau ; car, sans cette précaution, il serait impossible d'établir le rapport exact qui doit exister entre les objets de ces tableaux, quel que soit le genre auquel ils appartiennent.

Il est facile de voir que la proportion des côtés de ces deux toiles est tout à fait différente, que la petite toile est d'une forme bien plus carrée que la grande ; il faut donc retrancher

de la hauteur de la petite : pour cela, sur la grande toile mener la diagonale, prendre le côté donné du petit tableau, et le reporter du point élevant une perpendiculaire jusqu'à la rencontre de la diagonale, est la hauteur du petit tableau.

Prendre la hauteur et la reporter sur le petit tableau, joindre les points par une ligne droite qui doit être la limite de la petite toile. Il faut donc retrancher, ou ne pas employer la partie de la toile qui se trouve au-dessus de cette ligne.

Ayant donné le moyen de réduire un tableau, je vais passer à celui d'établir une grande toile en proportion avec une petite donnée.

Si, après avoir jeté ses premières idées sur une petite toile, ou avoir exécuté avec soin une petite esquisse, on en est satisfait, pour pouvoir établir le tout sur une grande toile, et conserver juste les mêmes rapports qui doivent exister entre les objets, il faut nécessairement que les deux toiles soient dans les mêmes proportions de hauteur avec la largeur.

La plupart des peintres contemporains négligent de s'assurer ou ne savent pas s'assurer si les toiles dont ils veulent se servir ont bien leurs côtés proportionnés les uns aux autres ; il résulte de cette négligence, que l'ensemble d'un grand tableau, exécuté d'après une petite esquisse, est souvent faux dans la disposition de certaines parties. L'artiste attribue ce manque d'exactitude à l'augmentation des objets, qu'il se persuade être susceptibles de changer de forme en grandissant ; ils ne peuvent changer effectivement que dans le dessin d'après nature, surtout si, en dessinant un corps solide, on s'approche pour le voir plus en grand ; car, la distance n'étant plus la même, il y aurait de grandes différences dans la manière dont ses formes apparaîtraient ; mais pour un objet qui est représenté sur une surface plane, qu'il faut seulement grandir, il ne peut exister de différence entre le petit et le grand.

Lorsqu'une ligne droite à tracer est très grande, et que pour cet effet on ne peut se servir d'une règle, on emploie une fi-

celle que l'on frotte de blanc. Deux personnes tenant cette ficelle la placent aux deux points extrêmes de la ligne droite, elles la tendent le plus fortement qu'elles peuvent ; alors l'une de ces personnes, saisissant cette corde du bout des doigts, l'élève le plus possible, puis la laissant échapper, elle revient frapper avec force, et trace une ligne droite.

POUR TRACER UNE LIGNE DROITE SANS LE SECOURS
D'UNE RÈGLE

Lorsque l'on a des lignes à tracer sur un tableau, ce moyen est préférable à l'emploi d'un crayon blanc, qui peut contenir les petites parcelles de pierre et rayer le tableau.

Lorsque les deux tableaux sont en rapport exact de proportions, c'est déjà beaucoup ; mais cela ne suffit pas. Il faut alors que toutes les parties de chacune des surfaces de ces tableaux soient reproduites avec la plus grande exactitude, soit que l'on diminue ou que l'on augmente. Je vais donc indiquer les méthodes que l'on doit employer.

POUR DIMINUER LES OBJETS

Dans ce cas, il faut opérer à l'inverse des moyens employés pour obtenir l'augmentation ; il faut diviser les côtés de la petite toile proportionnellement à ceux du grand tableau.

AUTRE OPÉRATION POUR DIMINUER LES OBJETS

Après avoir obtenu la même proportion dans le rapport des côtés, et par conséquent des surfaces, on divise la surface des tableaux absolument par le même nombre ; par exemple, on divise la base de chacun en quatre, puis la hauteur en quatre, menant par tous les points de division des lignes qui soient perpendiculaires ou se coupent à angle droit ; on a sur l'un

comme sur l'autre la même quantité de petits rectangles. Cette opération terminée, on copie, avec le plus grand soin, rectangle pour rectangle ; c'est-à-dire qu'il faut faire bien attention si le point que l'on veut obtenir tombe à un angle de rectangle, au milieu, au tiers, au quart d'un côté de rectangle, et surtout de ne pas se tromper de rectangle, et copier l'un pour l'autre.

La majeure partie des tableaux sont de forme rectangulaire ; cependant quelques-uns ont six côtés, d'autres en ont huit ; les peintres en miniature en emploient presque exclusivement de forme elliptique. Cette forme se rencontre quelquefois dans les tableaux des anciennes écoles.

DE L'ENSEMBLE ET DE LA DISTANCE

L'ensemble est la première disposition à faire lorsque l'on veut dessiner une figure isolée, une réunion de plusieurs figures, ou tout un sujet. Pour faire l'ensemble, on doit placer sa toile devant soi, dans une position verticale. On doit aussi être placé soi-même de telle sorte, quand on dessine d'après nature, que l'on puisse apercevoir ce que l'on veut retracer, entièrement d'une seule œillade, c'est-à-dire sans déranger la tête ni les yeux ; mais il est difficile de fixer au juste l'écartement ou la distance qui doit exister entre les objets et l'œil. Cette distance dépend d'abord de la dimension de l'objet ou des objets ; Léonard de Vinci détermine la distance égale à trois fois la plus grande dimension de l'objet ou des objets que l'on veut retracer ; le Poussin pensait qu'on pouvait voir et dessiner une réunion d'objets en ne s'en éloignant que de deux fois leur plus grande dimension. Des physiiciens modernes ont prouvé qu'on pouvait très bien voir des solides n'en étant distant que d'un éloignement égal à leur plus grande dimension. A mon avis, la distance convenable peut et doit varier suivant la conformation de l'œil, en raison de l'ouverture de son angle visuel, qui varie beaucoup de grandeur : certaines personnes l'ont

très ouvert, tandis que d'autres l'ont très aigu. On concevra aisément qu'un dessinateur, s'il a cet angle très ouvert, ce qui lui permettra d'embrasser d'une ceillade un plus grand espace, n'aura pas besoin d'être aussi éloigné de ce qu'il voudra dessiner, qu'une personne dont l'angle visuel, plus aigu, ne lui donnera la possibilité d'embrasser qu'une partie de cet espace. Les personnes qui ont l'angle visuel très ouvert n'ont donc pas besoin d'être aussi éloignées des objets, pour les dessiner, que celles qui l'ont très aigu ; car ces dernières, se mettant à la place des premières, ne verraient pas autant d'objets qu'elles ; si les premières l'embrassaient entièrement, les dernières n'en apercevraient qu'une partie.

Il faut éviter d'être placé trop près des objets que l'on veut dessiner ou peindre, par la raison qu'on ne les verrait pas entièrement d'une seule ceillade ; il ne faut pas non plus en être trop éloigné, car alors on n'en apercevrait plus les détails, ce qui serait un grand inconvénient.

Je crois que la distance convenable pour peindre un objet, ou une réunion d'objets, doit être égale à deux fois et demie ou trois fois leur plus grande dimension. Ainsi étant placé convenablement pour obtenir l'ensemble, il faut tracer sur la toile ou le tableau des lignes vagues que l'on suppose entourées, presser la figure que l'on veut copier ; mais, avant de rien tracer, il faut comparer les proportions de la figure modèle, reconnaître si elle est aussi large que haute, ou plus longue que large, ou plus haute que large, quel est le rapport de ses proportions.

Il faut procéder de même pour les divers genres de peinture ; c'est-à-dire que pour obtenir l'ensemble d'une figure humaine ou d'un objet quelconque, on doit d'abord s'occuper de la physiologie de la silhouette générale, ou contour extérieur ; puis des masses principales que donne la forme particulière des détails ; toute cette préparation devant être faite simplement et plutôt comme exactitude de place que comme rectitude de forme ; aussi commence-t-on par supposer l'objet en-

fermé par des lignes droites, ces lignes pressant l'objet en tout sens dans sa hauteur et sa largeur. Cette première préparation offre l'avantage d'habituer l'œil à juger avec exactitude les dimensions et à se rendre compte de suite de l'aspect général.

Cette disposition conventionnelle étant obtenue, on emploie des lignes courbes, qui, étant moins simples, pressent davantage les contours de l'objet et déterminent sa forme réelle apparente.

Avant de parler de l'épuration des formes, c'est-à-dire de l'esquisse et du trait, je dois expliquer les principes de la perspective, qu'il est de la plus grande urgence de connaître

DE L'HORIZON

Lorsque l'on veut dessiner ou peindre d'après nature un portrait, une réunion de fleurs, un paysage, etc., on doit, après avoir disposé son ensemble, chercher et déterminer la ligne d'horizon telle qu'elle existe dans la nature elle-même, et la reporter proportionnellement sur le tableau.

La ligne qui sépare le ciel de la mer est l'horizon visible, que l'on désigne sous le nom d'*horizon visuel*; mais ordinairement la vue que l'on veut retracer ne se termine pas par la mer, des montagnes ou des édifices se trouvent à sa place : or, comme dans toute composition ou tracé d'après nature il faut un horizon, on en détermine un factice à l'endroit où se trouverait le véritable ; cet horizon se nomme *horizon rationnel*. Il est à remarquer que dans le langage artistique, de même que dans la démonstration, on dit indistinctement, *horizon* ou *ligne d'horizon*.

L'horizon doit toujours se trouver à la même élévation que l'œil du peintre ; il en résulte que plus l'artiste s'élèvera, plus l'horizon sera élevé, et plus l'espace que sa vue embrassera sera étendu.

DE L'HORIZON PAR RAPPORT AU TABLEAU, AUX FIGURES
ET OBJETS QUE L'ON DOIT PEINDRE D'APRÈS NATURE

Quand on veut faire un tableau d'après une esquisse peinte, ou seulement d'après un ensemble que l'on a jeté sur sa toile, et que les figures doivent être peintes ou dessinées d'après nature, pour les poser il faut faire bien attention de les placer dans son atelier, par rapport à la hauteur de l'horizon juste comme elles le seront dans le tableau. Pour cela, on s'assure de la hauteur de l'horizon du tableau ; on reporte cette hauteur, à partir, du sol, sur le mur du fond, de manière que les figures modèles soient placées entre ce mur et l'œil de l'artiste ; puis on trace sur le mur, à cette hauteur, une ligne horizontale (cette ligne se tire avec du blanc ou bien avec une corde que l'on tend). Il faut que l'artiste se place de sorte que son œil soit toujours à la hauteur de cette ligne, et que toutes les figures modèles soient coupées par cette ligne comme elles doivent l'être par la ligne d'horizon du tableau ; sans cette précaution, il y a dans le tableau un désaccord choquant dont l'œil ne peut se rendre compte.

RECHERCHES SUR LA HAUTEUR DE L'HORIZON

L'horizon doit être plus ou moins élevé suivant que le genre que l'on veut traiter le comporte ; par exemple, dans un portrait d'homme ou de femme, soit en pied, soit même seulement en buste, la ligne d'horizon ne doit pas se trouver plus élevée que le sommet de la tête, ni plus basse que le milieu du corps ; car le personnage ainsi représenté se trouve être le sujet principal, et par cette raison l'artiste doit se placer devant lui convenablement, c'est-à-dire dans les conditions que je viens d'indiquer : se plaçant plus haut, il verrait le dessus de la tête ; plus bas, il apercevrait le dessous du nez et du menton, écueil qu'il faut avoir soin d'éviter. Voici à quelle hauteur

quelques grands maîtres ont disposé l'horizon de leurs portraits.

Léonard de Vinci a placé l'horizon à la hauteur des yeux dans son portrait de *Joconde*. David l'a placé de même dans le portrait du pape *Pie VII*, et Jean Fictoor dans celui d'une *Jeune fille à sa croisée*, qui se trouve au Louvre sous le n° 457. Dans plusieurs portraits par Raphaël, on trouve aussi cette disposition dans la ligne d'horizon.

Dans le portrait en pied de *Bacchus assis*, Léonard de Vinci a placé la ligne d'horizon à la hauteur du nez. Ce grand artiste a mis l'horizon à la hauteur de la bouche dans son portrait (buste) de *Charles VIII roi de France*.

La ligne d'horizon est à la hauteur du menton dans les portraits de *Mansard* et de *Perrault* par Philippe de Champagne.

L'horizon se trouve en face des attaches des clavicules au sternum dans le portrait de *Charles I^{er} et d'Henriette*, par Van-dyck, et dans celui de *lady Gower* par Lavrance.

Le Guerschin, dans un portrait de femme intitulé *la Magicienne Circé*, a placé l'horizon à la hauteur du mamelon. Raphaël, Le Titien et Rubens l'ont disposé de même dans plusieurs portraits. Rigaud l'a placé à deux pieds et demi dans son beau portrait en pied de *Bossuet*.

Dans les tableaux d'histoire, à moins que le sujet ne comporte un grand développement, l'horizon est disposé à peu près comme pour les portraits. Il est placé à six pieds dans les quatre tableaux suivants : *les Noces de Cana*, par Paul Véronèse ; *la Circoncision dans le temple*, par Jules Romain ; *Rebecca à la fontaine*, par le Poussin, et *Toilette de Vénus*, par l'Albane.

David a placé l'horizon au niveau du sommet des têtes dans les tableaux du *serment des Horaces*, des *Sabines*, et de *Brutus*. Lesueur a agi de même dans le martyre de *saint Gervais et saint Protas refusant de sacrifier aux idoles*.

Raphaël a placé l'horizon à cinq pieds dans *l'École d'Athènes* ; il se trouve à la même hauteur dans le *Mariage mystique de sainte*

Catherine, par le Corrège. L'ont disposé de même : Lebrun, dans *la chasse d'Atalante* ; Pierre Guérin, dans sa composition d'*Andromaque et Pyrrhus* ; Philippe de Champagne, dans *la Translation de saint Gervais et saint Protais*, et David Teniers, dans son tableau des *Œuvres de miséricorde*.

L'horizon est juste à la hauteur des yeux dans les trois tableaux : 1° de *la Vierge assise sur les genoux de sainte Anne*, par Léonard de Vinci ; 2° de *la Vierge et l'Enfant Jésus*, par Andréa Solari ; 3° de *la Vierge couvrant l'Enfant Jésus endormi*, par Garafolo.

Dans *la Femme adultère*, par le Poussin, on trouve l'horizon à la hauteur du menton du Christ et des accusateurs.

Raphaël, dans l'une de ses plus sublimes compositions, *la Dispute du Saint-Sacrement*, que l'on appelle aussi *la Théologie*, a placé l'horizon à quatre pieds et demi de hauteur. Cette disposition se retrouve dans le tableau de Lesueur, *Darius fait ouvrir le tombeau de Nitocris* ; puis dans celui des *Moissonneurs*, par Léopold Robert ; et dans ceux de M. Horace Vernet, *Abraham renvoie Agar*, et *Rébecca à la fontaine*.

Le tableau de *la Cène*, par Léonard de Vinci, et celui de *Marius à Mainturnes*, par Drouais, offrent l'horizon élevé de quatre pieds. Il est exactement à la même hauteur dans le *Pâris et Hélène* de David, dont la composition est une des mieux ordonnées et des plus gracieuses de ce célèbre artiste ; puis encore dans le *Martyre de saint Christophe*, par Spinda, et dans le tableau de *Phèdre et Hippolyte*, par Guérin.

L'horizon se trouve placé à trois pieds et demi dans les neuf tableaux suivants : *Jésus à Emmaüs*, par Le Titien ; le même sujet par Rembrandt ; *le Jugement de Salomon*, du Poussin ; *la Cène*, par Forbus le fils ; *l'Adoration des bergers*, par Ribera ; *le Couronnement d'épines*, par Vandyck ; *Énée racontant ses aventures à Didon*, par Guérin ; *la Femme hydropique*, par Gérard Dow, et dans la composition de M. Grenier, *les Enfants surpris par un garde*.

Dans le tableau de *Saint Augustin*, par Murillo, et dans celui

du Guide représentant *Jésus-Christ remettant à saint Pierre les clefs du royaume des cieux*, l'horizon n'est élevé que de trois pieds, de même que dans *la Cène*, par Philippe de Champagne, une *Offrande à Esculape*, par Guérin, et dans le *Triomphe de Cybèle*, par l'Albane.

Il n'est qu'à deux pieds et demi dans *les Bergers d'Arcadie*, du Poussin ; dans *la Mort de Saphir*, du même maître ; le *Martyre de saint Étienne*, par Lebrun ; *Apollon chez Admète*, par l'Albane ; dans les deux pathétiques compositions de Greuze : *le Départ* et *le Retour* ; puis enfin dans un sujet militaire à l'île d'Elbe, par M. Horace Vernet, *A tous les cœurs bien nés que la patrie est chère !*

Je pourrais continuer à citer des tableaux d'histoire ayant des hauteurs d'horizon moins élevées, mais comme je pense que les artistes avaient disposé l'horizon d'après la hauteur à laquelle devait être placé leur tableau, je me réserve ces exemples pour un grand travail dont je m'occupe depuis longtemps, et je passe à l'horizon des batailles et des paysages.

Dans le *Siège de Valenciennes*, par Van der Meulen, l'horizon est élevé de quatorze pieds, et il l'est de vingt dans celui du *Siège de Luxembourg*. Pourquoi Van der Meulen a-t-il mis cette différence de hauteur d'horizon dans ces deux tableaux ? C'est parce que la stratégie des opérations militaires et le site accidenté des environs de Luxembourg exigeaient d'être aperçus d'une élévation plus considérable que ceux de Valenciennes.

Dans le *champ de la bataille d'Eylau*, par Gros, il est à dix pieds. Salvator Rosa l'a placé de même dans son *combat sur terre et sur mer*. En général, dans les tableaux de sièges de villes, les batailles, les grandes chasses royales, et dans les sujets à grands développements, l'horizon varie de huit à vingt pieds.

Les paysages historiques dans lesquels Lebrun a représenté, de grandeur naturelle, les succès de l'armée d'Alexandre le Grand, tels que *la Bataille d'Arbelles*, *la défaite de Porus* et *le Passage du Granique*, ont l'horizon élevé de huit pieds.

Le Poussin l'a placé à sept pieds et demi dans son tableau de *Terre promise*, et à sept pieds celui d'*Orphée et Eurydice*.

J'ai analysé un très grand nombre de paysages de Claude le Lorrain, du Gaspre, d'Hermann Swanevelt, Salvator Rosa, le Dominiquin, le Carrache, Locatelli, Both, Rubens, Berghem, Ruysdaël, Wynantz, Wouwermans ; tous ces maîtres ont disposé l'horizon à une hauteur variant depuis dix jusqu'à quinze pieds.

Van Ostade, Karel du Jardin et Demarne, dans leurs tableaux, ont élevé l'horizon de trois à dix pieds, etc., etc.

DES LIGNES PARALLÈLES FUYANTES

J'ai dit, à la page 53, que les lignes parallèles ne peuvent jamais se rencontrer ; ce principe reste vrai tant que les lignes parallèles restent géométriques ou vues dans leur véritable grandeur : ainsi les lignes parallèles à l'horizon ou lignes horizontales, et les lignes verticales, restent parallèles géométriques ; mais du moment qu'elles ne sont plus géométriques, qu'elles sont vues en fuite, elles semblent se rapprocher en s'éloignant dans le tableau, et si on les prolongeait, elles se réuniraient réellement en un point. Si ces lignes sont placées horizontalement, c'est-à-dire parallèles au niveau de l'eau, leur point de fuite se trouve sur la ligne d'horizon à un point quelconque ; si les parallèles fuyantes montent devant le peintre, leur point de fuite est au-dessus de l'horizon ; si elles descendent, leur point de concours est au-dessous de l'horizon. Parmi les différents points de fuite qui se trouvent sur l'horizon, il y en a un, le *point de fuite principal*, qui a trop d'importance pour que je le passe sous silence.

DU POINT DE FUITE PRINCIPAL

J'entends par *point de vue* un point qui est dans l'œil du peintre ou du spectateur, celui enfin par lequel il regarde les

objets. Je désigne ce point sous le nom de *point de distance*.

Le *point en face de la vue* est toujours sur l'horizon en face de l'œil du peintre ou du spectateur. Ainsi, toutes les fois que l'on regarde droit devant soi, la ligne droite qui part de notre œil et va frapper sur l'horizon donne le point en face de la vue : c'est le point que les auteurs, avant le célèbre Thibault, désignaient faussement sous le nom de point de vue. Ils auraient cependant dû réfléchir qu'il n'est pas le point de vue, puisqu'il se trouve toujours en face de la vue. Quant à moi, je le nomme *point de fuite principal*, par la raison que c'est le point où se porte principalement la vue ; que les grands maîtres, tels que Raphaël, Poussin, Léonard de Vinci, etc., le plaçaient dans la partie la plus intéressante de leur composition ; qu'ordinairement il sert de point de fuite aux principaux édifices d'un tableau, et que dans le tracé du dessin d'une vue d'après nature, il sert de guide pour le placement des points de fuite des différents objets vus accidentellement.

Raphaël, dans *la Dispute du Saint-Sacrement*, a placé le point de fuite principal à la base du calice qui contient l'hostie, et verticalement sous Dieu le père, Jésus-Christ, le Saint-Esprit et l'hostie, comme l'on voit, en ligne droite avec ce qui fait le sujet du tableau.

Dans *les Noces de Cana*, par Paul Véronèse, *Jésus à Emmaüs*, par Rembrandt, les tableaux de *la Cène de Jésus-Christ*, par Léonard de Vinci, François Porbus et Philippe de Champagne, le point de fuite principal se trouve juste entre les yeux du Christ, qui dans ces sujets devait nécessairement se trouver le point de mire.

Dans *la Femme adultère*, par Poussin, il est verticalement au-dessus de la tête de la femme coupable, ce qui le met au centre de l'intérêt.

Il se trouve aussi au centre des personnages qui forment l'action et où doit se porter le regard dans *la Mort de Saphir*, *les Bergers d'Arcadie* et *le Jugement de Salomon*, du Poussin

Gérard Dow l'a placé entre les yeux souffrants de *la Femme hydroopique*.

David l'a mis à l'œil de *Pâris fascinant Hélène*, et à la main qui tient les glaives dans *le Serment des Horaces*, etc., etc.

Toutes les lignes qui sont parallèles à la ligne d'horizon ou les lignes horizontales, font en réalité angle droit avec celles qui concourent au point P. Donc, quand on a trouvé une ligne qui va tendre au point P, si on a besoin de trouver une ligne qui fasse un angle droit avec la première, il faut mener une horizontale.

On désigne par surface de front, ou surface vue de front, toutes celles qui sont parallèles à la surface du tableau, ou pour mieux dire avec lesquelles le rayon central de l'œil fait angle droit. Les surfaces de front sont formées par des lignes verticales et des lignes horizontales, telle que la surface.

Toutes les surfaces qui ne sont pas vues de front sont des surfaces fuyantes; leurs lignes fuyantes vont concourir à un point à l'horizon : quand ce point n'est pas le point de fuite principal, on le nomme *point accidentel*.

On voit le dessous des objets horizontaux quand ils sont situés au-dessus de l'horizon, et jamais dans ce cas on ne peut en apercevoir le dessus. Mais quand les objets horizontaux sont plus bas que l'horizon, on en voit le dessus.

DE LA DIMINUTION APPARENTE QUE PRÉSENTENT LES SURFACES FUYANTES EN S'ÉLOIGNANT DANS LE TABLEAU, ET DE LA FORME SOUS LAQUELLE APPARAISSENT LES CERCLES FUYANTS, SUIVANT LEUR POSITION PAR RAPPORT A L'ŒIL DU PEINTRE.

A mesure qu'un carré fuyant s'éloigne de l'œil, sa profondeur apparaît de plus en plus étroite, et il semble perdre la régularité de sa forme en s'éloignant de l'horizon et de la verticalité principale; il en est de même des cercles : les personnes qui n'ont pas étudié les lois de la perspective, c'est-à-dire les

anomorphoses sous lesquelles nous apparaissent les objets vus en fuite, se persuadent difficilement qu'un cercle vu en raccourci apparaît sous la forme allongée d'une ellipse; que plus il sera éloigné de l'œil et plus il semblera étroit de profondeur; si bien que cette dimension paraît pouvoir être contenue plusieurs fois dans la largeur totale: de plus, que si ce cercle n'est pas situé juste en face de la verticale principale, et qu'il soit très élevé au-dessus, ou très bas au-dessous de l'horizon, sa forme ne paraîtra plus régulière, mais tout à fait déformée.

Il est aussi à remarquer qu'un cercle qui est juste en face de l'horizon semble être une ligne droite; que ceux qui sont au-dessus de l'horizon paraissent descendre, et ceux qui sont au-dessous font l'effet de monter; plus les courbes sont éloignées de l'horizon, plus cette apparence est sensible.

DE LA SPHÈRE ET DE LA TÊTE HUMAINE

La sphère, dont j'ai donné la définition suit les mêmes lois de déformation apparente que tous les autres corps; si bien qu'elle ne paraîtra parfaitement ronde qu'autant que le point de fuite principal se trouvera placé en face de son centre, s'il était partout ailleurs, il la ferait apparaître sous une forme allongée.

Quand une sphère est plus élevée que l'horizon, les cercles horizontaux qui se trouvent tracés sur sa surface paraissent descendre, et on aperçoit le dessous de cette sphère; il en est de même d'une tête humaine dès qu'elle est plus élevée que l'œil ou l'horizon; les lignes courbes que l'on ferait passer par les yeux et le sommet de l'oreille, par la partie inférieure du nez et des oreilles, sembleraient descendre, et on verrait le dessous du nez, du menton, etc.

Je n'en dirai pas plus quant à la perspective: j'engage les personnes qui voudraient se familiariser avec les principes et opérations de cette science, à se procurer mon *Traité de pers-*

pective pratique pour dessiner d'après nature; elles y trouveront réuni tout ce qu'il est indispensable de connaître (1).

LISTES DES COULEURS QU'ON PEUT EMPLOYER
GÉNÉRALEMENT DANS LES ARTS D'APRÈS LEUR DEGRÉ DE
SOLIDITÉ

TRÈS SOLIDES

BLANCHES.	Oxyde de zinc, Blanc d'Espagne, Craie, Chaux vive, Sulfate de baryte, Argent en coquille.	ROUGES.	Arséniat de cobalt, Ocre rouge, Laque de garance, Carmin de cochenille, Laque carminée, Rouge de Prusse, Rouge d'Angleterre, colcothar, brun rouge, Rose de cobalt, Bot d'Arménie.
JAUNES.	Or en coquille, Jaune Mérimée, Ocre jaune, Jaune de Naples, Terre d'Italie, ocre de ru, Jaune minéral, Jaune de chrome, Chromate de baryte, Laque minérale.	VERTES.	Vert de chrome, Vert de Rinmann, Vert de montagne naturel, Vert Milory, Terre de Vérone.
BLEUS.	Outremer Guimet, Bleu d'azur naturel, Cobalt, Smalt, Outremer de cobalt.	BRUNES.	Terre de Sienne calcinée, Brun de manganèse, Brun Vandyck, Bitume de Judée, momie, Terre d'ombre, terre de Cassel.
NOIRS.	De fumée de vigne, D'ivoire, De Francfort. D'Allemagne.		

LISTE DES MEILLEURES COULEURS POUR LA PEINTURE
DES TABLEAUX A L'HUILE

BLANCS

- N° 1. Blanc de Crems ou de Cremnitz (dit blanc d'argent à Paris).
Le plus beau sèche rapidement.
N° 2. Blanc de plomb (ou céruse) meilleur marché, plus gris pour des fonds, sèche vite.
N° 3. Blanc de zinc peu couvrant.

(1) Un volume in-8°, prix : 3 fr. 50.

JAUNES

Jaune de Naples, sèche bien employé pur.
Ocre jaune clair, employé pur sèche lentement.
Ocre de ru (jaune obscur), sèche mieux que le précédent.
Jaune d'Inde (en anglais Indean Jellow), a besoin d'huile grasse pour sécher.

ROUGES

Ocre rouge clair, sèche assez bien.
— foncé ou brun rouge —
Cinabre de Hollande (sèche lentement).
Cinabre de Chine ou vermillon —
Laque de garance rose ou claire (sèche très lentement).
— cramoisie, foncée —
Laque de Venise brûlée, ou à son défaut beau carmin brûlé (sèche lentement).
Rouge d'Angleterre (sèche passablement)

BLEUS

Outremer clair (sèche lentement).
— foncé —
Bleu de Prusse Anglais (sèche bien).
Cobalt dit smalt (sèche très vite).
Bleu minéral dit d'Anvers. Indigo, tous mauvais à l'huile (bons à l'eau), verdissent tous.

BRUNS

Terre de Sienne calcinée (sèche difficilement).
— non calcinée —
Brun de Prusse ordinaire (sèche difficilement).
— Anglais (sèche passablement).
Asphalte ou bitume mauvaise couleur (sèche très difficilement).
Terre de Cassel (sèche très lentement).
Terre de Cologne. —

NOIRS

Noir d'ivoire très profond couleur trans- } sèche très difficilement.
parente bonne pour glacis. }
Noir de café très bon, (sèche passablement).
Noir de papier.
Noir de bouchon très bleuâtre.
Noir de pêche violâtre (sèche très difficilement).

VERTS

Laque verte sèche difficilement.
Paul Veronese noircit.
Malachite, bonne couleur, mêlé au vermillon fait de jolies demi-teintes.

En général quand on emploie les couleurs difficiles à sécher il faut ajouter un peu d'huile grasse au pinceau ou à la brosse.

Mais toutes les fois qu'on emploie du blanc, du jaune de

Naples, ou du smalt (cobalt) dans un mélange quelconque l'huile grasse devient inutile.

COULEURS QUI CHANGENT

Parmi les couleurs pernicieuses, à rejeter de la peinture à l'huile, on doit citer le vert-de-gris, qui noircit au contact de l'huile. C'est un oxyde de cuivre ou acétate de cuivre sorte de sel qui a détruit beaucoup de tableaux de Léonard de Vinci, qui, malgré ses profondes connaissances scientifiques, en ignorait les effets. Il employait également le noir d'imprimeur. Néanmoins, les Vénitiens ont employé le vert-de-gris, par *glacis* pour les draperies et les verdure qui ont peu changé. Mais ils employaient de préférence la malachite, devenue très dispendieuse et rare aujourd'hui.

Le jaune intense, qui est le produit de l'oxyde de chrome et qu'on emploie souvent, ne supporte ni le contact des autres couleurs, ni celui de l'huile ; combiné avec l'alcali, du bleu de Prusse broyé à l'huile, il rougit, devient noirâtre, et ne saurait donner des verts durables. Seul il se conserve mieux.

Le carmin de cochenille, couleur du règne animal, le vermillon, la terre d'ombre sont dans le même cas.

Le massicot jaune, la gomme-gutte, l'indigo et presque toutes les couleurs qui sont exemptes de décomposition et d'évanouissement à la lumière, comme le seraient les stils de grain, les mauvaises laques et toutes les couleurs végétales, ne sont solides et inaltérables qu'employées à la cire, et, en général dans les glutens sans huiles.

DE L'EMPLOI DES COULEURS EN GÉNÉRAL, DE LEURS AVANTAGES ET DE LEURS INCONVÉNIENTS

LE BLANC D'ARGENT est le plus parfait de tout les blancs. On s'en sert pour peindre les chairs, les linges, les ciels et tout ce qui exige la pureté, la fraîcheur. Son nom lui vient de son

éclat brillant ; il ne contient pas d'argent. C'est le même que la céruse, le blanc en écaille, le blanc de Crems (petite ville d'Allemagne). La manière dont on le broie influe beaucoup sur sa beauté. Watin conseille de le broyer à quatre reprises différentes, et le plus proprement possible, avec l'eau claire, et de le laisser bien sécher en pastilles à chaque fois avant de le mélanger avec l'huile.

Le blanc de plomb a plus de corps et ne s'emploie que dans la peinture à l'huile ; il noircit à la longue, mais le vernis le préserve ordinairement de l'action des vapeurs hydro-sulfureuses plus ou moins répandues dans l'atmosphère.

Le BLANC DE PLOMB s'emploie dans les grands tableaux qui dépendent beaucoup de couleurs ; on s'en sert aussi pour les fonds et autres grandes parties qui n'exigent pas autant de vivacité du ton.

La céruse plus ou moins calcinée donne naissance au massicot jaune clair ou foncé du commerce (oxyde de plomb au premier degré ou protoxyde de plomb). C'est chez les fabricants de minium qu'on trouve le véritable massicot. Pour préparer le minium, le plomb est calciné dans un fourneau à réverbère, où se produit un mélange de massicot et de plomb plus ou moins divisé. On sépare ces deux matières par trituration et lévigation (opération qui réduit en poudre très fine). Le massicot, qui est plus léger, nage à la surface de l'eau ; on le décante, on le laisse déposer et on le recueille ensuite pour le faire sécher (recette de M. Mérimée). Sa qualité est très siccativ. On trouverait de l'avantage à l'employer à l'huile dans les mélanges avec des couleurs qui séchent difficilement les laques et les terres bitumineuses.

La mine orange ou minium clair n'a aucune solidité.

JAUNE DE NAPLES. — On ne doit jamais s'en servir mélangé avec d'autres couleurs pour peindre les parties lumineuses des chairs, car, étant chargé d'arsenic, il décompose les blancs, les cinabres, et tend à les faire tourner au vert, son plus grand défaut étant de verdir avec les années. Comme le jaune de

Naples couvre parfaitement, on peut l'employer dans les re-flets des chairs, du côté de l'ombre ; là, il remplace le blanc avec avantage, car il est moins lourd et moins froid. Dans les fleurs, dans les draperies jaunes, on ne saurait non plus s'en passer. Il est indispensable dans le paysage pour toucher les parties lumineuses des arbres. On s'en sert encore pour retoucher les ors. Mêlé avec le bleu de Prusse ou l'outremer, il produit de jolis verts clairs.

Le jaune de Naples contient du plomb et de l'antimoine. L'amassette de corne blonde ou d'ivoire est recommandée pour le triturer. Cette couleur serait avantageusement remplacée par le jaune d'antimoine, qui est plus brillante et plus solide.

L'OCRE JAUNE CLAIR est indispensable dans les carnations ; elle entre dans une foule de tons composés où nulle autre couleur ne saurait la remplacer ; de plus, elle a l'avantage de ne nuire à aucune d'elles, de même qu'aucune d'elles ne saurait l'attaquer ; sans être lourde, l'ocre jaune clair couvre bien : aussi on en fait un usage journalier dans les parties lumineuses des fabriques, des terrains, et, préférablement à toute autre, on la fait entrer dans les teintes destinées à peindre les chairs.

L'OCRE DE RU ou jaune obscur entre dans tous les mélanges d'ombres qui doivent avoir de la vigueur et qui se trouveraient affaiblis si, en sa place, on se servait de l'ocre jaune clair. Il faut observer de ne jamais la mélanger avec des teintes brillantes et lumineuses, surtout avec le blanc, car le défaut de l'ocre de ru est de pousser au brun. Comme l'ocre jaune clair, elle couvre bien, et fait de très beaux verts chauds, mélangée au bleu de Prusse. Pour les terrains, les meubles, les fonds, elle fournit des tons excellents.

Le JAUNE INDIEN est une couleur d'une extrême solidité, mais qui demande à être bien choisie ; car il en existe de verdâtres qu'il faut éviter d'employer. Le beau jaune indien est d'une nuance bouton d'or, et contribue à faire de fort belles draperies.

ries jaunes. On en obtient aussi, pour le paysage, de magnifiques tons verts. Mélangé aux ocres ou aux jaunes de Naples, il en ravive l'éclat et la vivacité ; mais, comme il n'a pas de corps par lui-même, on ne saurait s'en servir pour empâter. Il est essentiel de ne jamais le faire entrer dans les ciels ni dans les chairs, car il foisonne tellement, qu'on ne saurait s'en rendre maître et qu'il absorberait les autres tons auxquels on voudrait l'associer, pour l'usage que nous venons d'indiquer.

Les chromes sont très solides ; ils procurent de beaux verts et donnent de belles nuances aux draperies mais ils noircissent.

L'OCRE ROUGE CLAIR est une couleur des plus utiles ; sa nuance, d'un rouge fin, convient beaucoup mieux que les cinabres dans une quantité de mélanges où leur ton trop vif et trop cru romprait l'harmonie. Elle partage avec l'ocre jaune l'inestimable qualité de ne pas pouvoir être altérée par le mélange d'autres tons, étant aussi fort innocente par elle-même. Elle remplace très avantageusement les cinabres, toutes les fois qu'il s'agit d'un ton de chair mâle et énergique.

Le BRUN ROUGE FONCÉ est une couleur vigoureuse qu'il ne faut employer qu'avec réserve, parce qu'elle fournit abondamment.

On ne doit s'en servir dans aucune partie lumineuse, surtout dans les carnations ; mais elle est excellente pour les touches sanguines.

Le CINABRE DE HOLLANDE (1) doit, pour être d'une bonne qualité, ne pas tirer sur l'orange ; car, s'il était de nuance, cela prouverait qu'il est sophistiqué par un mélange de rouge de Saturne (minium), dans l'intention de lui donner un éclat plus vif, et, comme le minium se compose de plomb et d'oxyde calciné, il noircit beaucoup, surtout à l'huile, et fait noircir le cinabre auquel on l'associe et qui est un composé de soufre et de mercure.

Le cinabre produit le meilleur effet en le mélangeant avec

(1) Combinaison intime de mercure et de soufre ou sulfure de mercure.

du blanc pour les roses; on doit aussi s'en servir pour la teinte locale des chairs en le mêlant avec un peu d'ocre jaune clair, et en cela il est fort utile; car si, dans ce mélange, on employait à sa place la laque, la teinte qu'on en obtiendrait serait d'une froideur désespérante.

Le CINABRE OU VERMILLON DE LA CHINE est plus carminé que celui qui se prépare en Europe, et dont le meilleur nous vient de Hollande; on s'en sert préférablement à l'autre lorsqu'on veut faire un ton rose; mélangé avec du blanc, on en obtient toutes sortes de nuances roses moins froides que si l'on employait la laque pure, et moins jaunâtres que si l'on se servait du cinabre de Hollande.

Il faut se rappeler que les cinabres ne peuvent se remplacer par aucune autre couleur rouge dans la peinture à l'huile; nous avons dit que l'ocre rouge clair s'employait dans les carnations vigoureuses et nuancées de ton, mais c'est avec le cinabre seulement qu'on peut faire des teintes assez pures, assez fraîches pour les carnations de femmes, d'enfants et même de certains hommes.

Cette couleur, qui est assez solide, peut être falsifiée par un mélange de minium; il faut, pour s'en assurer, placer la substance dans un creuset sur un feu ardent, et si, après l'évaporation, on trouve des globules de plomb réduit, c'est la preuve qu'il y avait du minium. Les cinabres se préparent à l'huile au moment où on en a besoin. On doit les tenir épais et fermes.

La LAQUE DE GARANCE ROSE est d'un ton très fin et plus solide qu'aucun autre; les plus belles laques de cette espèce viennent de Berlin et de Munich. Celles qui se fabriquent en France sont loin de les valoir; elles ne sont ni aussi pures ni aussi foncées; le plus bel éloge que nous en puissions faire, c'est de dire que, employées pour l'aquarelle et préparées à la gomme, nous en avons vu qui, depuis trente ans, n'ont pas bougé. Nous engageons les peintres soigneux à bien faire attention à ne pas prendre leurs laques en vessie, parce qu'elles se graissent facilement. Il est beaucoup mieux d'en broyer la quantité né-

cessaire aux besoins du moment. Comme la laque est une couleur très peu siccativ, elle se conservera sans difficulté fraîche et bonne sur le coin de la palette; seulement, il n'y faut mêler d'huile grasse qu'au moment de s'en servir.

La laque rouge, fine, vraie, dite de Venise ou de Florence, est celle dont le corps chimique ou terre d'alun est teint avec l'extrait de la cochenille; on doit la choisir haute en couleur, claire, nette, inaltérable au citron ou au vinaigre. Ces laques ne sont point solides mais on ne connaît pas de couleurs qui puissent donner leur équivalent en beauté.

La laque de garance, d'un rouge analogue à celui que donne la cochenille, tire son principe colorant des plantes de garance qui croissent à Smyrne, en Algérie et dans les contrées méridionales de la France.

LA LAQUE DE GARANCE CRAMOISIE présente à ceux qui l'emploient les mêmes avantages, et l'on doit la traiter de même. Lorsqu'on l'achète en grains pour la broyer soi-même, elle ne semble pas aussi brillante que l'autre; mais, une fois broyée, elle acquiert une grande énergie de ton et contient beaucoup plus de pourpre: aussi s'en sert-on pour ce qui demande de la vigueur. Lorsqu'on la mêle à la terre de Sienn brûlée, elle donne un ton d'une force et d'une transparence que nul autre mélange ne saurait atteindre; elle est surtout précieuse pour les draperies, aux ombres desquelles elle ajoute une profondeur extrême.

Le CARMIN BRÛLÉ, ou laque de Venise brûlée, est un ton magnifique. Sa destination est la même que celle des laques dont nous venons de parler. Cette couleur s'obtient au moyen de laques brûlées, mais toutes ne sont pas bonnes pour cet usage, et les seules qu'on doive y employer sont les laques faites de cochenille pure; il est donc important si on ne la prépare soi-même, de s'en procurer de bonne.

Les vigueurs pourprées que donne le carmin brûlé le disputent à celle du plus beau noir, et sont en même temps d'une transparence parfaite.

ROUGE D'ANGLETERRE. — Cette couleur est d'un emploi facile; on s'en sert surtout pour les ombres des draperies rouges; mais, par cela même qu'on ne doit guère s'en servir que pour les draperies, nous regardons comme inutile d'en avoir sur sa palette, excepté les jours où l'on sait devoir l'utiliser. C'est pourquoi, au lieu d'en avoir en vessie, il suffit d'en avoir en poudre qui soit déjà broyée à l'eau, en sorte qu'on n'ait plus qu'à délayer à l'huile, au fur et à mesure des besoins.

Le **BLEU D'OUTREMER**, la plus coûteuse de toutes les couleurs qui puissent s'employer à l'huile, en est aussi l'une des plus solides; il se tire de la pierre ou marbre appelé *lapis-lazuli*. Ce marbre provient des carrières situées en Orient et en Sibérie.

L'outremer est parsemé de bleu, de blanc, de gris, mélangé de noir et de brun. Il y en a cinq ou six nuances; la plus belle, et par conséquent la plus coûteuse, est la plus chargée de couleur bleue. A mesure que ces nuances pâlisent, elles sont moins chères.

Nous conseillons à nos lecteurs de ne pas se servir de celle appelée *endre d'outremer*, qui ne donne qu'un ton grisâtre; nous pensons, avec beaucoup d'artistes, que le mieux est d'obtenir la teinte légère qu'elle représente en mélangeant beaucoup de blanc à un peu d'outremer très pur et très vif. L'outremer ne s'altère jamais et gagne au contraire de l'intensité à mesure que le temps s'écoule; on l'emploie beaucoup pour les ciels, mais seulement pour terminer. Il faut les ébaucher avec une teinte faite de bleu de Prusse, de blanc et de noir bleuâtre; ce mélange doit offrir à l'œil une nuance grisâtre qui deviendra fort belle lorsque, à la seconde reprise, vous la peindrez avec l'outremer.

Surtout il ne faut pas s'effrayer du ton gris de l'ébauche, et, croyant mieux faire, ébaucher avec le bleu de Prusse mélangé seulement de blanc, car on n'obtiendrait qu'un ton criard que la seconde reprise ne pourrait assourdir; au lieu qu'en faisant le mélange que nous venons d'indiquer, on aura un ciel fort harmonieux.

Comme le noir mélangé de bleu peut tourner au vert malgré la présence du blanc dans le mélange, pour empêcher ce résultat, on n'aura qu'à y ajouter une légère pointe de vermillon de Chine ou de laque.

Un ciel orageux se prépare avec un mélange de noir et de blanc, auquel on ajoute, suivant la nécessité, soit un peu d'ocre rouge clair, soit même une pointe d'ocre jaune clair.

L'outremer s'emploie aussi dans les draperies, dans les chairs, etc.

Le BLEU DE PRUSSE se soutient aussi bien que les laques de garance. Malgré le nom qu'on lui a donné, pour avoir été inventé par *Deppel* qui était Prussien, on en fabrique partout; mais, jusqu'à présent, le meilleur est celui qu'on prépare en Angleterre.

Mélangé avec différents jaunes, on en obtient des verts charmants; mais il faut se méfier de la crudité de cette couleur toutes les fois qu'il s'agit de l'employer mariée au blanc seulement.

La TERRE DE SIENNE non calcinée est une couleur fauve, un peu brune, très solide et très transparente; malheureusement, comme elle a peu de corps et qu'elle ne couvre pas, on ne peut s'en servir pour les ébauches, dans lesquelles l'emploi des ocres, surtout de l'ocre de ru, vaut infiniment mieux; elle a aussi l'inconvénient de faire noircir les mélanges dans lesquels on la fait entrer, surtout ceux qui comportent du blanc, parce que cette dernière couleur étant métallique et la terre de Sienne étant bitumeuse, leur association amène nécessairement ce ton noirâtre qu'il faut redouter.

La terre de Sienne non calcinée est très bonne pour faire les glacis et les préparations, et nous sommes fort éloignés d'en proscrire l'usage, mais nous lui préférons le *brun de Prusse*, qui ne noircit pas et sèche mieux.

La TERRE DE SIENNE CALCINÉE est la même substance que celle dont nous venons de parler. Il est très facile de la préparer soi-même, si on vient à en manquer; il ne s'agit pour

cela, que d'avoir de la terre de Sienne naturelle en morceaux, de les rompre en petites parcelles de la grosseur d'un pois, et de les faire rougir sur un feu vif, dans une cuiller de fer. Lorsque les morceaux sont devenus d'un rouge vif comme doit l'être la cuiller elle-même, on les retire, et, sur un marbre ou sur une assiette, on les laisse refroidir, pour ensuite les broyer à l'huile.

Le NOIR DE PÊCHE est un des meilleurs que nous connaissons ; il est bleuâtre, il possède une grande finesse de ton, et à cause de cela, il peut servir dans les ciels, dans les draperies blanches et dans les carnations.

Le NOIR D'IVOIRE, dont on fait un très grand usage, a l'inconvénient de sécher très difficilement ; cela arrive souvent surtout lorsque le fabricant y mêle du noir d'os qui lui laisse un plus grand bénéfice, mais qui ne sèche qu'au bout de fort longtemps ; avec le noir de pêche et le noir d'ivoire, on peut répondre à toutes les exigences qui se présentent, car le premier est aussi léger et aussi fin de ton que le second est intense et vigoureux.

Les peintres de figures ébauchent les ombres de certaines draperies avec un mélange de noir d'ivoire et de terre de Sienne brûlée ; les paysagistes agissent de même dans leurs terrains, dans leurs arbres ; du mélange de ces deux couleurs on obtient des touches entièrement vigoureuses ; du glacis de ces couleurs, on peut obtenir des nuances vigoureuses dans les endroits obscurs.

Beaucoup d'autres noirs cependant ont aussi de grandes qualités et trouveraient fort bien leur emploi ; ainsi, le noir de vigne, — le noir de café, — le noir de papier, — le noir de bouchon, — le noir de Prusse, — le noir de Russie, — le noir d'os et le noir de pêche, dont la plus grande partie ne se trouve pas dans le commerce et qu'il faudrait confectionner soi-même.

GLACIS (1) DEMI-PATES ET FINESSSES

Quand on aura copié l'académie en question avec la palette simplifiée que nous indiquons ci-dessus, on pourra, en prenant un modèle, qui sera autant que possible dans le même caractère de forme que le modèle dessiné à l'estompe, essayer d'ajouter, par des glacis, la finesse du ton qui manque. On examinera d'abord si le ton local tire plus sur l'ocre ou le jaune pâle ou foncé que sur le rose. Si la carnation est brune, il faudra peut-être un glacis à plat général, appliqué très mince, d'ocre et de rouge qui montera le ton local. Si, au contraire, le teint de la peau est le plus blanc, on fera dominer le blanc et le rouge et on ajoutera à propos et en son lieu et place quelque peu d'outremer ou de cobalt; dans les gris de demi-teintes, on aura soin en dernier de relever par des touches franchement empâtées et sans addition d'huile, les parties de lumières larges et plates sur les grandes surfaces, et vives et nettes sur les saillies anguleuses.

A mesure qu'on a acquis plus d'aisance à manier le pinceau, il sera avantageux de copier quelques tableaux. Les sujets les plus simples seront les meilleurs. On s'accoutumera également à peindre d'après nature, en copiant les objets inanimés les plus faciles de forme, qu'on éclairera à différents jours. On peindra aussi des objets usuels à surfaces mates, tels que des pots de grès, des boîtes de bois; puis, à côté ou sur un autre bout de papier à peindre, on copiera des pots luisants de faïence ou de porcelaine, on s'essayera à rendre la transparence du verre blanc ou du verre coloré, on tâchera d'imiter l'aspect d'une bouteille, d'un verre à boire contenant du vin, d'une timbale en argent, pour apprendre à rendre l'éclat métallique.

(1) Glacis veut dire couleur appliquée et superposée à sec par-dessus une autre, et la laissant voir en transparent.

On s'exercera à en retracer de petits groupes disposés pittoresquement, ce qui formera le goût à trouver les oppositions de couleur et l'arrangement des lignes les plus agréables à l'œil. On composera ainsi de petits tableaux-études, sortes d'attributs décoratifs qui seront d'un grand enseignement sous tous les rapports ; on trouvera moyen d'y ajouter le charme du voisinage de quelque draperie richement décorée qui puisse, jetant de beaux reflets sur les objets qui sont susceptibles d'en recevoir, fournir un nouveau sujet d'observation et d'études. On aura beaucoup de plaisir à reproduire ainsi sur la toile des sujets inanimés ou qu'on nomme de nature morte, auxquels l'arrangement, le coloris et l'exécution soignée donneront toujours un certain mérite ou intérêt artistique.

Il sera précieux, avant de s'exercer à composer soi-même de pareils sujets, de copier en ce genre quelque bon modèle, et de donner un coup d'œil attentif aux belles peintures d'attributs, de gibier et de nature morte, qu'on admire dans plusieurs musées, par Desportes, qui y excellait, ainsi que par d'autres bons faiseurs, tels que Desgoffe.

Le réalisme est le genre auquel on doit viser en commençant à peindre, et je définirai le réalisme par la perfection des idées communes. On verra plus tard qu'il est nécessaire de ne pas se borner à copier tout ce qu'on voit indifféremment et sans choix ; il faut voir souvent les galeries des maîtres anciens, y faire fréquemment des visites en observateur attentif et studieux, et ne pas négliger d'étudier aussi les maîtres contemporains dans tous les genres.

La belle peinture a toute son éloquence sur la toile ; elle oblige l'indifférent à s'arrêter, à force de tromper les yeux, devant des objets quelquefois très connus et sans valeur ; elle s'élève au drame le plus émouvant, et en faisant naître en nous tous les sentiments, elle triomphe des cœurs les plus durs, et les pensées les plus nobles et les plus nécessaires de la charité sont engendrées par la contemplation des chefs-d'œuvre.

PEINTURE EN PETIT, MINIATURE A L'HUILE, ET FIXÉS

Plus vous peignez en petit, et plus il faut de soin et de propreté, dans la pratique matérielle. On s'exercera très avantageusement à copier, en camaïeu d'abord, des photographies bien réussies. Il est naturel de penser que la surface sur laquelle on peindra devra être fort lisse, et que, pour obtenir le haut fini qui caractérise les portraits photographiés, on aura de l'avantage à peindre sur taffetas imprimé à l'huile. Les pinceaux à employer pour ce travail seront les plus fins et les plus souples possible ; on n'ajoute pas d'huile dans les couleurs qu'on emploie sortant des tubes. On ébauche comme la grande peinture, et on la termine de même. On ne pointille pas comme la miniature ; il faut laisser bien sécher avant de reprendre son ébauche ; il est utile, avant de repeindre pour terminer, de bien raser la surface ébauchée, afin d'enlever toutes les aspérités de la couleur ; on ponce pour cela, ou, si l'on veut, on promène, bien perpendiculaire à la surface du tableau, la lame d'un rasoir.

Le sujet terminé, on fait dissoudre la gomme arabique dans l'eau, et, quand la dissolution est bien claire, on verse sur la peinture et on y pose par-dessus une glace, que la gomme interposée fait adhérer. C'est ce qu'on appelle un fixé.

On exécute ainsi de jolis petits sujets de paysages, d'animaux ou de figures. Pour l'exécution de pareils ouvrages, il va sans dire qu'on s'installera sur une table et non devant le chevalet.

DU PORTRAIT

Pour exceller dans la peinture de portrait, il faut savoir disposer avec goût et sous son aspect le plus favorable la personne que l'on veut peindre, et si parfois on est forcé de sacrifier aux exigences de son époque, il n'en faut pas moins rester

fidèle aux principes de l'art, que l'on doit savoir modifier suivant les exigences du modèle et la mode du jour ; car pour retracer un portrait avec exactitude, l'artiste doit se proposer, avant tout, d'atteindre à la triple vérité de forme, de couleur et d'expression ; mais pour parvenir à un tel résultat, il faut s'être beaucoup exercé, afin d'avoir acquis une grande justesse d'œil, sans laquelle on ne peut parvenir à représenter la forme et la couleur dans toute leur vérité.

La réussite plus ou moins complète, plus ou moins prompte, dépend le plus souvent de la manière dont pose la personne que l'on peint, du temps qu'elle peut consacrer aux séances, et de l'habitude de procéder qu'a contractée l'artiste.

DE LA POSE ET DE L'ENSEMBLE D'UNE FIGURE HUMAINE.

A part l'attitude la plus aisée, la plus naturelle, il est de rigueur que le peintre de portrait sache faire un choix de la lumière, et y exposer son modèle le plus favorablement à sa physionomie.

La femme, ayant plus de grâce, de délicatesse et de finesse de ton que l'homme, a besoin d'être éclairée plus vivement et d'avoir un clair-obscur plus agréable et plus beau.

La pose et l'effet étant arrêtés, il faut faire l'ensemble. Il est de la plus grande importance que les proportions soient d'une rigoureuse exactitude, attendu que c'est du rapport parfait qui existe entre la tête, le cou, les épaules et toutes les autres parties du corps, que l'on parvient à faire connaître la physionomie particulière, la force et la grandeur physiques de la personne. C'est en s'écartant de la vérité de l'ensemble que quelques peintres représentent comme très grandes des personnes petites, ou comme très minces des personnes fortes ; ce mensonge ne peut être admissible comme embellissement, attendu que le portrait d'une personne doit la représenter exactement, mais sous son aspect le plus favorable.

DU COLORIS D'UN PORTRAIT

Le coloris, nous montrant le tempérament et la couleur particulière de la personne que l'on représente, doit être étudié scrupuleusement, de manière qu'offrant la nuance de couleur qui est propre à chacune des parties, toutes les nuances s'harmonisent dans le ton dominant, c'est-à-dire le ton d'aspect général qui est propre à cette personne. Le ton personnel est très varié, puisque chaque individu a le sien qui lui est propre, lequel peut encore offrir des différences très prononcées, suivant l'état de l'âme, les saisons, les climats, la santé, les indispositions et les maladies.

Dans l'état de santé, à part le ton personnel, les enfants ont en général le coloris vermeil et frais ; celui des hommes est vif et animé, et celui de la femme blanc et tendre, etc.

DES DIVERSES MANIÈRES DE PROCÉDER DANS L'EXÉCUTION D'UN PORTRAIT OU D'UN TABLEAU DE FIGURES HUMAINES

Dans toutes les diverses manières de procéder, la première disposition se fait avec le crayon blanc ; ensuite on passe au trait. Ce trait se fait à la mine de plomb, ou au pinceau. Puis, partant de là, quelques artistes mettent le tout à l'effet au moyen d'un lavis léger de couleur brune. C'est ainsi que procédaient Van-Eyck, qui a inventé ou qui a seulement porté les procédés de la peinture à l'huile à une rare perfection ; puis les chefs de l'école romaine et florentine : Le Pérugin, Raphaël, Léonard de Vinci, Fra Bartolomeo, Ottoz Venius, Rubens et la plupart des peintres de l'école des Pays-Bas. On a conservé un grand nombre d'esquisses de Rubens et des tableaux ébauchés de quelques-uns des autres maîtres que je viens de citer : ils sont dessinés d'abord à la mine de plomb, ensuite retracés au pinceau, puis lavés et ombrés à l'effet, comme les anciens

dessins exécutés au bistre, avec une couleur légère et transparente que l'on reconnaît être du bitume. Rubens a peint souvent au premier coup, sur de telles esquisses faites sur des panneaux extrêmement lisses ; il empâtait solidement les lumières et mettait peu de couleur dans les ombres et même dans les demi-teintes, qu'il se contentait presque de glacer.

David, son école, et même la plupart des artistes de son temps, après avoir épuré le trait, recouvraient toutes les parties ombrées avec de la terre de Cassel, terre bitumineuse qui a le grave inconvénient d'empêcher de sécher les huiles qui ont servi à la broyer, si en peignant elle n'est mélangée avec de l'huile très siccativ, et si elle n'est employée par couches très minces. Or, excepté David et quelques-uns de ses élèves, les autres maîtres, tels que Girodet, Lethière, Gros, etc., mettaient cette couche de terre de Cassel trop épaisse, et ils la recouvraient de nouvelles couleurs avant qu'elle eût le temps d'être parfaitement sèche ; c'est à cela, en grande partie, puis au vernis passé trop tôt sur leurs tableaux, que l'on doit attribuer les nombreuses craquelures dont leurs œuvres sont en grande partie recouvertes, et qui dans peu de temps les auront entièrement anéanties.

Les peintres de nos jours qui suivent la méthode qui consiste à recouvrir d'abord les parties ombrées d'une légère teinte brune, peignent ordinairement au premier coup sur cette esquisse bien sèche ; les uns arrivent au résultat par couches qui se recouvrent successivement ; les autres, et c'est le plus grand nombre, exécutent leurs portraits par morceaux isolés ; ils font dans une séance le front et les yeux, dans une autre séance le nez et une partie des joues, et ainsi de suite. Mais pour procéder de la sorte, il faut avoir une grande habitude, afin de pouvoir juger de l'effet que produiront les parties réunies ; ou bien il faut connaître parfaitement les ressources des glacis, que l'on doit employer pour harmoniser le tout.

Il y a une autre méthode d'opérer, qui est en usage aujourd'hui, et qui est cependant celle qu'ont suivie les plus grands

coloristes, tels que Le Titien, Le Corrège, Paul Véronèse, Vandyck et Rembrandt. Elle consiste à ébaucher à pleine pâte, mais en clair, c'est-à-dire au-dessous du ton qu'on a l'intention d'obtenir en finissant; ce procédé offre l'avantage de permettre de faire à l'ébauche tous les changements que l'on désire, et d'arriver à obtenir une grande transparence en terminant par des glacis; donc, pour finir, on glace légèrement les ombres, et on repâte les clairs dans la solidité de ton que présente la nature.

Le Titien, Le Corrège et Fra Bartolomeo sont, de tous les peintres, ceux qui ont fait le plus d'usage des glacis; les tableaux du Titien surtout en sont couverts d'un bout à l'autre, même dans les parties les plus claires.

On peut encore ébaucher un portrait, et même tout un tableau, en grisaille et à pleine pâte, le colorant et le mettant à l'effet par des glacis, et pour le terminer, le retravailler dans la pâte et le glacer de nouveau. C'est ainsi que Le Corrège et les peintres de son école procédaient ordinairement. Reynolds qui fut le plus grand coloriste de son temps, suivait souvent cette méthode. Prudhon, qui avait fait des recherches sur les procédés des coloristes, a peint pendant quelque temps de cette manière; mais l'expérience lui ayant démontré que les couleurs dont il se servait n'ayant pas la solidité de celles des anciens peintres, il en résultait que les glacis disparaissaient, et que, par cette raison, ses tableaux, d'éblouissants de couleur qu'ils étaient en sortant de ses mains, s'altéraient et perdaient leur éclat, même en peu de temps, il changea cette manière pour en adopter une autre, qui approche de celle du Titien.

DES FONDS DES PORTRAITS

Les fonds sont une partie importante et que l'on ne saurait trop méditer; car c'est de leur couleur, de leur plus ou moins de vigueur et de leur disposition, que dépend le plus souvent la réussite d'un portrait.

La physionomie douce, blanche et fraîche d'une jeune femme doit avoir pour repoussoir un fond chaud; il en résulte que les parties éclairées se détachent et produisent un effet agréable; les ombres même seront mieux fondues et paraîtront plus douces, surtout si l'artiste ne donne pas trop de chaleur à ses ombres et trop de force aux reflets. La disposition du fond doit avoir lieu dans le sens inverse pour le visage d'un homme au teint chaudement coloré; c'est-à-dire que le chaud et le vigoureux doivent être mis sur un fond froid et faible, et le faible et le frais sur un fond chaud et vigoureux.

DE LA COULEUR DES ÉTOFFES DES HABILLEMENTS

C'est une erreur répandue généralement parmi le peuple, et même qui est partagée par beaucoup d'artistes, que les vêtements sombres, même ceux qui sont tout à fait noirs, doivent être préférés pour les personnes qui ont le teint brun ou hâlé par le soleil; cependant le blanc et les couleurs claires leur conviennent bien mieux. On est de même persuadé que les habillements de couleurs douces, tels que le jaune clair et le vert tendre, servent à relever un teint pâle, et qu'une carnation animée veut être accompagnée de rouge; de sorte que pour cacher un petit défaut, on en produit un plus grand; car une personne qui a le visage chaudement coloré de rouge, lorsqu'elle est vêtue de rouge, ressemble à une statue entièrement peinte de cette couleur, et une personne pâle semble relevée de maladie quand elle est habillée de jaune ou de couleur claire.

DE L'APPRÊT DES TEINTES QUI DOIVENT SERVIR A L'EXÉCUTION D'UN PORTRAIT

Je suppose que non seulement l'ensemble est terminé, mais encore que toute la figure a été passée au trait par un contour purement arrêté, mais que ce trait est fixé seulement

par le crayon de mine de plomb, de la fabrique de la *Palette de Rubens*.

Les couleurs devant être aussi fraîches que possible, je commence par en couvrir ma palette, en partant du trou par lequel j'ai passé mon pouce, et je suis toujours l'ordre suivant : le blanc de plomb, le jaune brillant, l'ocre jaune, l'ocre de ru, le chrome rouge, le brun rouge, le rouge de Mars, le vermillon, la laque rouge fine de garance, la terre de Sienne brûlée, le bitume, le noir d'ivoire, le cobalt et le bleu de Prusse. Je place le double godet après ma palette, j'en remplis un à moitié d'huile d'œillette, qui doit servir à nettoyer instantanément les pinceaux quand on veut les changer de couleur. Le second godet doit de même être rempli jusque vers la moitié de sa hauteur d'huile grasse, dans laquelle on ajoute six à huit gouttes de bon vernis copal. A défaut de ce vernis, on peut le remplacer par dix à douze gouttes de bon vernis ordinaire. Les couleurs dans lesquelles on fait entrer de l'huile grasse mélangée de vernis acquièrent plus de transparence, plus de brillant que si elles étaient détrempées d'huile seule. Du reste, les maîtres tels que Van Eyck, le Titien, le Corrège, Paul Véronèse, Otto Venius, Rubens, Vandyck, Jacques Jordans, Rembrandt, Reynolds, Greuse, Prudhon et tant d'autres, incorporaient des vernis dans toutes leurs couleurs.

Quoique je puisse obtenir les nuances de la carnation au bout de mon pinceau, je préfère cependant les apprêter à l'avance, tâchant de les obtenir tout à fait semblables à celles du modèle. Le mélange des couleurs se fait sur la palette, ou, ce qui est préférable, sur une glace dépolie qui ne sert que pour cet usage. En mélangeant les couleurs, il faut avoir soin d'y ajouter un peu d'huile grasse mélangée de vernis, ce qui est bien préférable à l'habitude qu'ont les artistes de n'ajouter l'huile qu'au moment qu'ils emploient la couleur, et encore le faire seulement avec le bout du pinceau ; il est presque impossible, de cette manière, de faire le mélange convenablement, et il doit en résulter des inconvénients, tels que

celui de détruire avec le temps l'égalité des teintes, etc.

C'est une erreur de croire qu'il ne faut faire entrer que l'huile d'œillette dans les chairs et toutes les parties claires, parce que l'huile grasse les ferait trop jaunir; l'huile grasse, employée comme je viens de le dire, est moins pernicieuse que l'huile blanche, qui fait verdir les couleurs. J'ai recueilli sur ce sujet beaucoup d'exemples que je publierai dans quelques années dans un *Traité de Peinture à l'huile et au vernis*, qui sera l'histoire des procédés employés par les peintres anciens et modernes.

Je place sur ma palette, en seconde rangée et à partir du pouce, les nuances principales dont j'ai besoin. Voici leur composition, sauf la quantité de chacune des couleurs à apporter au mélange, ces quantités variant suivant chaque carnation.

Première teinte, blanc et vermillon; deuxième, blanc, vermillon et laque rouge de garance; ces deux teintes servent principalement pour les enfants et les femmes dont la carnation est blanchâtre et fraîche; troisième teinte, qui peut être la plus claire des hommes, blanc, jaune brillant et vermillon; pour la quatrième teinte, ajouter seulement de la laque rouge; cinquième, blanc, ocre jaune et brun-rouge; sixième, de même, plus la laque rouge; pour de certaines carnations le rouge de Mars remplace le brun-rouge; septième, jaune brillant, vermillon et cobalt; huitième teinte, ajouter seulement la laque rouge; neuvième, ocre jaune, brun-rouge, cobalt. Ces trois derniers mélanges donnent des nuances grises très fines; la dixième teinte, qui s'approche du noir, et qui pourrait être tout à fait noire, suivant la proportion de chacun des couleurs qui la forment, est le produit de l'ocre de ru, du brun-rouge, de la laque rouge, du cobalt et du bleu de Prusse. Le cobalt est pour donner de la finesse, et le bleu de Prusse de la vigueur. Ces dix teintes composent les clairs, les demi-tons, et même les ombres les plus fortes; cependant un clair brillant sera plus beau et plus puissant fait avec du blanc et du chrome

rouge, qu'avec du blanc et du jaune brillant; le chrome rouge peut aussi entrer avantageusement dans les reflets chauds.

COMME ON PROCÈDE DANS L'EXÉCUTION D'UN PORTRAIT

Je place d'abord toutes les teintes claires, puis les ombres les plus fortes, et je termine par les demi-ombres et les demi-teintes. J'observe de placer le plus exactement possible chacune de ces teintes à sa place et dans ses justes limites. Pour placer les couleurs et nuances, je me sers indistinctement de pinceaux de martre ou de brosses douces; les uns et les autres me conviennent également.

Toutes les couleurs étant disposées, je les fonds l'une dans l'autre avec les plus gros pinceaux plats de martre, et la tête doit être à l'effet et presque faite. J'ai soin de tenir les ombres légères, afin qu'elles soient transparentes, et d'empâter les clairs vigoureusement. J'adoucis les contours extérieurs, les fondant avec les fonds que j'exécute en même temps que le visage.

Je ferai observer que je tâcherai autant que possible d'obtenir le ton général et les nuances particulières au premier coup, sauf à glacer, même plusieurs fois, si cela était utile, pour terminer convenablement le portrait.

Le brillant qui est sur la surface de l'œil, non seulement sert à le faire tourner, mais encore il contribue à lui donner sa vivacité particulière. Les personnes brunes ont le blanc de l'œil d'un bleu céleste.

DES CHEVEUX

Les cheveux sont des corps polis et luisants; ils sont plus ou moins soyeux et brillants, suivant leur nature et les soins qu'on leur donne. Plus les cheveux sont soyeux et polis, plus leurs ombres sont obscures et offrent un chatoiement qu'elles n'auraient pas sans cette qualité, et plus aussi leurs brillants

sont vifs dans les grandes lumières, par la raison que le jour s'y mire comme sur tous les corps polis. Les luisants clairs, dans les cheveux bruns, sont ordinairement d'une teinte froide plus gris-bleuâtre que le ton local des cheveux; quelquefois ils ressemblent aux reflets de l'aile d'un corbeau; quant à ceux qui sont blonds ou châains très clair, ces lumières sont souvent dorées et plus ou moins jaunâtres.

La couleur des cheveux bruns est plus ou moins chaude; elle s'obtient par un mélange de bitume, de brun-rouge, d'ocre de ru, et de bleu de Prusse. Les touches peu considérables, mais extrêmement vigoureuses, se font avec un mélange de noir d'ivoire et de terre de Siemie brûlée. Quant aux clairs, ils sont en général bleuâtres, et s'obtiennent avec le jaune brillant, le vermillon et le cobalt. Quand les cheveux bruns sont extrêmement vigoureux, pour obtenir leurs degrés de force on est forcé de les glacer plusieurs fois.

Pour le luisant des cheveux, il n'entre du blanc que dans ceux qui sont blonds, et encore dans les brillants vifs.

La forme des luisants doit être reproduite d'autant plus juste, qu'elle concourt à prononcer la forme de la partie supérieure de la tête, c'est-à-dire à faire ressortir l'étroit ou le large du dessus du crâne.

DU RELIEF D'UNE BOULE OU D'UNE TÊTE HUMAINE

Le contour ou le trait extérieur doit être fondu dans les teintes des objets qui lui servent de fond, afin qu'en fuyant par ce moyen des parties saillantes, il n'avance pas autant qu'elles. Exemple : si l'on place une sphère contre un fond d'un beau jaune clair, en s'en éloignant à une distance convenable, on remarque que le contour ou le trait extérieur se trouve entièrement fondu dans ce fond jaune, c'est-à-dire qu'il n'offre rien de tranché ni même de senti franchement. Si après avoir examiné le contour on veut se rendre compte des nuances différentes dont le concours fait apparaître le relief de la sphère, on en

trouve cinq principales, savoir : le clair, l'ombre, et trois nuances intermédiaires.

Voici comment procédait Prudhon vers la fin de sa carrière: après avoir arrêté le contour d'un portrait et avoir disposé la place des yeux, du nez, de la bouche et des oreilles, il plaçait la nuance de demi-ombre sur toute la surface de la portion ombrée, et une teinte claire, ayant la nuance de la physionomie générale de la portion claire, sur toute cette partie claire; puis il fonçait les ombres et éclaircissait les clairs aux endroits voulus. Par ce système, il représentait facilement la carnation particulière de chaque personne. J'ai représenté, figure 90, la première disposition de Prudhon.

PALETTE POUR L'ÉBAUCHE DES CHAIRS

Beaucoup de peintres mélangent leurs teintes sur la palette en bois, ce qui les force à nettoyer la place dont ils viennent de se servir à chaque nouvelle teinte qu'ils préparent; d'autres, et cela vaut infiniment mieux, font leur mélange sur la glace à broyer dont nous avons parlé; de cette façon, à mesure que les teintes se trouvent faites, on les transporte sur la palette en bois à la place qu'elles doivent occuper, ce qui la laisse libre et propre partout ailleurs.

La quantité de couleurs qu'on exprime de chaque tube pour faire ses teintes doit être en rapport avec la grandeur de l'objet qu'on doit peindre. Pour établir la proportion de quantités qui sont nécessaires pour tel ou tel ouvrage, nous allons nous supposer prêt à ébaucher une tête de 8 à 10 centimètres environ, et les quantités que nous allons indiquer devront être quadruplées pour une tête de grandeur naturelle.

Les *parties* ici indiquées représentent les quantités relatives des couleurs entre elles. Ainsi, parmi les neuf couleurs qui doivent entrer dans la composition des chairs ou carnations, le blanc, dont on use beaucoup plus que de toute autre, doit être exprimé de la vessie dans une proportion plus étendue.

Donc, pour faire une palette d'ébauche de chairs, vous exprimerez ou ferez sortir de vos vessies, que vous entaillez légèrement avec un canif :

12 parties de blanc, qui doivent être placées au centre de votre glace, car cette couleur est destinée à prendre part à presque tous vos mélanges ;

2 parties de jaune de Naples, du côté où se feront les mélanges destinés au blanc dans les ombres ;

8 parties d'ocre jaune ;

4 parties d'ocre de ru ;

5 parties d'ocre rouge clair ;

3 parties d'ocre rouge brun foncé ;

1 partie de cinabre de Hollande ;

4 parties de noir de pêche (ou de bouchon) ;

2 parties de bleu de Prusse anglais.

Telles sont les couleurs mères avec lesquelles vous composerez sur la glace des teintes, que vous rangerez à mesure sur la palette qui va servir à votre travail, en ayant soin de les placer près du bord en haut, afin de vous réserver le plus de place possible pour modifier vos tons et les essayer sur la palette même.

Plus tard, lorsque vous saurez déjà quelque chose en peinture, vous userez peut-être d'un autre procédé. Ceux qui l'emploient ne préparent que cinq ou six teintes, et puisent avec le bout de la brosse dans les couleurs mères, desquelles ils tirent au fur et à mesure des besoins, ce qui leur est utile.

Mais comme, avant d'en venir là, on doit posséder l'habitude cette chose qui rend tout facile, nous avons pensé ne pas devoir omettre les indications qui précèdent, les regardant comme indispensables pour les commençants.

Une chose que l'on doit observer aussi, c'est de ne pas trop étaler les teintes qu'on a préparées sur la palette, parce que, plus elles sont rassemblées sur elle-mêmes et formant une espèce de petite meule, et moins elles se dessèchent ; de cette manière, s'il en reste pour le lendemain, elles peuvent servir encore.

DU TRAVAIL. — DE L'ÉBAUCHE DES FIGURES

Le peintre qui veut faire un tableau doit commencer d'abord par fixer son idée sur la toile. C'est par le dessin qu'il arrête la composition générale, et donne à chaque chose en particulier la forme qu'elle doit avoir.

L'ébauche se fait par-dessus le dessin ; elle indique les effets à obtenir et distribue les couleurs que doivent revêtir les différentes parties de la composition, ou, du moins, elle en prépare les dessous. Enfin, c'est par-dessus l'ébauche qu'on termine, en ajoutant aux finesses de ton, opposées à dessein aux teintes les plus énergiques et les plus vigoureuses, ce quelque chose de spirituel ou de naïf, d'original ou de distingué qui est tout à tour le cachet de l'artiste intelligent ou celui de l'homme de génie, et qu'on ne rencontre jamais dans les œuvres vulgaires.

Il est donc entendu que votre trait, fait avec de la craie blanche seulement, si c'est un grand tableau que vous allez peindre, et repassé, rectifié, épuré à la sanguine, si c'est une petite toile que vous entreprenez, doit être parfaitement juste et fidèle avant d'ébaucher.

Pour l'opération que nous venons de dire, prenez un pinceau de martre qui ait du soutien et pas de ventre ; puis, avec une teinte rouge brun, sans mélange de blanc, tracez tous les principaux traits, en ayant soin d'ajouter à votre couleur un peu d'huile grasse, afin de lui donner de la transparence et du moelleux.

En repassant les traits du visage et tous ceux qui se trouvent du côté de la lumière, ayez soin, comme vous le faisiez sans nul doute lorsque vous appreniez à dessiner, ayez soin, disons-nous, que ces traits soient légers, fins et déliés ; pour ceux qui se trouvent du côté de l'ombre, il faut, au contraire, les attaquer plus fermement, plus grassement, ces touches fermes et larges bien accusées étant l'indication de vos ombres, le commencement de votre effet.

Ainsi, le travail de l'ébauche ne se fait pas toujours de la même manière, puisque les uns ébauchent à pleine pâte et reviennent à l'aide de glacis lorsqu'il faut donner la transparence aux ombres; tandis que les autres préparent les ombres de leur ébauche avec des tons presque transparents et sans se servir d'aucune couleur opaque.

Un écrit attribué à Rubens, recommande de peindre légèrement et par frottis les ombres, en ayant soin d'y éviter les mélanges avec le blanc, qui les rendraient lourdes et grises. On ne doit pas non plus y mettre trop d'huile.

Paul Véronèse a souvent peint sur des impressions en détrempe. Les Vénitiens, et Le Titien, en particulier, ont souvent ébauché à pleine pâte, et même en grisaille, colorant ensuite par glacis et repeignant en demi-pâtes par-dessus les glacis pour donner plus de corps à la peinture. Ils peignaient, dit-on avec des vernis; leurs ouvrages ont poussé au noir, peut-être à cause de cela.

Une fois votre trait rectifié et repassé, avec la même teinte qui vient de vous servir, il vous faut établir les masses de vos ombres principales par des teintes transparentes et très peu chargées de couleur; puis en ajoutant à cette teinte première qui tire sur le carmelite, un peu plus d'ocre rouge, couvrez les parties qui se trouvent dans l'épaisseur des paupières, entre les lèvres, ainsi que les traits qui marquent la bouche, les reilles, tout ce qui vous paraît sanguin dans le modelé.

Ceci n'est qu'une préparation, mais qui peut donner une idée de l'effet général, en sorte que lorsqu'on vient à peindre par-dessus, on sait mieux où l'on doit poser les lumières, les demi-teintes et établir son modelé.

Ce premier travail terminé, ayez dans votre main gauche cinq ou six brosses un peu fermes, garnissez-en une de l'une des teintes les plus lumineuses parmi celles que vous avez préparées pour vos chairs, et qui doit être composée d'ocre jaune, d'un peu de rouge et de beaucoup de blanc, puisque vous empâtez vos plus belles lumières avec cette couleur.

Ce ton doit être moins lumineux, cependant, que celui que vous remarquez dans l'original ; sans quoi, pour en venir aux plus vives lumières, vous n'auriez plus la ressource, pour finir, d'empâter avec une teinte plus brillante encore. Mais cette dernière teinte ne peut être posée en touches vives et d'un modelé plus ferme que tout le reste que lorsque toutes vos chairs seront couvertes et presque achevées, ainsi que nous l'expliquerons plus loin ; auparavant, revenons encore à notre ébauche.

Les lumières locales étant posées sur votre tête, vous placez près d'elles d'autres teintes un peu moins lumineuses, mais non pas rompues, c'est-à-dire qu'elles ne doivent avoir reçu aucune addition de noir ou de bleu ; ainsi, vous arriverez de proche en proche, jusqu'à ce que vous veniez aux teintes fuyantes, qui déjà doivent se trouver un peu rompues par une légère addition de noir bleuâtre. Pour cette ébauche, comme vous avez préparé une dizaine de teintes lumineuses, et autant d'ombres progressivement dégradées et plus ou moins blanchâtres, jaunâtres, rosâtres, violâtres, verdâtres, grisâtres ou bleuâtres, avec lesquelles il vous faut couvrir toute votre tête dans le but de la faire tourner en partant du point le plus lumineux pour arriver au point le plus obscur, vous devez comparer sans cesse le ton que vous posez avec celui que vous présente le modèle, car une seule de vos teintes, mal placée, serait discordante et gâterait votre travail. Des demi-teintes vous passerez aux ombres, des ombres aux reflets, toujours en ayant soin de vous servir de tons aussi justes que possible ; seulement, vous devez les maintenir dans une gamme un peu plus jaunâtre, d'un jaunâtre roux ; car ces parties, qui sont d'un ton gris sur l'original, ne peuvent être faites ainsi sur l'ébauche, leur finesse résultant surtout de ce que les dessous sont préparés d'un ton jaunâtre, elle ne prendront l'aspect que vous leur voyez dans le modèle que par les glacis dont vous les recouvrirez en terminant. Pour les ombres, il faut employer l'huile grasse avec la couleur ; pour les lumières, pour les parties claires, on doit employer l'huile blanche.

Dans l'opération que nous venons d'indiquer et qui constitue l'ébauche, il faut éviter de revenir trop souvent dans les ombres, sans quoi elles ne sécheraient que difficilement. On revient sur l'ébauche en travaillant autant qu'on peut le faire au premier coup, surtout pour la partie ombrée, sous peine de donner au travail une lourdeur qui serait très nuisible à l'harmonie générale.

Il en résulterait encore pour vous un autre inconvénient, ce serait de voir apparaître sur votre tableau de ces ternissures provenant de la couleur qui *s'emboît*, et qui empêcheraient de juger de votre effet pour terminer votre travail.

Si cependant un pareil accident vous arrivait, vous pourriez y remédier en faisant usage de vernis à retoucher; ce moyen réussit toujours, mais il faut, autant qu'on le peut, éviter de s'en servir.

Les reflets que vous aurez à rendre dans une tête ne se trouvent jamais que dans la partie ombrée, à moins qu'une étoffe quelconque, un rideau vert, ou cramoisi, ou jaune, ne vienne s'interposer entre la lumière du ciel et la partie lumineuse de votre tête; une ombrelle, un voile, peuvent aussi refléter sur elle, mais c'est tout.

Les reflets, n'étant colorés que par les emprunts qu'ils font aux objets environnants, varient à l'infini; il faut donc ne pas oublier que leurs teintes doivent être plus sourdes que celles des objets frappés de la lumière du ciel.

L'ébauche de votre tête terminée, vos teintes bien dégradées pour en arriver à l'effet qu'elles doivent produire, il faut fondre et lier ensemble toutes ces teintes diverses qui sont posées là comme des morceaux d'étoffes sur une carte d'échantillon.

Pour fondre et faire disparaître la marque de ces teintes rangées proche l'une de l'autre, mais non perdues l'une dans l'autre, il faut prendre quelques brosses douces et puiser çà et là sur votre palette dans les teintes mixtes qui vous sembleront les plus convenables pour joindre une teinte à sa voisine;

pour ce travail, il faut que les poils de votre brosse soient éparpillés vers le bout, sans quoi, s'ils faisaient la pointe, c'est-à-dire s'ils présentaient par leur réunion un corps solide, vous risqueriez, en vous en servant, d'entamer la couleur de votre préparation.

Si les teintes qui sont préparées sur votre palette ne vous offriraient pas le ton dont vous avez besoin pour le travail que vous devez faire, composez-le au bout de la brosse, en vous servant pour cela des couleurs qui sont entrées dans l'une et dans l'autre teinte que vous devez réunir et fondre.

Pour en arriver à ce résultat, il faut commencer par le haut du front, ou par telle autre partie de l'objet que vous peignez, mais toujours en commençant par le haut, et en descendant, d'encore en encore, sans vous écarter de cette méthode, jusqu'à ce que vous soyez arrivé jusqu'au bas.

Lorsque toutes vos teintes seront liées, prenez un blaireau et passez-le très légèrement sur les endroits où vous aurez à effacer de petites empreintes chatoyantes laissées dans la pâte par le passage de la brosse. Ce blaireau doit être bien sec.

On se sert du *putois* de préférence, lorsque c'est à des petites parties qu'on se trouve avoir affaire; les blaireaux de grandeurs variées servent aux peintures de plus vastes proportions.

Dans ce travail, il faut procéder avec légèreté. Le *putois*, comme le blaireau, demande à être manié dans le sens des muscles ou des formes qu'on blaireaute, cinq ou six allées et venues sur le ton sont suffisantes. Pour que le service qu'on demande au blaireau soit bien réussi, il ne faut pas que le poil garde la moindre trace de couleur à l'huile, car ce serait la preuve que la peinture est entamée en quelque endroit.

Nous avons dit qu'il fallait tenir moins brillants les luisants des lumières les plus vives, pour se ménager la ressource d'y revenir en les empâtant. L'ébauche terminée, le moment est venu de les reprendre. Pour cela, choisissez une brosse dont la grosseur soit proportionnée à celle de l'objet auquel vous

travaillez ; puis, prenez dans vos teintes celle qui vous paraîtra devoir ajouter une lumière plus vive à celles que vous avez déjà posées. Pour placer ces nouvelles touches, il faut que le dessous ait acquis déjà une fermeté suffisante, car c'est surtout cela qui donnera de la franchise au nouveau ton que vous allez poser.

Le front avec ses larges luisants, le nez, les pommettes, la bouche, le menton, les oreilles, sont les parties qui appellent ces touches lumineuses ; mais, parce que nous les dénommons ainsi, il ne faut pas croire qu'elles puissent toutes être faites avec le même ton ; loin de là, ces touches doivent toujours être en harmonie avec le travail déjà fait, en sorte que les unes sont plutôt roussâtres, verdâtres ou jaunâtres, etc., selon la place où elles doivent être posées ; en un mot, sous peine d'être mauvaises et en contresens de la nature, elles doivent participer du ton de celles dont elles forment la lumière.

Partout où votre travail le demande, vous donnerez quelques retouches vigoureuses ; ainsi, dans les yeux, la pupille, les narines, la séparation des lèvres, partout enfin où les dessous vous paraîtront mous et sans transparence, ces touches doivent être plus chaudement colorées que froides et grisâtres.

Il faut éviter le blanc de l'œil trop blanc ; sa couleur locale est pour l'ordinaire jaunâtre ou bleuâtre, mais jamais elle n'est d'un blanc pur : d'abord parce que les cils et les paupières projettent une ombre qui le place dans la demi-teinte ; puis, parce que tous les corps tournants ont une ombre, et qu'à ce titre-là, l'œil n'en saurait être dépourvu.

Il faut éviter aussi que le point visuel soit trop blanc ou trop étendu. Le meilleur moyen d'imiter la nature, c'est de le peindre d'abord d'un ton grisâtre et de le retoucher à l'aide de plusieurs petits points brillants ; de cette façon, le regard sera plus vif et moins alourdi, et ne manquera ni de finesse ni de naturel.

Le trait qui marque les paupières doit être exempt de toute dureté ; pour cela, il doit être accompagné de teintes douces et

demi-ombrées qui s'adouciennent et lui donnent une apparence veloutée.

Il en est de même des traits du visage, qui doivent être marqués par des touches sanguines rompues; ces touches doivent être moelleuses et *presque* fondues, et non pas accusées durement et sèchement.

Si nous disons que ces retouches doivent être *presque* fondues, nous entendons qu'elles doivent l'être par l'apparence; car il ne faut pas les fondre en effet, sous peine de les dénaturer et de les amollir. Il faut, au contraire, qu'elles soient placées fermement et de façon à ne plus avoir à y revenir; c'est par la justesse du ton employé pour les faire qu'elles doivent paraître fondues, et non autrement.

Tout en faisant l'ébauche de vos chairs, vous avez dû procéder à celle de vos accessoires, et faire marcher d'un pas égal les linges, les draperies, les fonds, les cheveux de votre portrait; il faut avoir soin de fondre les bords de toutes ces parties ébauchées avec les chairs, de manière à ce que celles-ci ne tranchent pas trop durement avec les parties qui les avoisinent; pour en arriver là, servez-vous du putois de la façon que nous avons dit plus haut.

Puisque nous venons de parler des fonds, disons que ceux des portraits doivent être combinés de manière à faire valoir le sujet principal: ils sont d'ordinaire grisâtres, violâtres ou verdâtres, mais toujours aussi transparents que possible et dans des tons harmonieux.

OPÉRATION A FAIRE AVANT DE REPREDRE L'ÉBAUCHE

Avant de reprendre l'ébauche pour terminer le travail, il faut s'assurer qu'elle est assez sèche; si elle l'est convenablement, prenez un couteau mince, tranchant, arrondi par le bout et souvenez-vous que, pour enlever de dessus votre peinture seulement les *épaisseurs*, la lame du couteau doit être tenue *sur champ*, c'est-à-dire très peu inclinée.

Prenez ensuite votre toile et inclinez-la au grand jour, de manière à ce que les rayons viennent frapper les aspérités de couleurs formées sur votre peinture : cette opération est indispensable, car si l'on repeignait par-dessus ces aspérités, la couleur s'y accrocherait inévitablement.

Une seconde opération qui amène les plus heureux résultats, c'est de laver son ébauche à grande eau, avec une éponge qui, sans frotter la peinture, enlève tous les corps étrangers, comme peluches, poussière, etc., qui pourraient s'y être attachés.

On peut encore placer sa toile sous un robinet, en la tenant inclinée et en prenant garde que le dessous du châssis ne soit mouillé.

Ces choses terminées et la peinture dégagée de l'eau dont elle a été couverte, vous éprouverez une grande facilité à reprendre par-dessus.

Observez que, pour la sécher, vous ne devez pas l'essuyer avec un linge, mais légèrement avec de l'amadou, et l'exposer ensuite au grand air ou au soleil, ou encore devant un feu clair, mais en la promenant d'un peu loin en biais devant la flamme et non pas en la présentant directement vis-à-vis.

CHOIX DES HUILES POUR PEINTURE

La meilleure et celle de toutes les huiles dont les peintres font le plus d'usage est l'huile de lin ; on doit la choisir claire, fine, ambrée, très amère au goût, car plus elle l'est, plus elle est siccativ, se cuit mieux, et est moins susceptible de gercer, — pour la bien blanchir, il suffit de l'exposer l'été au soleil dans une cuvette de plomb en y jetant du blanc de céruse et du talc calciné, pour précipiter au fond les parties grasses.

Étant plus facile à dégraisser, elle est plus siccativ, elle est aussi la moins chère.

A son défaut on doit rechercher l'huile de noix et, lorsque ces deux huiles manquent, l'huile d'œillette.

L'huile de noix est de toutes les huiles la plus blanche

mais la moins siccative, on l'adopte pour le broyage des couleurs claires, telles que le blanc, les gris, et que l'huile de lin ternirait un peu.

On évitera de se servir d'huile d'olive ou de navette qui laisseraient les couleurs ou les vernis incapables de sécher et attireraient à elles par-dessus tout la poussière ennemie très nuisible aux couleurs.

Dans le cas où l'on voudrait rebroyer des couleurs (les couleurs en tubes ont toujours besoin d'être plus ou moins rebroyées, on s'aperçoit qu'elles le sont suffisamment quand elles sont douces au toucher comme une crème), ou les mêler à de l'essence, esprit ou huile de térébenthine, ce qui est synonyme, il faut broyer du blanc de céruse à l'huile, le détremper dans l'essence ; si cette dernière surnage une demi-heure après, soyez assuré qu'elle est très employable, si elle ne l'est pas elle s'incorpore avec le blanc qui épaisse et démontre par là qu'elle n'est pas assez rectifiée. Il faut la choisir limpide comme de l'eau de roche et d'une odeur pénétrante. L'huile d'aspic ou de lavande, pour broyer et délayer la couleur, a l'odeur moins désagréable, est d'un bon emploi.

LES COULEURS EN USAGE POUR LA PEINTURE DÉCORATIVE

Dans une pinte d'esprit de vin, mettez deux onces de mastic en larmes et deux onces de sandaraque, lorsque ces deux onces seront bien fondues, ajoutez-y un quarteron de térébenthine de Venise, faites bouillir le tout quelques bouillons et passez au linge fin. Les couleurs doivent être broyées très finement avec ce vernis qui les détrempe bien. On ne doit les y détremper qu'au fur et à mesure qu'on s'en sert. Elles séchent promptement.

VERNIS BLANC A L'ESSENCE POUR LE MÊME OBJET RECETTE WATTIN

Sur une pinte d'essence, mettez quatre onces de mastic en

larmes et un demi-verre de térébenthine, faites fondre le tout ensemble et le passez. L'emploi de ce vernis donne de l'odeur, mais s'emploie plus aisément et a plus de qualité.

COMPOSITION DE LA PALETTE QUI DOIT SERVIR A
REPRENDRE L'ÉBAUCHE

Pour que vous puissiez juger des proportions à établir entre les différentes couleurs qui composent cette palette, nous allons procéder, comme pour la première, en vous indiquant la quantité des parties qu'il faut mettre de celles-ci pour les marier avec celles-là ; de cette façon, vous verrez de suite ce qu'il faut que chacune de ces couleurs fournisse au mélange auquel elle prend part :

Blanc d'argent, 12 parties.	Cinabre, 1 partie.
Blanc de plomb, 4 parties.	Laque rose, 3 parties.
Jaune de Naples, 2 parties.	Laque foncée, 3 parties.
Ocre jaune clair, 8 parties.	Laque brûlée, 2 parties.
Ocre de ru, 4 parties.	Terre de Sienna brûlée, 1 partie.
Chrome clair, 4 parties.	Outremer, 8 parties.
Chrome foncé, 3 parties.	Cobalt, 1 partie.
Ocre rouge clair, 4 parties.	Noir bleuâtre, 2 parties.
Ocre rouge brun, 3 parties.	Noir d'ivoire, 2 parties.

Chaque partie, l'on s'en souvient, est la grosseur d'un pois.

Nous ne répéterons pas ici ce que nous avons dit en plusieurs endroits déjà ; nous dirons seulement que le mélange des couleurs devient plus facile chaque jour avec l'habitude de s'en servir ; que tout ce que nos yeux peuvent voir de plus éclatant dans la nature et aussi de plus mystérieux ne se compose que de trois couleurs, desquelles toutes les autres dérivent ; que ces couleurs sont le rouge, le bleu, le jaune, auxquelles on doit adjoindre le blanc, dont on se sert pour rendre la lumière ; le noir, qu'on emploie à rendre les ténèbres. Le vert, l'orange, le violet, se composent avec le rouge, le bleu, le jaune, et cela en amenant toutes les dégradations des nuances possibles. Mais comme, grâce à la chimie, on possède de magnifiques

tons rouges cramoisis que les vermillons ni les cinabres ne sauraient nous donner, ce ne peut être que le temps et l'expérience qui nous apprennent dans quelles circonstances il vaud mieux se servir de ceux-ci que de ceux-là.

DE LA REPRISE DE L'ÉBAUCHE, DE LA TERMINAISON DU
TRAVAIL COMMENCÉ

Lorsque vous en arriverez à terminer vos yeux et tout ce qui les entoure, vous n'aurez pas trop de toute votre attention, car c'est surtout dans cette partie de la physionomie que réside la vie, que gît la ressemblance; autour des yeux, tous les tons sont d'une finesse extrême; cela vient de l'excessive transparence de la peau, qui laisse voir en cet endroit des tons roses, violâtres ou bleuâtres qui ont leur raison d'être dans les dessous, composés de veines, d'artères, etc.

On doit d'abord préparer les chairs qui se voient à travers les poils, et qui, par conséquent, se trouvent plus ou moins dans l'ombre. A cette préparation, il ne faut mettre que très peu de couleur, afin de pouvoir par-dessus peindre les sourcils, qu'on doit bien étudier, pour les faire dans la forme que donne la nature ou le modèle qui a été peint d'après elle.

Évitez surtout de leur donner de la dureté sur les bord des chairs; tout au contraire, il faut que les poils qui composent les sourcils soient doucement perdus dans une demi-teinte harmonieuse comme il s'en trouve à cette place; surtout, gardez-vous de vouloir trop détailler et de faire ces poils, non plus que ceux des cils, un à un, car cela leur donnerait de la sécheresse et de la mesquinerie, deux affreux défauts en peinture.

C'est seulement lorsqu'on peint une tête de vieillard dont les cheveux ont blanchi, que, dans les sourcils, on doit essayer de rendre quelques poils blancs et plus longs, qui viendraient ajouter dans la peinture à la vérité du portrait; pour le rendre

convenablement, il faut le faire à main levée, librement et légèrement.

Il ne faut pas vous servir de terre de Cassel pour peindre vos sourcils, mais composer au bout du pinceau le ton qui convient et que vous obtiendrez d'un mélange de noir, de jaune et d'ocre rouge; une troisième retouche que vous ferez les rendra plus bruns s'il est nécessaire, en glaçant certaines parties d'un ton brun vigoureux.

Pour les sourcils blonds ou châains, le même ton, où vous ferez dominer plus ou moins le jaune, vous donnera la nuance nécessaire.

Les cils aussi doivent être accompagnés de tons harmonieux sous peine de sécheresse et de dureté.

Il ne faut pas négliger de peindre l'épaisseur de la paupière qui se trouve placée sous les cils, et qu'on voit apparaître surtout vers les coins extérieurs des yeux. Du côté opposé, près du nez, se trouvent les poils lacrymaux qu'il faut éviter de faire d'un ton cru; peignez-les d'un ton lilas rose, légèrement indiqué.

La paupière supérieure est d'un ton violacé rompu; évitez de le trop outrer. Le blanc des yeux, avons-nous dit, ne doit pas être fait d'un ton cru; il faut tâcher de lui donner un peu de cette humidité brillante qui ajoute tant de charme à l'œil dans la nature.

Les glacis dont vous devez vous servir pour terminer, sont composés de couleurs transparentes, c'est-à-dire des terres, des laques et des bleus.

Les glacis d'étoffes légères se détachant sur les fonds doivent être faits après que ces derniers sont entièrement terminés: pour ceux-là, on emploie les tons transparents gris et bleus légers. Les lumières s'obtiennent avec du blanc de zinc mélangé d'une pointe d'ocre.

Pour obtenir de la légèreté dans les cheveux, on doit en terminer aussi les contours sur le fond lorsqu'il est achevé.

Lorsque vous en serez aux prunelles, observez de les faire

bien rondes, en vous assujettissant néanmoins aux règles de la perspective, car leur apparence sera plus ou moins ovale, suivant que votre modèle sera vu plus ou moins de face. Pour éviter que vos prunelles tranchent durement sur le blanc de l'œil, il faut le fondre par une teinte gris bleuâtre qui adoucisse le passage.

Lorsque vous recommencerez à repeindre vos chairs, vous opérerez précisément comme vous avez fait à l'ébauche, en attaquant de suite la plus lumineuse, mais toujours en vous réservant d'y pouvoir revenir avec des lumières plus vives et plus *croustillantes* ; mélangez ensuite vos teintes graduées et posez-les en redoublant d'attention pour arriver à la plus grande justesse de ton possible, puisque vous n'aurez plus à y revenir.

Vous vous souvenez qu'il faut d'abord partir du front et peindre en même temps les racines des cheveux, ainsi que tous les objets qui avoisinent les contours des chairs, en sorte que le tout se trouve fondu moelleusement.

Vos masses de lumières une fois assises avec leurs dégradations, passez aux demi-teintes que déjà, dans l'ébauche, vous avez indiquées par des tons rousâtres, violâtres, bleuâtres, etc., plus ou moins rompus ; puis avancez ainsi, d'encore en encore, en passant par les demi-teintes les plus fortes, pour en arriver aux ombres et aux reflets.

Si la tête que vous faites ne peut être reprise dans la journée, n'abandonnez pas votre travail au milieu d'une lumière ; conduisez votre couleur jusqu'à ce que vous soyez arrivé près d'une ombre ou près d'une demi-teinte, et ayez soin de l'amincir, c'est-à-dire de l'étendre comme un frottis à la place où vous l'abandonnerez. Ensuite, pour que la couleur ne sèche pas jusqu'au lendemain, ce qui vous empêcherait de lier vos teintes, placez votre peinture dans un endroit frais, à l'abri de la poussière.

On peut encore placer son tableau sur une terrine pleine d'eau, en ayant soin qu'il ne porte sur ses bords que par ses

encoignures ; ce dernier moyen conserve la couleur dans un état très satisfaisant.

DES MÉLANGES LES PLUS USITÉS POUR PEINDRE LA
FIGURE

Il est impossible de donner aux personnes qui commencent la peinture des règles certaines dont on ne doit jamais s'écarter, cela arrive seulement pour les sciences exactes ; mais, dans tout ce qui tient aux arts, dans l'étude des langues même, à côté des règles sont toujours de nombreuses exceptions ; cependant, les indications générales que nous allons placer ici, et qui se trouvent dans tous les manuels de peinture, ces indications, disons-nous, doivent nécessairement servir dans les cas généraux ; c'est à l'élève d'y apporter les modifications nécessaires pour les cas particuliers.

Pour les carnations, les tons jaunâtres lumineux se font d'un mélange d'ocre et de blanc avec une pointe de cinabre.

Dans les tons rouges on emploie les couleurs calcinées ; lorsqu'il s'agit de tons de chair très colorés, on y fait l'adjonction d'un peu de laque.

Arrivé aux demi-teintes, on mélange les tons lumineux dont on vient de se servir avec les ocres, les terres et l'outremer.

Pour les reflets, on se sert des mêmes couleurs, en y joignant le ton de l'objet reflété ; pour achever les ombres, on ramène en les modelant, les couleurs dont on s'est servi dans les demi-teintes.

Les couleurs qui suivent se font presque invariablement avec les mélanges que nous indiquons pour les draperies.

Le blanc. — Les ombres des étoffes ou draperies blanches se font avec le blanc, *le brun de Prusse* et l'outremer, modifiés avec les ocres ;

Les parties claires, avec le blanc, les ocres et une addition de laque ;

Les demi-teintes, avec les couleurs dont on a fait les ombres,

en y ajoutant une forte dose de cobalt, ou, ce que nous préférons en toute chose, d'outremer ;

Les reflets, avec les tons composant l'ombre et la lumière, modifiés par la couleur de l'objet reflété.

Le bleu. — On en compose les ombres avec le bleu de Prusse, la sienne brûlée, une pointe de laque et du blanc, suivant que la teinte que vous voulez obtenir doit être plus ou moins vive ;

Les parties claires se font avec le blanc, l'outremer, le bleu de Prusse et une pointe de laque ;

Les demi-teintes, en se servant de la couleur dont on a fait les ombres, avec addition de blanc et un peu plus de laque ;

Les reflets, avec l'ocre et le blanc, modifiés par la couleur de l'objet reflété ;

Les lumières, avec les mêmes tons employés pour les parties claires, seulement on doit y mettre moins de laque.

Le rose. — Les ombres du rose se font avec les laques et un peu de brun de Prusse.

Les parties claires, avec le blanc, les laques et une pointe d'ocre jaune ;

Les reflets, avec les mêmes couleurs, en y faisant dominer le jaune et la couleur de l'objet reflété.

Le violet. — Les ombres du violet se composent avec le bleu de Prusse, les bleus et les laques ;

Les lumières, avec le blanc et les laques ;

Les parties claires, avec les laques, les bleus et les blancs ;

Les demi-teintes et les reflets se font avec les mêmes couleurs, en leur adjoignant un peu d'ocre ;

Les lumières, avec les laques, l'outremer et le blanc.

Le rouge. — Les ombres du rouge se composent avec la terre de Sienne calcinée, le noir d'ivoire et les laques ;

Les parties claires, avec le vermillon, un peu de laque ;

Les demi-teintes et les reflets, avec les laques et le cinabre ;

Les lumières, avec le vermillon mélangé d'un peu de laque et de blanc.

Le jaune. — Les ombres du jaune se font avec le brun de Prusse et les terres de Sienne ;

Les parties claires, avec un mélange d'ocre jaune et de blanc ;

Les demi-teintes et les reflets, avec les mêmes couleurs, en y ajoutant une pointe de brun rouge et un peu de sienne brûlée ;

Les lumières, avec l'ocre jaune et le blanc.

Le brun. — La couleur brune se fait avec du brun de Prusse, du noir, du brun rouge et de la sienne brûlée ;

Les parties claires, avec les mêmes couleurs, auxquelles on ajoute du blanc ;

Les demi-teintes et les reflets, avec les mêmes encore, dans lesquelles on ajoute un peu d'ocre jaune ou d'ocre de ru ;

Les lumières, avec le même ton qui a été employé pour les parties claires.

Le vert. — Les ombres du vert sont un composé de brun de Prusse, de jaune et de bleu ;

Les lumières se font avec les bleus, les jaunes les plus brillants et parfois un peu de blanc : lorsque c'est un vert clair dont on a besoin, on n'y fait entrer que les jaunes et les bleus clairs pour les demi-teintes et pour les reflets.

Le noir. — Les ombres du noir se font avec le brun de Prusse, le noir et une adjonction de laque ;

Les parties claires, avec les mêmes couleurs, auxquelles on ajoute du bleu ;

Les demi-teintes et les reflets se composent des mêmes couleurs, en y ajoutant du blanc, du jaune clair et du brun ;

Les lumières se forment d'un mélange de blanc et de bleu, de noir et de laque.

Quant aux glacis, nous avons dit qu'ils se composent avec des couleurs transparentes, telles que les terres, les laques et les bleus, et qui se posent en terminant.

PAYSAGE MARINE

Un paysage, soit qu'on le fasse d'après nature, soit qu'on fasse la copie d'un tableau, doit toujours se commencer en

ébauchant le ciel et les fonds. Nous pensons qu'il est inutile de dire qu'avant de passer à l'ébauche, il a fallu d'abord dessiner avec soin, et, selon les règles de la perspective, le site, la vue qu'on veut reproduire.

Les ciels et les lointains, et aussi les grandes étendues d'eau, lorsqu'elles sont calmes et limpides, doivent toujours être préparés en outremer pur sans mélange de noir, sans quoi l'on n'arriverait pas à rendre le ton aussi fin et aussi fuyant qu'il doit l'être.

Pour peindre toutes ces choses, préparez sur votre palette bon nombre de teintes mélangées de blanc et d'outremer partant d'une nuance bleue assez intense pour arriver à du bleu presque blanc, car le ciel ne doit pas être représenté d'un bleu égal partout, et la partie qui forme la voûte, étant la plus éloignée en hauteur, nous apparaît toujours plus bleue, puisqu'elle est plus loin des vapeurs qui s'élèvent de terre ; mais cette dégradation du bleu doit se faire de manière à paraître insensible. Pour en arriver là, on se sert de teintes graduées, dont la plus foncée doit être posée dans le haut du ciel, à partir de l'angle opposé au soleil, et l'on dégradera ses teintes en les peignant par bandes obliques toujours un peu plus pâles, jusqu'à ce qu'elles se confondent dans les teintes d'horizon ; et pour que le passage du bleu pâle du ciel ne produise pas l'effet d'une tache aux approches de la légère teinte de l'horizon dans laquelle elle doit se perdre, il faut qu'elles soient toutes deux d'une valeur égale, bien que très différentes de couleur.

Les teintes d'horizon sont très variées de nuances ; le plus ordinairement, celles qui forment la base du ciel serein sont couleur de chair très lumineuse. Il en est de rouges, de blanchâtres, de verdâtres, etc.

Lorsque le ciel que vous peignez a de grandes parties de nuages, il est inutile de les couvrir d'outremer. Si, au contraire, les nuages sont légers, on peut ne pas les réserver, il faut les peindre par-dessus l'azur du ciel avec très peu de

couleur. Si les gris que vous avez à faire sont d'un gris violet, comme cela se voit fréquemment, composez ce ton avec de l'outremer et du blanc, avec plus ou moins d'ocre rouge ou jaune, quelquefois avec un peu de laque cramoisie.

Avec les teintes d'horizon préparées sur votre palette, vous pourrez éclairer et réveiller les bords de ces nuages en y ajoutant plus ou moins de blanc pour les rendre plus ou moins lumineux.

Si vous avez à peindre un ciel nuageux, vous en ferez l'ébauche avec un mélange de noir et d'outremer, auquel vous ajouterez un peu de blanc : prenez, pour cela, votre noir le plus léger et le plus bleuâtre. On réchauffe les gris avec le rouge et l'ocre.

Les terrains, les fabriques et les arbres des premiers plans doivent être empâtés pour faire fuir les fonds.

Les lointains se peignent ordinairement avec les teintes de ciel qu'on prend soin de modifier selon les circonstances ; seulement, on doit glisser çà et là quelques touches verdâtre-clair ; ils doivent être traités largement, il ne faut en indiquer que les masses et se garder d'entrer dans les détails.

N'ébauchez jamais vos arbres avec un beau vert, même ceux qui se trouvent en premier plan ; préparez-les d'une teinte rousse, c'est là le meilleur moyen d'obtenir un ton harmonieux, lorsque vous les aurez repris chacun avec la couleur qui lui sera propre.

Faute de préparer vos arbres par les tons roux dont je viens de parler, votre paysage terminé serait d'une crudité de ton insoutenable. Ces indications doivent être suivies seulement dans le cas où la toile sur laquelle vous peignez est imprimée d'un ton orangé.

Lorsqu'on peint sur une toile dont l'impression est d'un ton gris blanc, c'est tout autre chose : il faut faire d'abord une première ébauche établie en frottis avec une couleur orangée. comme si l'on préparait une sépia sur papier. Cette ébauche,

faite en transparence, doit rester fort au-dessous du ton auquel arrivera le tableau.

Cette manière de procéder offre l'avantage d'établir un ensemble dans lequel il y a déjà une sorte d'effet; puis, lorsque cette première préparation est bien sèche, on peut avancer l'ébauche qui se fait alors en pleine couleur, beaucoup plus que si l'on peignait sur une toile orangée sans cette première préparation.

N'employez pas le jaune indien dans l'ébauche des arbres, des gazons, ni des terrains, cette couleur n'étant réellement bonne que pour les glacis.

L'ocre jaune et le blanc pour les parties claires, l'ocre de ru pour les rigueurs, suffisent à tous les besoins. Le jaune de Naples, qui a l'avantage de bien couvrir, peut être employé dans les verts clairs; mais il ne faut pas le faire entrer dans les mélanges qui comportent du blanc, nous avons dit pourquoi. Dans les tons chauds et dorés, ne l'employez pas non plus, puisqu'il change et verdit; servez-vous des ocres. Surtout, n'en mêlez pas dans les teintes lumineuses de vos ciels.

Les verts vifs se composent ordinairement avec le bleu de Prusse et les ocres.

Les verts clairs et tendres, avec les ocres et l'outremer; les verts dans l'ombre, avec les jaunes mélangés de noir bleu; les verts roussâtres, avec les noirs et les terres de Sienne. Pour les fonds, on revient parfois avec le cobalt mêlé de laque, de garance et de blanc.

Surtout, tenez, toujours vos ébauches d'un ton chaud et clair.

La marine, comme le paysage, se compose surtout d'un ciel, d'un terrain, de roches ou de falaises, d'un ton grisâtre, repris dans les ombres avec des tons plus ou moins vigoureux.

La végétation, si par hasard il s'en trouve quelque parcelle, se fait avec les mêmes couleurs et d'après les mêmes procédés que dans le paysage; il y aurait donc double emploi de recommencer pour la marine ce qui se trouve dit pour le paysage.

Restent les eaux, qui sont un mélange de tons bleuâtres ou verdâtres, dont les ocres et l'outremer forment la base, et qu'on réchauffe, qu'on refroidit, ou qu'on fait fuir, suivant le besoin, avec les terres de Sienne, les bleus mêlés de noir ou l'outremer mélangé d'un peu de laque ; ce que nous avons dit des couleurs et de leur emploi pouvant suffire au peintre de marine comme un paysagiste, nous déposerons ici la plume, renvoyant l'élève au maître des maîtres, à la nature, dans laquelle il devra étudier les deux choses qui jouent le plus grand rôle dans un tableau de marine, à savoir, les eaux avec leur transparence, leur profondeur, leurs tons fuyants et les effets d'un ciel qui, pris de la même plage, peut faire, en dix jours, dix tableaux différents, que dis-je ? même dix tableaux dans la même heure par un gros temps !

LES FRUITS, LES FLEURS, LES OISEAUX

Les uns et les autres se peignent avec les mêmes couleurs dont nous avons donné la liste, mais il faut y adjoindre certains tons tellement brillants, qu'on n'en saurait trouver l'emploi ailleurs que dans la reproduction de ces choses si richement colorées par la nature.

Ces couleurs exceptionnelles doivent se demander en indiquant l'emploi.

Parmi celles qui sont indispensables pour les fleurs et les fruits, ce sont : le jaune indien, le jaune de Naples ; le jaune de chrome aussi est nécessaire, mais il faut l'employer pur et n'en pas mettre dans les mélanges. — Je déconseille l'usage des autres jaunes, tels que : la laque d'Anvers, le stil de grain d'Angleterre qui s'évaporent presque immédiatement, le jaune minéral qui noircit, et, enfin, les orpins, qui détruisent toutes les autres couleurs et qui peuvent aussi altérer la santé de ceux qui les emploient ordinairement à cause de l'arsenic qu'ils contiennent. Quelques rouges qu'on peut se procurer

doivent venir grossir la liste des laques de garance, de carmin, de cinabre.

Le cobalt doit apporter son aide à l'outremer ; on y doit joindre aussi le bleu minéral.

Enfin, au vert Véronèse que nous avons indiqué, vous pouvez joindre le vert de Scheele ou laque verte, qui est plus précieux pour glacer certains feuillages.

Il y a encore le vert-de-gris distillé en aiguilles, avec lequel vous obtiendrez le vert le plus brillant qui puisse se faire, pour en frapper certaines parties lumineuses, telles que facettes de pierres précieuses, plumages d'oiseaux, brindilles de verdure. Ayez le soin, lorsque vous vous servirez de cette couleur, de préparer et de terminer vos dessous comme si vous ne deviez rien y ajouter, et de peindre le ton jaune lumineux, par-dessus lequel vous toucherez avec le *vert-de-gris*, plutôt en jaune de Naples qu'en toute autre couleur, et le dessous étant sec.

Des brosses et des pinceaux appropriés au travail que vous devez faire vous faciliteront les moyens d'exécution ; tous les autres objets servant à la figure et au paysage sont convenables pour le peintre de fruits, de fleurs et d'oiseaux.

PEINTURE D'HISTOIRE NATURELLE

La peinture d'histoire naturelle comprend, au point de vue scientifique, les coquillages, les minéraux, les végétaux, les papillons, les insectes, les poissons et les oiseaux.

Cette peinture exigerait la représentation la plus photographiquement fidèle qu'on puisse imaginer tant sous le rapport de la forme que sous celui de la perfection de l'imitation *fac simile* de la couleur qui en ferait pour ainsi dire le miroir de la nature. Plus elle est exacte et parfaite et plus elle se rend utile à la science. Les empaillés se détruisent par les vers, la peinture se conserve davantage et le génie du peintre transmet les expressions et les attitudes des êtres vivants qui lui servent de modèles.

Pour peindre les sujets d'*histoire naturelle*, il est bon de placer le modèle sur un fond blanc, sur un fond gris ou sur un fond noir, sur ardoise, avec enduit préalable (encollage) très convenable aux collections d'histoire naturelle qui aide mieux que tout autre à faire ressortir les couleurs en leur laissant toute leur fraîcheur et pureté. On n'a nullement à se préoccuper du pittoresque et des effets qu'on rechercherait pour un tableau. L'essentiel est de rendre avec exactitude et une sévérité scrupuleuse la couleur d'ensemble et même jusqu'aux plus futiles détails. On fera sa palette sur un verre double le plus blanc possible sous lequel on aura collé une feuille de papier blanc avec un peu de colle d'amidon. Il est de première nécessité que les impressions de la toile ou des panneaux sur lesquels on peint soient inoffensifs pour les couleurs employées. Nous pensons que peut-être on se servirait avantageusement pour cela de plaques de porcelaine blanche, l'émail tournerait la diffi

culté en supprimant toute impression à l'huile. Mais cela aurait en voyage l'inconvénient de la fragilité et du poids. Nous conseillons d'essayer des feuillets de toile fine qu'on collerait à la colle forte sur des panneaux minces en bois dont on fait les boîtes à cigares ou sur des feuilles de carton qu'on imprimerait ensuite avec un encollage fait avec de l'amidon ou de la colle de poisson et du kaolin impalpable pulvérisé et broyé; cette impression, à deux ou trois couches mises séchées et poncées finement chaque fois, sera excellente. Cette préparation ne saurait avoir aucune action délétère pour les couleurs. Pour des études peintes sur ces panneaux on emploiera les couleurs en tube sans y ajouter presque pas d'huile en les em-pâtant modérément. L'huile d'aspic s'y ajoute avantageusement pour allonger la couleur si elle était très compacte. On évitera de peindre avec des brosses à gros poils, il faut autant que possible peindre à la grosse brosse seulement pour coucher l'ébauche et lisser à la queue de morue plate et à sec pour polir les touches et obtenir ainsi le plus moelleux fini. Si l'on doit glacer certaines parties on aura soin de ne pas incliner le panneau et de le poser au contraire très horizontalement sur une table; cette situation permettra à la couleur transparente et liquide du glacis de se déposer uniformément sans faire des points et gouttes, ni bavures ou lèvres. Il faut que les dessous soient bien secs pour glacer un morceau et ne pas remettre verticalement le travail avant que le glacis ne soit parfaitement sec et recouvrir le tout pour le préserver de la poussière.

Les couleurs métalliques ou dont l'éclat est semblable aux reflets des métaux existent chez les oiseaux dont les plumes sont garnies de barbules très dures, également larges dans toute leur longueur et paraissant tronquées à leur extrémité, lesquelles, vues au microscope, présentent une file de points lumineux d'autant plus brillants que les rayons de lumière sont plus perpendiculaires. C'est surtout le *rubis topase*, nom d'oiseau, qui peut être pris pour exemple de ces sortes de plumes. Si on détache une de celles dont sa gorge est couverte,

on remarque que la première moitié de la tige non colorée est garnie de barbules semblables à des poils très déliés, et que l'autre a des barbules beaucoup plus larges d'une matière très dense, d'une surface polie et qu'elle pèse autant que trois plumes de couleur mate d'un volume égal. La principale cause de son grand éclat consiste en ce que la partie colorée de chaque barbe est profondément creusée en gouttière et présente à la lumière une surface concave. Dès que le rayon lumineux tombe horizontalement sur la barbe qui en présente la coupe il ne peut y avoir réflexion, et la gorge de l'oiseau reste obscure; si le rayon suit la diagonale, la partie éclairée de la gorge brille; lorsqu'enfin la lumière tombe perpendiculairement, les rayons se brisent en tous sens et des feux éblouissants jaillissent comme des étincelles; voilà pourquoi, à chaque mouvement de l'oiseau, sa gorge passe de l'obscurité au plus vif éclat. Malgré que les variations de la contexture des plumes paraissent avoir plus d'influence sur les couleurs des oiseaux que celle de la température des climats qu'ils habitent, on remarque en général que le plumage est plus riche et offre plus de nuances et de reflets dans les pays chauds; que les couleurs sont moins prononcées chez les jeunes que chez les adultes, que souvent elles n'acquièrent toute leur force qu'après un certain nombre de mues; que chez quelques-uns elles éprouvent des variations selon les saisons, qu'elles se ternissent chez les oiseaux élevés en cage et que la dépouille mortelle de ceux-ci ne saurait donner une idée imparfaite de l'émail du plumage lorsque, dans toute la fraîcheur de son éclat féérique et mobile, il est animé du souffle divin de la vie. Dans le langage scientifique les couleurs, diversement distribuées sur le corps, s'expriment par des termes particuliers. On les appelle des lignes *lineæ*, quand elles sont étendues longitudinalement et ont partout une longueur égale mais peu considérable; des zones, *fasciæ*, lorsqu'elles sont transversales et occupent un espace moyennement large; des bandelettes, *strigæ*, quand ces zones sont petites et capilliformes; des taches, *maculæ*, lorsque, différentes du fond, et sans

affecter de figures caractérisées, elles sont répandues sur diverses parties du corps ; des gouttes, *guttæ*, lorsqu'elles ont la forme d'une larme ; ocelles ou yeux, *ocelli*, quand elles sont arrondies et d'une autre couleur à leur centre ; des points, *puncta*, lorsque ce ne sont que de petites taches rondes.

Les couleurs changeantes de la nacre proviennent de causes analogues à celles qu'on observe sur les plumes d'oiseaux. En effet, la nacre est la partie interne d'un grand nombre de coquilles univalves ou bivalves qui, par la disposition des molécules calcaires composantes, réfléchit la couleur blanche de la lumière avec un éclat particulier en la décomposant ou non ; c'est la manière qui constitue les perles ; on y admire les juxtapositions les plus agréables de vert, de rose, de lilas, de bleuâtre et d'orange pâle qui réjouissent la vue par leur incomparable pureté, comme si elles étaient empruntées à l'arc-en-ciel ou au prisme ; elles sont changeantes et varient selon le point de vue du spectateur. On peut vraiment dire qu'elles ont par elles-mêmes une véritable magie qui nous captive et nous tient en extase irrésistiblement. Quoi de plus admirable aussi pour l'artiste que le spectacle du paon et de sa queue fièrement et glorieusement étalée au soleil à côté de son gracieux et agile compagnon, le faisan doré ou le faisan argenté, n'ont-ils pas en eux-mêmes les plus somptueuses parures, et que dirons-nous de l'éblouissante blancheur du cygne jointe à la grâce et à l'élégance des formes chez ces princes du pays de la beauté ? C'est à en devenir fou d'admiration. N'oublions pas messieurs les papillons qui, joints aux fleurs des prairies et à toutes les fleurs du globe entier, font le désespoir et des peintres et des poètes du monde civilisé ou non.

Après l'achèvement de toute espèce de tableau, attendre que la peinture soit entièrement sèche (six mois ou un an).

DE LA RESTAURATION DES TABLEAUX

DÉTÉRIORATIONS ET CAUSES DÉLÉTÈRES

La fumée des cierges, l'humidité des églises, pour les tableaux de sainteté ; le soleil ou encore l'humidité, pour les tableaux des amateurs ou des galeries publiques ; la fumée du tabac, celle du charbon de terre, les vapeurs sulfureuses, les exhalaisons des latrines, toutes les odeurs pénétrantes sont nuisibles à la peinture, surtout aux tableaux frais. L'humidité, elle seule, leur cause des ravages affreux en revivifiant les couleurs métalliques ; le soleil les gerce, les fendille partout ; enfin le temps qui ne ménage rien, les attaque aussi sourdement, mais sûrement. Il est donc indispensable, lorsqu'on est possesseur ou conservateur de tableaux, de ne pas être totalement étranger à l'art de la restauration, ne fût-ce que pour être à même de choisir, en connaissance de cause, un homme vraiment habile auquel on puisse confier ce travail délicat.

Les ravages des vers dans les peintures sur bois font comprendre qu'il serait utile de trouver un moyen de rendre les bois inattaquables.

DU DÉVERNISSAGE A SEC

Lorsqu'un tableau est devenu roux, sombre, enfumé, on peut en enlever facilement le vernis, si c'est un vernis à l'essence ; dans le cas contraire, on ne saurait le dévernir sans faire courir à la peinture les risques les plus sérieux.

Dans le premier cas, et lorsqu'on est vis-à-vis d'un vernis à l'essence, il y a deux procédés différents pour dévernir : l'un consiste à réduire le vernis en poussière en l'usant avec les doigts ; l'autre à laver la peinture avec de la bonne eau-de-vie : ce dernier moyen, le plus prompt et le plus facile, est aussi le plus usité

Lorsqu'on veut dévernir à sec, on met le tableau à plat sur une table, puis, sur un coin, on pose de la colophane en poudre et l'on frotte d'abord une des parties les moins importantes, en arrivant peu à peu et de proche en proche jusqu'à ce que tout soit fini; alors, avec un plumeau, on chasse la poussière, mais non pas avant, parce que celle que fait le vernis en s'usant, mélangée avec de la poudre de colophane, loin de nuire à l'opération, l'accélère. On doit donc simplement la pousser d'une place sur un autre; cette opération est longue et demande de la patience et aussi le plus grand soin; sans cela on pourrait enlever avec le vernis les glacis qui recouvrent certaines parties des chairs. Les ombres aussi doivent être fort ménagées, sous peine de perdre leur transparence.

Somme toute, la couleur ne doit être altérée nulle part, puisqu'en l'altérant vous feriez perdre au tableau son harmonie.

DU DÉVERNISSAGE A L'EAU-DE-VIE

Le tableau posé sur une table, on prend un linge très propre et très fin qu'on imbibe dans l'eau-de-vie, et avec lequel, sans frotter, on humecte une partie de sa toile. Au bout de quelques instants, on lave cette partie avec une éponge douce pleine d'eau pure et fraîche, et l'on revient plusieurs fois, en ayant soin de s'arrêter à temps pour ne pas risquer d'entamer la peinture.

On lavera ainsi progressivement toute la surface du tableau en ayant soin de ne se servir, pour essuyer à mesure les places éponnées, que des parties du linge qui sont restées propres. Lorsqu'on croit l'opération réussie, avec un linge fin, sec et doux, on essuie la peinture pour bien voir s'il ne reste aucune trace de vernis et s'il y a encore quelques parties à nettoyer avec l'eau-de-vie, puis avec l'eau pure, après quoi l'on essuie et on laisse bien sécher avant de poser le nouveau vernis.

L'eau pure employée pour nettoyer les tableaux est un des moyens les plus innocents qu'il y ait, en ce qu'il n'a prise que sur la crasse qui les recouvre ; elle suffit à les débarrasser de tous les corps gluants, tels que gomme arabique, colle de poisson, colle forte, miel, sucre candi, etc., qui se dissolvent facilement dans l'eau.

Le blanc d'œuf, lorsqu'il est devenu vieux, n'est soluble ni dans l'eau ni en agissant sur lui par les acides : cela vient de la malheureuse habitude de quelques artistes qui vernissent au blanc d'œuf pur sans addition de sucre candi ni d'eau-de-vie.

De tous les sels alcalins qui peuvent nettoyer les tableaux, tels que cendre de bois, cendre de perles, sel de verre, potasse et sel de tartre dissous dans l'eau, un seul, à notre avis, doit être employé, car tous les autres attaquent l'huile et les couleurs, et sont de véritables mordants appliqués au nettoyage des tableaux. On peut donc se servir de sel de tartre, et commencer par une faible solution, qu'on peut renforcer ensuite.

Si cependant, pour un nettoyage, toutes les ressources ci-dessus indiquées restaient sans résultats, on essaierait du borax, qui, dissous dans l'eau, donne l'alcali le plus innocent et agit doucement et lentement ; les cendres de bois, finement tamisées, produisent le même résultat lorsqu'on les répand sur le tableau, et qu'après les avoir arrosées d'eau tiède on frotte légèrement avec l'éponge. Mais il ne faut pas laisser séjourner longtemps cette lessive sur la couleur, on doit l'enlever avec une éponge dès qu'on s'aperçoit du nettoie-

L'eau de chaux pure ou dissolution de chaux dans de l'eau peut rendre le même service.

Les savons étant obtenus par un mélange de graisse ou d'huiles avec les sels alcalins, ceux-ci en acquièrent par suite une force dissolvante de laquelle on doit se méfier. Le savon noir surtout peut devenir d'un emploi fort dangereux en certains cas ; on doit donc, quand il est nécessaire de s'en servir, éprouver leur force sur la partie la moins importante du ta-

bleau, et s'arrêter s'il y a danger. Tout ce que nous venons de dire témoigne assez de la nécessité de ne confier des tableaux de prix pour les nettoyer qu'à un restaurateur habile et prudent.

Le savon battu dans l'eau pure, où l'on aura mis un peu de sel ordinaire, produit une mousse ou écume avec laquelle on peut nettoyer les peintures les plus enfumées. On doit mettre cette écume sur les parties à nettoyer, et, dès qu'elle se résorbe et disparaît, l'enlever avec une éponge imbibée d'eau pure.

Avec de l'esprit-de-vin et de l'huile de térébenthine, on obtient une eau dite à *nettoyer*, dont se servent d'ordinaire les marchands de tableaux. Le mélange doit se faire ainsi : deux parties d'esprit rectifié avec une partie de térébenthine; d'autres huiles coupées dans cette proposition donnent les mêmes résultats : telles sont celles d'aspic, de lavande et de romarin.

Les tableaux non vernis peuvent se nettoyer par des moyens plus doux; on peut y employer du levain dissous dans de l'eau; de la farine dans de l'eau de chaux; de l'eau-de-vie ou du vinaigre.

La salive est parfois employée sur de très petites toiles; mais elle peut agir sur les couleurs en raison de l'acide phosphorique qui existe en elle.

Un des moyens les plus désastreux employés par certains restaurateurs, est de se servir d'urine pour les nettoyer; on ne doit jamais l'employer.

Il en est aussi qui se servent du sublimé corrosif de mercure c'est un poison terrible et aussi dangereux pour l'homme qui l'emploie que par les résultats qu'il peut amener là où on l'applique.

Il ne suffit pas de savoir dévernir, nettoyer, revernir un tableau pour résumer en soi la science du restaurateur; bien loin de là : car les bois, les toiles, les cartons sur lesquels ils ont été faits demandent souvent même plus de réparations que le tableau même.

Il y a des panneaux vermoulus, pourris, fendus, voilés; il

Il y a des toiles qui se ratatinent, dont la peinture s'écaille, se ride; il existe des trous, des ouvertures dans certaines toiles qui nécessitent des réparations de nature aussi variée que les dégâts auxquels le restaurateur doit remédier.

Un vieux tableau dont la toile est crevassée, trouée, friable, ne peut subir d'autre opération que d'être rentoilé, c'est-à-dire collé sur une toile neuve.

Lorsqu'il ne s'agit que de raccommoder quelques places isolées dans lesquelles un dégât est arrivé, on peut le faire en se servant des fragments de toile usée qu'on colle à l'envers du tableau.

Quant aux bosses creuses ou sortantes qui se manifestent parfois sur un tableau qui aura été en contact avec un corps dur, ou bien qui aura été frotté contre un angle, il est peu de moyen d'y remédier, du moins complètement.

Pour y essayer, on doit aplatir et repasser à l'envers les places endommagées, et, si la toile n'a pas été percée par suite du renforcement qu'elle a subi, il est nécessaire d'y pratiquer une incision; puis on colle sur le verre un peu de charpie appuyée sur un fragment de vieille toile, et, par-dessus, on retouche le tableau avec un ton semblable à celui qui existait sur l'endroit malade.

Il y a eu un temps où faute de connaissances nécessaires, en place de vernir les tableaux, on les enduisait avec un corps gras. Ces sortes d'enduits, durcis par le temps, offrent une difficulté énorme à surmonter pour le restaurateur; car ni l'eau pour laver, ni l'acide pour gratter ne peuvent en avoir raison. La meilleure façon est, selon nous, de traiter ces tableaux avec l'huile de lin. Pour en arriver à leur nettoyage, il faut, pendant les chaleurs de l'été, les couvrir avec cette huile, en ayant soin, à mesure que vous la voyez s'absorber et s'emboire, d'en verser de nouvelle sur les places d'où elle est disparue; au bout de dix à quinze jours, cette couche d'huile est devenue gluante. Vous vous servirez alors d'alcool pur et fort pour enlever cette huile, qui entraîne les anciennes parties huileuses

avec elle ; à mesure qu'elles disparaîtront, vous verrez renaître les couleurs dans leur pureté primitive.

Nous avons dit comment le blanc d'œuf pur, posé comme vernis et renouvelé de temps à autre, finit par former une croûte jaunâtre et plus dure que la gomme copale elle-même, et que, presque toujours, elle résiste aux acides, ainsi qu'aux sels les plus actifs. Un des meilleurs moyens est de frotter la toile avec de l'huile de lin, de la laisser imbibée de cette huile une heure ou deux, et, au bout de ce temps, de l'enlever par l'esprit-de-vin ; avec l'huile de lin, le blanc d'œuf viendra.

Une chose encore vient détériorer les tableaux, c'est la moisissure ; il y en a deux sortes : *moisissure* proprement dite et la *moisissure fausse ou apparente*.

La première provient de l'humidité : celle-là n'est qu'un mince inconvénient parmi tant d'autres qui sont attachés à la peinture ; lorsqu'elle est récente, on fait sécher le tableau, on le nettoie par le frottement, et tout est dit. Cependant il peut arriver que, par suite, le tableau ait perdu sa transparence ; si cela était il faudrait le dévernir et le revernir.

La *moisissure apparente* peut venir de plusieurs causes que nous devons faire connaître, puisque chacune d'elle a son remède.

L'une des espèces de moisissures que nous venons de dire provient de mordants trop violents dont on se sera servi pour nettoyer le tableau, et qui en ont dénaturé les couleurs ; quelquefois *ce mois* apparent cède à l'huile grasse qui vient rafraîchir les tons de la peinture. Mais lorsque, par ce moyen, on ne réussit pas, on doit opérer avec de l'alcool et du vernis au mastic en égale quantité, et s'en servir comme si l'on voulait dévernir.

Il arrive que la moisissure se met après des peintures vernies à l'esprit ; on doit alors se servir de cette même substance pour l'enlever et en débarrasser le tableau.

Quelquefois on voit se manifester de la moisissure après avoir rentoilé une peinture ; en ce cas, elle provient de la chaleur du

fer à repasser dont il a fallu se servir, laquelle roussit les couleurs en brûlant l'ancien vernis.

Il arrive souvent, dans une circonstance pareille à celle-ci, que cette apparente moisissure s'enlève avec l'alcool et l'huile de térébenthine; d'autres fois, on ne peut parvenir à raviver les couleurs qu'à l'aide de l'huile grasse qu'on y ajoute.

On voit sur certaines peintures se former immédiatement du moisi lorsqu'on les humecte pour les nettoyer; cela provient du blanc d'œuf qui les recouvrait et qui n'a pas été enlevé avant de les vernir; il est bien entendu que cela ne peut arriver qu'à des tableaux craquelés et crevassés, ce qui permet à l'eau de pénétrer sous le vernis et d'atteindre le blanc d'œuf; il devient nécessaire en ce cas d'enlever par de l'esprit-de-vin, soit pur, soit mêlé d'huile de lin, le blanc d'œuf avec le vernis tout ensemble.

Il arrive souvent qu'un tableau de moyenne dimension, ayant été peint par glacis et non par empâtement, se gerce de toutes parts, en sorte que la peinture semble couverte d'un réseau, et c'est là un inconvénient auquel il est extrêmement difficile de remédier, excepté dans certains cas où, les crevasses n'étant pas trop nombreuses, on peut les remplir avec un cérat fait de cire vierge fondue dans la térébenthine.

Il y a fort peu d'outils qu'on puisse employer pour le nettoyage des tableaux; ainsi, en fait d'instrument de fer ou d'acier, on ne se sert que du grattoir ou du rasoir, et encore ils ne doivent servir que pour enlever, en raclant, les aspérités, qui parfois ont tellement durci, que ni l'alcool, ni aucune lessive ne sauraient les faire disparaître.

On se sert d'un fer à repasser demi-chaud pour étendre une toile neuve derrière une peinture; il est indispensable aussi pour aplatir des couleurs écaillées.

Lorsqu'on fait cette opération, on doit d'abord couvrir les places écaillées d'un papier saucé de craie blanche. Cela fait, on passe et repasse le fer à plusieurs reprises, et jusqu'à ce qu'on ne sente plus dessous d'inégalités.

Peut-être bien que, dans l'opération, le papier s'attachera après la peinture ; gardez-vous bien de vouloir le retirer de vive force, car vous pourriez enlever avec un fragment de peinture ; mouillez-le patiemment jusqu'à ce qu'il se détache.

Dans le cas où la partie à décoller est considérable, on doit la couvrir de colle d'amidon et placer par-dessus un papier huilé.

MAROUFLAGE OU RENTOILAGE DES TABLEAUX

Cette opération est très délicate. On colle d'abord sur la peinture plusieurs doubles papiers... qui forment un cartonage; puis on enlève la vieille toile, soit en l'humectant avec une éponge mouillée, soit en l'usant avec une pierre ponce et on applique sur l'envers de la peinture une toile neuve après avoir enduit l'une et l'autre d'une couche de colle. Quand cette dernière est presque sèche, on promène un fer chaud sur la toile pour la rendre plus unie et plus adhérente ; après quoi il ne reste plus qu'à enlever le cartonage, ce qui se fait avec une éponge, et le tableau se trouve rentoilé.

Cet ingénieux procédé est dû à MM. Hacquin et Picault, restaurateurs de tableaux, renommés au dix-huitième siècle.

S'il s'agit d'enlever un tableau de dessus un panneau, on colle premièrement dessus une gaze et plusieurs doubles de papier, ce cartonage étant sec, on place le tableau sur une surface bien unie et plate, sur une table, et avec une scie fine on entame le panneau par petits triangles ou petits carrés contigus qu'on enlève ensuite patiemment et très facilement avec un fermoir ou ciseau. On approche ainsi peu à peu de la peinture sans crainte de la détériorer, on vient ensuite avec un petit rabot et des râpes réduire ce qui reste de bois à une si faible épaisseur qu'en le mouillant ensuite avec une éponge, on le détache sans peine et l'on arrive à la couche première appliquée au panneau avant de commencer le tableau. On enlève cette impression qu'on trouve presque toujours fen-

dillée et on procède au rentoilage comme il est dit plus haut.

Pour coller sur bois ou sur enduit de plâtre un tableau peint sur toile, on emploie de la colle forte ou des couleurs grasses, ou bien une composition de poix grecque ou de cire.

Quelques personnes font une colle composée de farine et d'un peu d'ail écrasé dans l'eau, d'autres mettent fondre de la colle forte dans l'eau et emploient cette eau pour y délayer de la farine et la font cuire ensuite.

DES DIFFÉRENTES MANIÈRES DE RÉPARER LA PEINTURE OU RESTAURATIONS PITTORISQUES

Le temps, le dévernissage, le nettoyage et une foule d'autres causes encore peuvent vous mettre dans la nécessité de rendre à un tableau qui vous est confié, ou qui vous appartient, la vivacité de son coloris, l'harmonie de son ensemble détruit çà et là ; enfin vous pouvez y trouver maint endroit où la couleur locale n'existe plus, et où vous avez à la remplacer ; c'est là une rude tâche, si rude, qu'elle pourrait embarrasser l'artiste le plus expert, si on l'en chargeait.

Le difficile n'est pourtant pas, si l'on est un peu coloriste, de rendre à la peinture son harmonie première ; mais combien de temps durera-t-elle ? Voilà ce qu'il est difficile de préciser : seulement, il est certain que les parties nouvellement peintes devront changer dans un temps donné, tandis que les anciennes ne bougeront pas ; de là la discordance. Pour éviter ce résultat, un habile restaurateur ne doit pas se borner à repeindre les fragments endommagés, il lui faut peindre un peu partout, en sorte que le tableau semble peint nouvellement.

Somme toute, nous pensons qu'il n'y a qu'un très habile coloriste, un excellent observateur qui puisse restaurer convenablement ; et comme beaucoup d'artistes éminents qui possèdent ces qualités regarderaient comme au-dessous d'eux la restauration d'un tableau ; comme, d'autre part, un véritable artiste considérerait comme une profanation les *repeints* qu'on

peut faire à un tableau de prix, il est fort peu de gens capables dans cette science réparatrice, qui ne souffre pas la médiocrité.

Cependant, comme nous ne sommes pas là pour crier à l'impossibilité, mais bien pour indiquer les moyens, voici ceux que nous vous conseillerons :

Lorsque vous aurez bien étudié les contours endommagés et les écaillages de la couleur, comparez avec les parties bien conservées, puis retouchez avec conscience et patience ; ne couvrez pas de minimes défauts avec une teinte, mais posez l'un contre l'autre des multitudes de petits points. Beaucoup de retouches doivent se faire sur un enduit gouaché et préparé à la colle de poisson.

Sur cette préparation, peignez par empâtement dans le ton de l'original, et lorsque ces repeints seront bien secs, modifiez-les pour les harmoniser avec le ton général du tableau par des glacis sagement entendus, car c'est de leur bon emploi que dépend une restauration plus ou moins satisfaisante.

On ramène à leur blancheur primitive les touches de blanc noircies sur les dessins anciens, au moyen de quelques coups de pinceau imprégné d'eau faiblement oxygénée (procédé trouvé par le savant et illustre Thénard).

MANIÈRE DE RECONNAITRE LES TABLEAUX ANCIENS

Les tableaux originaux, comme on le sait, se distinguent par la hardiesse du pinceau, la vigueur des touches, la force des expressions et l'élégance des contours ; mais ce qui sert surtout à les distinguer et ce que la copie ni l'imitation ne peuvent rendre, est cette règle générale que toujours les contours des personnages ou des objets principaux se détachent en relief, c'est-à-dire font épaisseur sur le fond.

Dans les écoles Italienne, Espagnole, Allemande et Française, en examinant les contours, il est impossible d'être induit en erreur : il n'y a que dans les écoles Hollandaise et Flamande

que cette particularité soit moins sensible ; cependant elle existe, et, pour s'en apercevoir, il n'y a que cette différence, qu'il faut passer la main sur les tableaux de ces deux écoles, tandis que dans les autres la vigueur des contours frappe les yeux.

Les copies originales, plus vulgairement appelées répétitions, c'est-à-dire copies par un auteur d'après son propre ouvrage, se distinguent facilement de l'original. Dans les copies on reconnaît l'ouvrier, dans l'original on retrouve l'artiste. Le caractère du peintre s'exprime dans l'original, son talent s'apprécie dans ses répétitions. Ces dernières diffèrent des originaux en cela que les touches sont moins hardies, les expressions plus maniérées, la lumière plus sombre, et toujours sans exception les contours se confondent avec les fonds ; la copie corrige souvent aussi l'original.

Ces observations sont justes mais j'ajouterai seulement à ce passage, extrait d'un écrivain spécialiste, que rien n'est plus facile que d'être trompé sur les copies, surtout si elles ont été faites par le maître lui-même qui sait, mieux que personne, répéter les procédés dont il s'est servi pour produire l'original ; il y a cependant presque toujours un peu moins de franchise dans la touche et plus de lourdeur observable dans le mélange des couleurs. Une copie du même auteur, une répétition par le maître lui-même offre cette même différence qu'il y aurait à entendre un orateur prononcer un discours spontanément et d'inspiration (ce qui serait le véritable *original*) et l'action de l'orateur qui lirait en public ce même discours médité à l'avance ; la lecture est une copie refroidie au profit quelquefois de la correction. Il faut d'ailleurs une étude très sérieuse de l'art et très longuement approfondie et acquise pour devenir bon connaisseur et appréciateur d'anciens tableaux.

Il faut qu'un expert en tableaux ait l'œil parfaitement exercé par une étude longue et approfondie des écoles les plus célèbres de tous les pays, et sache discerner les styles des plus grands maîtres comme des maîtres les plus médiocres.

MANIÈRE DE COPIER FIDÈLEMENT LES TABLEAUX ANCIENS

Une bonne copie doit être une sorte de fac-similé matériellement exécuté d'après les mêmes procédés suivis par le maître et avec des matières colorantes équivalentes à celles du modèle.

Il sera toujours préférable de copier sur un panneau de bois un tableau dont l'original sera sur bois ; car la contexture du subjectile en bois ne donnera pas le même aspect à la peinture que la contexture d'un subjectile en toile ; si cependant on ne peut aisément trouver dans le pays où l'on est, un panneau analogue à celui du modèle, on emploiera alors une toile du grain le plus fin. Le bon sens indique, en effet, que la première chose à faire avant d'entreprendre une copie est de considérer la qualité matérielle de la toile du panneau, de bois ou de métal sur quoi l'original a été fait, afin de se procurer, s'il est possible, un subjectile semblable. Il faut ensuite deviner les procédés d'exécution de l'auteur.

Une des grandes difficultés de la copie des tableaux anciens qui ont, par l'effet du temps, poussé au sombre, est de bien saisir les contours qui, dans les draperies de teintes foncées, se noient la plupart du temps dans l'obscurité d'une façon très difficile à saisir. Le décalque sur le modèle n'est pas toujours permis ou possible, et s'il est possible sur un tableau qui n'est que de moyenne dimension. Voici comment on peut opérer : comme le papier végétal n'est pas toujours suffisamment transparent pour permettre de lire le contour de la peinture à l'huile, on taillera un morceau de craie finement (en observant que la pointe ne contienne pas de morceau pierreux), puis sur l'original même, et avec une légèreté suffisante pour ne pas rayer le vernis, on passera au blanc tous les contours principaux qui deviendront visibles sous le papier végétal et permettront, dès lors, de compléter très exactement le contour général.

Voici encore un autre moyen encore plus inoffensif pour le tableau : on posera sur le modèle une feuille de verre très mince sur laquelle on peindra avec du blanc d'argent et un peu d'huile grasse, et le plus visiblement et finement possible, avec un pinceau à filer tout le contour général du sujet ; ce tracé, une fois sec, sera posé sur un fond de papier noir qui permettra de tracer également bien et de tracer, sur un papier végétal, l'ensemble des contours dont on a besoin ; ce décalque, passé à la mine de plomb, pourra alors être transporté sur toile ou sur panneau, en plaçant entre la toile et le papier végétal du papier frotté de rouge et en promenant un poinçon d'ivoire sur le trait de mine de plomb du papier végétal ; le trait laissera son empreinte en rouge sur la toile et l'on pourra commencer à peindre.

La chambre claire est aussi un bon moyen de relever le trait fidèle d'un tableau, mais elle donne toujours un dessin assez petit qu'il faut ensuite grandir au carreau pour l'établir dans la dimension du modèle. Peu de personnes sont d'ailleurs en état de ce servir de *ce très utile appareil*. Le véritable mérite est, d'ailleurs, de savoir dessiner à vue d'œil bien exactement.

Deviner, à l'inspection du modèle, les procédés employés par son auteur, tel est le problème *difficile* qui se pose interrogativement en présence de tout tableau original ! Il faut avoir déjà pratiqué par soi-même bien des peintures originales ou copies pour être en état de résoudre, tant bien que mal, une partie de la question ; car l'art des plus grands maîtres se cache en lui-même si souvent, qu'il est bien difficile de découvrir, où et comment, il déguise ses moyens.

Comme il y a une infinité de synonymes de pensée dans l'art de s'exprimer, il faut rechercher les synonymies variées des mélanges de couleurs, chercher les approximations les plus voisines par une succession de tâtonnements et d'essais ; on ferait de même en dessin pour épurer un trait dans une figure dont on aurait cherché d'abord le mouvement par des

traits doublés ou triplés à la Daumier (le caricaturiste si expressivement vrai), en cherchant parmi ces multiples traits indicateurs du mouvement le trait véritablement exact, choisi avec sagacité et sentiment parmi les balbutiements du croquis spirituel, spontané et rapide comme la pensée.

PEINTURE A LA CIRE, UNE DES PLUS DURABLES ET DES PLUS ANCIENNES

Les subjectiles sur lesquels on peint, sont : la pierre, plâtre, stuc, mortier, marbre, toile, bois, la porcelaine, le cristal poli ou dépoli, l'ivoire, l'albâtre, les métaux, le papier, le carton, la soie, les étoffes, les velours, toutes ces matières reçoivent également bien la peinture à la cire.

Mais les apprêts diffèrent, suivant leurs natures : des substances poreuses sur quoi on veut peindre, telles que le plâtre, le mortier, la pierre, devront être préalablement imbibées de cire dissoute dans la térébenthine, pour boucher les pores et préserver la peinture de l'invasion de l'humidité ou d'autre accident. Voici la dose du liquide à employer pour enduit préalable :

Cire blanche	10 parties
Résine	5 —
Essence de térébenthine.	40 —

Faire fondre la cire au bain-marie, passer la solution dans une chausse de laine, et appliquer à chaud par couches successives sur la muraille préalablement chauffée avec un réchaud de doreur ou son équivalent. Pour boucher les fentes ou trous du mur, on emploie un mastic fait de cire, de gomme élémi, de résine et de blanc d'Espagne qu'on emploie comme on emploierait le mastic ordinaire.

On peut peindre à la cire sur toile en appliquant sur le canvas une couche à la détrempe d'abord et l'enduit à la cire par-dessus, ou coller une feuille de papier buvard sur la toile puis l'enduit à la cire par-dessus.

LE GLUTEN ÉLÉMI

Sert pour délayer les couleurs qui doivent avoir été broyées préalablement en poudre impalpables avec le plus grand soin, les mêmes que pour la peinture à l'huile. Ce gluten est composé de cire vierge et de résine élémi avec de l'essence d'aspic rectifié et de l'huile de cire.

1 partie de résine,
4 parties de cire,
16 parties d'essence d'aspic.

On peut faire un gluten plus ferme mais analogue au précédent en remplaçant la résine élémi par le copal.

ÉCOLES ANCIENNES ET MODERNES

L'école d'Italie renferme les peintres éminents de Rome, Florence, Venise, la Lombardie. On place en tête des artistes romains : Raphaël et Michel-Ange.

Les maîtres les plus illustres du treizième au dix-huitième siècle sont : Mantegna, Le Pérugin, Le Ghirlandajo, Léonardo de Vinci, Fra Bartolomeo, Le Titien, Raphaël, André del Sarte, Le Corrège, Véronèse, l'Albane, Le Dominiquin, Salvator Rosa.

Les Vénitiens ont pour chefs Le Titien, Le Giorgion et leurs élèves.

Les Lombards, Le Corrège, etc.

L'école Flamande comprend aussi quatre parties : les Allemands, dont Albert Durer et Holbein sont les premiers ; on classe cependant Holbein parmi les peintres suisses. On donne pour chef aux Hollandais, Lucas de Leyde ; les Flamands ont le célèbre Jean Stradan ; les Anglais, Guillaume Dopson Reynolds et Turner de nos jours. On reconnaît que tous ces peintres, soit d'Allemagne, soit de Hollande, soit d'Angleterre, ont à peu près la même manière de peindre qu'on appelle le goût flamand.

Suit l'école Française dans laquelle on classe 1° Jean Cousin, Freminet et Clouet qui, les premiers, ont établi en France les lois du bon goût dans l'art de peindre et de composer ; on classe aussi Rubens dans l'école Flamande ; le grand Nicolas Poussin et Lesueur, dit le Raphaël français, dont la suite des tableaux de la vie de saint Bruno offre, au Louvre, une admirable série de chefs d'œuvres, sont les têtes de colonne de l'école Française. Cette classification qui est de de Piles, donne au lecteur quelques règles utiles pour former le jugement et guider les appréciations en matières de tableaux. Voici sa curieuse méthode

qu'il intitule *balance des peintres*. Elle offre un exemple chiffré, dans un cadre comparatif assez curieux, des parties proportionnelles des qualités de composition, dessin, coloris, expression où chaque artiste a pu exceller :

Raphaël	47	49	12	19
Rubens	18	43	17	17
Lebrun	16	16	8	16
Poussin	15	17	6	15
Titien	12	15	18	6
	Composition	Dessin	Coloris	Expression

C'est en Grèce pour la première fois que se produisit la véritable peinture.

Zeuxis, Parrhasius, Apelle, Aselepiodore, Polygnote, Protogène, Pamphile Timanthe y peignirent des ouvrages qui, d'après les témoignages de leurs contemporains les plus illustres, excitèrent l'admiration universelle. Les peintres romains de ces époques reculées, les Turpilius, les Fabius, les Pedius, etc., dont parlent quelques auteurs ne sont connus que de quelques érudits. Après la ruine de l'empire d'Occident la peinture conservée traditionnellement au milieu des premiers chrétiens dans les catacombes, ne se releva un peu qu'à Byzance, sous les empereurs d'Orient conservant invariablement ses formes raides et sa barbarie jusqu'au treizième siècle où Cimabue, Giotto, Masaccio et Giovanni di Fiesole dit le *beato Fra Angelico*, moine profondément artiste qui peignait encore sur des fonds d'or (à la byzantine), inaugurèrent la belle et sérieuse peinture. Ce ne fut toutefois que deux siècles après que cet art, complètement affranchi des traditions vicieuses des temps primitifs et y substituant hardiment l'imitation du vrai et du beau de la nature, atteignit les cimes de la perfection dont Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël enseignèrent les chemins à leurs élèves et à leurs descendants.

Le Pérugin, André del Sarte, Le Giorgionne, Le Titien, les Carrache, Paul Véronèse, Guido Reni brillent à cette époque.

Vers 1428, l'invention de la peinture à l'huile est attribuée à Van Eyck. Cette découverte transforma l'école de Cologne, d'où sont sorties l'école allemande, fondée par Albert Durer et les écoles flamande et hollandaise illustrées par Rubens, Van Dyck, les Teniers, Rembrandt et tant d'autres.

A leur suite et dérivant plus ou moins des maîtres d'Italie sont venues l'école Espagnole, dont Murillo, Zurbaran, Alonso Cano, Vélasquez et Goya de nos jours sont les chefs les plus éminents, et finalement, l'école Française qui eut pour fondateurs deux élèves de Léonard de Vinci, Ambroise Dubois et Jean Cousin, l'auteur du premier tableau à l'huile, sujet : *le Jugement dernier* peint en France en 1550 ; Simon Vouet, Philippe de Champagne, Le Poussin, Claude Gelée, dit le Lorrain, Lesueur, dit le Raphaël français, Lebrun, Mignard, Coppel, Jouvenet, les Van Loo, Walteau, Boucher, Greuze, Vien.

Les remarquables tableaux du moine Angelico de Fiésole que l'on voit à Florence dans la galerie Degli Uffizi, ont souvent des fonds et des auréoles d'or pour faire ressortir les visages et en rehausser la fraîcheur ; ils y semblent néanmoins pour ainsi dire incrustés. C'est un reste des habitudes des peintres grecs et byzantins, et des mosaïstes décorateurs vénitiens qui faisaient et font encore grand usage des fonds d'or composés de petits cubes d'émail recouverts d'une feuille d'or (recouverte elle-même d'une couche de verre).

Les grands maîtres du portrait, Le Titien de (1477 à 1576), Tintoret de (1512 à 1594), J. B. Moroni (décédé en 1578), P. P. Rubens (de 1577 à 1640), Van Dyck (1599 à 1660) ont peint souvent leurs ombres très fermes mais sans en exagérer le ton au détriment de la transparence et de la netteté des parties ombrées.

L'habileté du peintre consiste à traiter les ombres de telle façon qu'elles accentuent les formes sans les cacher. Léonard de Vinci comme vigueur, netteté et finesse de dessin a porté l'art de modeler avec le pinceau à une perfection qui n'a jamais été

surpassée depuis, par aucun peintre. Philippe de Champagne a possédé et poussé très loin ce talent dans plusieurs de ses portraits où l'on admire aussi la remarquable beauté du modelé et du dessin des mains.

Étudiez tous ces maîtres avec une égale conscience et une égale envie de vous en pénétrer, mais n'oubliez pas que nos compatriotes, les peintres français, ont fondé une école nationale au dix-septième siècle, bien autrement grande par la pensée, par l'esprit et par le sentiment, bien autrement grande par la philosophie et son but moral que toutes les anciennes écoles.

CONCLUSION

Pour devenir bon peintre, il faut savoir :

1° Ce qui mérite d'être peint, au point de vue de l'intérêt du sujet et de la beauté artistique.

2° Sur quoi et comment on doit le peindre, de quelle grandeur et avec quel degré de perfection d'exécution, selon l'importance et le genre qu'on adopte.

3° Avec quels matériaux on peindra afin que l'œuvre sérieuse, agréable ou légère, intelligemment conçue, spontanément ou mûrement méditée, soit assurée de la plus longue durée possible !

Avant d'essayer de composer des tableaux, il est très utile de faire de bonnes copies.

Celles qu'on exécutera d'après des grands maîtres initieront toujours quelque peu à l'étude du langage si infiniment varié de la peinture.

TABLE

	Pages.
AVANT-PROPOS	III
Installation de l'atelier	7
Des pinceaux	10
L'atelier des Anciens.	12
De la nature des couleurs.	14
Broyage des couleurs	15
Des huiles.	18
De la peinture monumentale	23
Impression des subjectiles métalliques et ligneux, bois divers.	23
— des toiles et panneaux.	24
Des fonds	27
Du papier et des cartons que l'on emploie pour peindre.	27
Des panneaux.	28
Des châssis, des toiles	29
Des châssis à clefs.	31
Colles diverses	31
Des enduits	33
Impression murale.	34
Considérations sur les papiers, toiles et panneaux.	36
Peinture d'histoire et de portrait	38
— de paysage	39
— de genre	39
— de fleurs et de fruits	40
— d'intérieur	40
— de marine.	40
— des animaux	41
Palettes, chevalets divers et accessoires.	42
De la géométrie dans ses rapports avec la peinture.	52
Géométrie pratique	57
De l'ensemble et de la distance.	63
De l'horizon.	65
Du point de fuite.	70

De la sphère et de la tête humaine	73
Liste des couleurs	74
— des meilleures couleurs	74
Couleurs qui changent	76
De l'emploi des couleurs	76
Glacis, demi-pâtes et finesses	85
Peinture miniature	87
Du portrait	87
De l'ébauche des figures	99
Choix des huiles	106
Vernis	107
Des mélanges pour peindre la figure	112
Paysage marine	114
Les fruits, les fleurs, les oiseaux	118
Peinture d'histoire naturelle	120
De la restauration des tableaux	124
Du dévernissage à sec	124
— à l'eau-de-vie	125
Rentoilage des tableaux	131
Restaurations pittoresques	132
Manière de reconnaître les tableaux anciens	133
— de copier fidèlement les tableaux anciens	135
Peinture à la cire	137
Le gluten élémi	138
Ecoles anciennes et modernes	139
Conclusion	142

FIN DE LA TABLE

BIBLIOTHÈQUE ARTISTIQUE

EXTRAIT DU CATALOGUE

- A, B, C du Dessin.** Méthode nouvelle, pouvant être démontrée aux enfants par une personne ne connaissant pas le dessin. — Superbe album in-4° oblong, contenant 21 pages dessins et 21 pages texte explicatif, par Edw. ANCOURT . . . 2 fr.
- Anatomie descriptive des Formes humaines,** à l'usage des peintres, sculpteurs, graveurs et gens du monde. 1 vol orné de 25 pl., par PÉOUCCONOT. . . 4 fr.
- Aquarelle (V) et le Lavis,** par GOURIL. 1 vol. in-8, avec planche. . . 1 fr. 30
- Art de préparer les Plantes marines et d'eau douce** pour les conserver et en former des Albums pour leur étude, 1 volume in-12. 4 fr.
- Dessin expliqué (le),** mis à la portée de toutes les intelligences. 1 volume in-8, orné de 30 sujets d'étude. 1 fr.
- Dictionnaire universel des Beaux-Arts: Architecture, Gravure, Musique, Peinture, Poésie, Sculpture;** suivi d'un Dictionnaire d'Iconologie. 3 fr.
- Géométrie populaire artistique et Dessin linéaire** familier, suivi du *Dessin d'après nature* sans maître, par GOURIL. 1 vol. in-8 avec 250 sujets d'étude. . . 2 fr.
- Guide du Peintre-Coloriste;** Colovis des gravures, lithographies, vues sur verre, pour stéréoscope; Retouche de la Photographie à l'aquarelle et à l'huile, par C. LEFÈVRE. 1 volume in-8. 1 fr.
- Manuel Artistique et Industriel,** contenant les Traités de Dessin industriel, de Morphographie, des Ombres, Hachures et Estompes, avec 22 planches. . . 1 fr.
- Manuel général du Modelage, de la Sculpture et du Moulage,** précédés nouveaux, utiles et agréables aux amateurs, par F. GOURIL, avec pl. 1 fr. 50
- Manuel vulgarisateur des Connaissances Artistiques.** 2 volumes ornés de 18 planches, chaque volume. 1 fr.
- Miniaturiste (le),** avec planche d'étude, un volume in-8. 1 fr. 50
- Panorama des Passions** appliquées aux Beaux-Arts, etc. 1 fort volume in-8, par GOURIL. 3 fr.
- Pastel (le) appris sans maître,** par THÉNOT et GOURIL. 1 fr.
- Pastel (le) simplifié et perfectionné,** par GOURIL. 1 vol. in-8 avec planche 1 fr.
- Paysage (Traité du),** par F. GOURIL. 1 vol. in-8, orné de pl. d'étude . . 1 fr.
- Paysage (les Règles du),** avec 8 pl., par THÉNOT. 2 fr.
- Peinture (la) à l'huile,** suivie d'un Traité de la Restauration et de la Conservation des Tableaux, par GOURIL. 1 volume in-8. 4 fr.
- Peinture à l'huile (Manuel général de la),** avec pl., par GOURIL. 2 fr. 50
(Le même, revu et considérablement augmenté). 4 fr.
- Peinture à l'huile (les Règles de la),** par THÉNOT, d'après les traditions des grands maîtres, avec notions de géométrie; édition revue et complétée par GOURIL, illustrée de 8 planches. 3 fr.
- Peinture sur Porcelaine** dure, tendre, émail, miniature, faïence, verre, etc., procédés perfectionnés des manufactures de Sèvres, etc. 1 volume in-8. . . . 2 fr.
- Perspective expérimentale** artistique, ou l'Orthographe des Formes, indispensable aux amateurs, artistes, photographes, peintres, sculpteurs, décorateurs, architectes, etc., par F. GOURIL, avec planches. 4 fr.
- Photographie (la) pour tous,** traité simplifié. 1 volume in-8. 1 fr.
- Traité général des Peintures à l'Eau: gouache; lavis à l'encre de Chine** pour l'architecture; en couleurs, pour les cartes et plans; Sépia; Détrempe; Fresque; Miniature sur papier, ivoire, bois, parchemin, étoffes, etc., 1 vol. in-8. . . 1 fr.

La **BIBLIOTHÈQUE ARTISTIQUE** forme une collection de traités sur:
Anatomie; — Architecture; — Dessin; — Peinture; — Photographie; — Sculpture; — Ornement; — Modelage, et tout ce qui concerne les *Beaux-Arts*.

Envoi franco du CATALOGUE GÉNÉRAL, sur demande affranchie.
Toute demande accompagnée de sa valeur en mandat-poste sera expédiée franco dans les 24 heures.