

**Discours sur la Pratique de la
Peinture et ses Procédés
Principaux: ébaucher,
peindre à fond et retoucher**

Jean-Baptiste Oudry

Discours sur la Pratique de la Peinture et ses Procédés Principaux: ébaucher, peindre à fond et retoucher

Transcript, in French, of the lecture delivered to the French *Académie royale*, 2nd December 1752, as published by E. Piot in **Le Cabinet de l'Amateur**, nouvelle série, 1861-1862. pp. 107-117, from the manuscript in the library of the Ecole des Beaux-Arts.

Jean-Baptiste Oudry

The Getty Conservation Institute, Los Angeles



© 2008 J. Paul Getty Trust

The Getty Conservation Institute
1200 Getty Center Drive, Suite 700
Los Angeles, CA 90049-1684, United States
Telephone 310 440-7325
Fax 310 440-7702
E-mail gciweb@getty.edu
www.getty.edu/conservation

The Getty Conservation Institute works internationally to advance conservation practice in the visual arts – broadly interpreted to include objects, collections, architecture and sites. The Institute serves the conservation community through scientific research, education and training, model field projects and the dissemination of the results of both its own work and the work of others in the field. In all its endeavors, the GCI focuses on the creation and delivery of knowledge that will benefit the professionals and organizations responsible for the conservation of the world's cultural heritage.



Discours sur la Pratique de la Peinture et ses Procédés Principaux: ébaucher, peindre à fond et retoucher

MESSIEURS,

La bonté avec laquelle vous avez reçu mon discours sur la manière d'étudier la couleur, m'a fait trouver en moi un fond de courage que je ne me connaissais pas. Oui, en accordant votre approbation à ce que j'ai osé vous exposer à ce sujet, aussi bien qu'aux motifs qui m'avaient porté à faire cette démarche, vous m'avez communiqué toute l'assurance dont j'avais besoin pour la recommencer, et pour vous présenter, comme je fais aujourd'hui, une seconde leçon à l'usage de nos jeunes gens.

Il y a longtemps que ce dont je me propose de les entretenir aujourd'hui me roule dans la tête, et que je médite sur les diverses façons d'opérer qui nous mènent à acquérir ce qu'on appelle une belle ou heureuse pratique; mais j'espérais toujours que quelqu'un de plus habile que moi viendrait sur tout cela faire un travail réglé et montrer à nos étudiants le chemin le plus court et le plus sûr. Personne ne s'étant présenté, du moins à ce que je sache, pour traiter ce sujet, je l'ai regardé comme m'étant dévolu. Je m'y suis attaché d'autant plus volontiers, qu'il m'a paru plus à ma portée que bien d'autres; je me suis imaginé même qu'on pourrait le rendre piquant, parce que piquant et intéressant étant tout un ici, j'ai pensé qu'en montrant à notre jeunesse le côté du profit qu'elle en peut retirer, cet effet pourrait être certain; j'ai tâché de le produire. Y ai-je réussi? C'est autre chose: vous en jugerez, messieurs, je n'ose m'en flatter.



Je sais bien qu'on peut m'objecter que cette matière-ci est fort arbitraire, et qu'en fait de manœuvre dans notre peinture, il peut y avoir plusieurs chemins qui tous peuvent conduire au même but. Je conviens à peu près de la chose, mais ce n'est qu'à peu près, car il est sûr que, dans ces différents chemins, il en est toujours certains qui valent mieux que d'autres: c'est de quoi il s'agit ici. Si ceux que je vais indiquer vous paraissent être de la bonne espèce, tous mes vœux sont remplis, car nos jeunes gens seront certains d'aller au but par la route la plus sûre. Si vous jugez, messieurs, que je me trompe, et que vous vouliez me marquer en quoi, ils y gagneront également, et alors je m'estimerai heureux d'avoir eu tort vis-à-vis de vous par ce nouveau degré d'instruction que je les verrai partager avec moi.

Au reste, je vous prie de trouver bon que j'en use aujourd'hui à l'égard de nos élèves ici assemblés, comme j'ai fait la précédente fois, et que je leur adresse la parole directement. Je m'imagine que cette tournure rend le discours plus intime et plus persuasif; du moins lui ôte-t-elle l'air de vouloir vous faire la leçon, messieurs, ce que je redoute autant que je le dois.

C'est donc à vous que je m'adresse encore une fois, jeunes étudiants de peinture, pour vous mettre, comme l'on dit, le pinceau à la main. Vous êtes les enfants de l'État et les nôtres; il n'est aucun de nous qui ne vous rende ce service avec un vrai cœur de père, tous les jours vous en faites l'expérience; aussi, ne pourrai-je guère répéter ici que ce que vos maîtres vous ont peut-être déjà dit cent et cent fois. J'ai bien pensé à cela, en arrangeant ce discours, mais je me suis aussitôt dit: Les bons principes ont le privilège de n'ennuyer jamais, même mal débités, ceux qui ont bien envie d'apprendre. Au surplus n'est-ce rien que de vous faire



voir l'ensemble de ceux que vous n'avez peut-être jamais regardés qu'un à un? Enfin j'ai cru vous devoir cette marque de la franche amitié que j'ai pour vous, de vous faire part de ce qu'une longue pratique, bien des recherches et bien des réflexions, m'ont appris de meilleur sur la manière d'opérer en fait de peinture, et sur les précautions qui peuvent donner à nos ouvrages un fond de bonne couleur qui soit solide et durable.

Quand je dis de meilleur, il faut m'entendre; c'est selon mon sentiment ou mon préjugé, que je donne pour ce qu'ils valent, sans avoir d'entêtement là-dessus. Je serais fâché de vous donner un exemple si dangereux. Feu mon maître, M. de Largillière, disait que l'entêtement était une ivresse de vanité qui commence par rendre sourd et aveugle et finit par donner la mort aux talents qui promettent le plus. Voyez combien vous devez être en garde contre un défaut si pernicieux!

Examinons maintenant les procédés dont il s'agit ici, et voyons comment il faut s'y prendre pour *ébaucher* habilement; pour préparer les objets selon leurs diverses espèces; les *peindre à fond*, et enfin pour les *retoucher* avec goût. Expliquons-nous aussi sur la manière de *peindre au premier coup*. On ne peut pas se flatter de devenir un bon peintre sans avoir sur tout cela des notions sûres et fondées en principes. Ne regardez pas comme des minuties bien des détails où je vais entrer. Les maîtres peuvent les considérer comme au-dessous d'eux; mais rien ne doit paraître petit et indifférent aux yeux des commençants, qui ont besoin de se former.

Par exemple, quand je vous parlerai de l'attention que vous devez apporter à bien choisir vos toiles, vous pourrez penser que ce point est de peu de conséquence; mais vous vous tromperez. Tout ce qui va à bien conditionner vos ouvrages vous doit toujours occuper sérieusement, et vous devez sentir combien la perfection des toiles dont vous vous servez doit



contribuer à cela; nous nous négligeons beaucoup à cet égard. Le marchand qui vend les toiles ne cherche qu'à gagner, et le peintre qui les achète, qu'a épargner. Les Flamands sont tout autrement curieux sur cet article. Toutes leurs toiles sont sans colle, et par conséquent plus souples que les nôtres et non sujettes à s'écailler. De plus, ils les font passer, avant de leur donner l'impression, dans une espèce de calandre qui en écrase le gros fil et les nœuds, ce qui les rend très-unies. Il ne tient qu'à nous, à la vérité, d'avoir des toiles sans colle; mais il leur reste toujours un grand défaut, c'est celui que leur communique l'apprêt qu'on leur donne en les fabriquant. Si l'on n'a pas le soin de leur faire ôter cet apprêt en les faisant laver à fond (c'est à quoi on pense rarement), elles se mettent à gripper dès que l'humidité, où le tableau se trouve placé, a eu le temps de les détremper par derrière, ce qui fait goder par endroits et produit un effet tout à fait déplaisant et irrémédiable. Voilà donc une première attention qu'il faut avoir, et laquelle, comme vous voyez, n'est pas bien pénible ni bien coûteuse. Tout consiste, dans ces sortes de choses, à se mettre bien au fait et à s'accoutumer ensuite à voir si l'on est servi exactement.

L'impression de ces toiles demande une autre attention; ce n'est point du tout une chose indifférente que le ton qu'on doit donner à cette impression. On a été longtemps chez nous dans l'erreur là-dessus. Les impressions de brun-rouge, qui ont été tant en règne, produisaient de très-mauvais effets; les ombres qu'on faisait dessus manquaient rarement de devenir d'une intelligence dure et comme d'une même couleur; et les demi-teintes les plus précieuses, de s'évanouir et de venir à rien.

Les impressions blanches dont quelques-uns de nos maîtres se sont servis avaient un autre défaut: elles perçaient au bout d'un certain temps à travers les ombres et les demi-teintes, parce que ces deux parties ne sont jamais si bien empâtées que le sont les clairs, et que les couleurs qu'on



emploi n'ont pas à beaucoup près le même corps. J'ai vu des tableaux faits par des peintres du premier ordre, dont les ombres étaient tellement effacées qu'il n'était possible de les rappeler qu'en les repeignant d'un bout à l'autre; ce qui perdait totalement ces morceaux précieux.

Je crois que l'on peut poser, comme une règle générale, que toute couleur entière, soit ocre jaune, soit ocre de ru, soit brun-rouge, et autres semblables, est à rejeter dans les impressions, parce que toutes ces couleurs poussent avec le temps et se mettent à dominer partout, mais particulièrement, comme je l'ai dit, sur les demi-teintes et sur les ombres, qu'elles absorbent sans retour. De ces ombres, il faut encore bannir sans quartier celles qui, par leur nature, sont trop grenues et trop sablonneuses, telles, par exemple, que la mine, parce qu'elles font gercer les tableaux en moins de rien, et ne permettent pas qu'on puisse jamais les rouler ni presque les manier.

Une bonne impression en demi-teinte composée de couleurs moelleuses et liantes est donc, à mon sens, tout ce qu'il y a de meilleur, et à quoi je crois qu'il se faut tenir. Je vous en ai parlé sur une longue suite d'expériences vérifiées et revérifiées grand nombre de fois. J'ai toujours eu la satisfaction de voir que, sur ces impressions-là, le ton général de ce que j'avais fait se soutenait inébranlablement au bout de dix ans comme de deux.

Vous voilà donc nanti d'une bonne toile sans colle, bien dégagée de son apprêt, imprimée en belle demi-teinte. Vous savez ce que vous voulez porter dessus; vous en avez fait une esquisse ou une pensée en masse de clair obscur, cela va sans dire, et ne me regarde point ici, étant du ressort de la composition, sur laquelle j'espère que ceux de mes illustres confrères qui s'y distinguent avec tant d'honneur, voudront bien vous éclairer à leur tour. Enfin, vous allez vous mettre à ébaucher, mais il s'agit



auparavant de charger votre palette: n'y aurait-il pas à faire encore quelques observations là-dessus?

Voyons, mais cela ne sera-t-il pas un point d'instruction un peu mesquin? et serait-il bien séant d'y arrêter cette illustre compagnie? Je compte tant sur les bontés qu'elle a pour vous et pour moi, que je vais hasarder la chose. Elle pense trop noblement sur le fait de votre instruction, pour y voir jamais rien de petit, et me pardonnera, en faveur de la bonne intention, si je lui cause quelques moments d'ennui. Expédions.

Pour bien faire, il faut donc commencer par charger votre palette de toutes les couleurs qui ont cours. Je dis toutes, parce qu'il n'en est point d'inutiles lorsqu'elles sont employées à propos. Vous dirai-je qu'il faut ne délayer qu'avec de l'huile grasse la laque, les stils de grains et les noirs, et qu'il faut détremper les orpins avec de l'huile grasse toute pure? mais non, vous savez cela, et pour toujours. Ayant posé vos couleurs entières, depuis le blanc jusqu'au noir, faites cinq ou six teintes claires: pour des demi-teintes, faites-en le plus que vous pourrez, parce qu'elles ne veulent point être fatiguées avec le pinceau, et ne produisent jamais plus d'effet qu'employées dans toute leur pureté. Et quant aux teintes brunes, faites-en ce que vous croirez en avoir besoin, observant que toutes ces teintes soient faites avec le couteau et non pas avec le bout du pinceau, ce qui est une pratique défectueuse, sujette à faire changer l'ouvrage. Rangez vos teintes par gradation, afin de mieux évaluer le ton de chacune et le comparer à celui des autres. Que dans vos brosses et vos pinceaux il ne reste pas la moindre goutte d'huile, et qu'ils soient bien essuyés: la propreté est essentielle dans tout cela, et même dans toutes vos opérations. Elle donnera à vos ouvrages une fraîcheur et une durée, et à vos personnes, comme à votre profession, un air de décence où la qualité opposée est extrêmement nuisible.



Entrons maintenant en matière; examinons séparément ce qui regarde les trois procédés principaux renfermés dans la pratique de notre art, en commençant par l'ébauche.

Il me semble que nos bons praticiens sont assez communément d'accord que dans *l'ébauche* il ne s'agit pas de finesse du trait; qu'il n'y est question que de bien établir le corps du sujet qu'on entreprend de traiter en posant les grandes masses le mieux qu'il se peut dans les places qui leur sont assignées par la composition, afin de n'être pas obligé de mettre ensuite du clair sur du brun, ni du brun sur du clair; bref de se disposer un bon fond pour recevoir les tons et le travail qu'on médite d'employer en repeignant.

Cela posé, mettons-nous à l'ouvrage dans cet esprit, et pour faire ce bon fond d'ébauche, attachons-nous à prendre des couleurs qui aient dit corps et qui couvrent bien. Posons nos teintes bien à leur place, carrément et également, les liant à mesure avec la brosse, en la menant de tous sens, en suivant toujours le dessin et ses contours, des dedans des parties comme des dehors. Voilà pour ce qui concerne la figure ou les chairs.

Pour les draperies, c'est à peu près la même manœuvre. On les ébauche plates, unies, ou suivant le cours des plis, se contentant d'en suivre l'intention générale, c'est-à-dire les masses, sans trop articuler les détails, surtout en fortes touches de bruns, parce qu'ils pourraient nuire quand vous y viendrez repeindre vos draperies après les avoir étudiées sur le naturel.



Les préparations sont toutes différentes lorsque l'on ébauche un animal. Là, il faut bien nourrir de couleur et ne faire, pour ainsi dire, que pocher en la posant sur la toile; c'est-à-dire, qu'au lieu de peindre de long en large et très-uni comme dans la figure, il faut appuyer sa brosse comme de front. Cela forme un genre d'ouvrage qui n'a rien coûté et qui a cet avantage, lorsqu'on le repeint, de doubler le fini, eu ce que peignant sur une préparation bien nourrie, et pourtant travaillée un peu inégalement, ce que l'on fait dessus donne un ouvrage gras et d'une rondeur considérable.

Le paysage demande à peu près les mêmes procédés pour les terrasses et les arbres où l'on doit doubler le travail feuille sur feuille, afin que, lorsqu'on vient pour finir, on trouve un ouvrage de fait. Il n'y a que les ciels qu'on ne saurait préparer trop uniment, et qu'il faut éviter de trop charger d'épaisseur, parce qu'une exécution raboteuse, dans cette partie, semble contredire la vérité de la nature, laquelle se présente toujours à nous d'un œil fin, léger et tenant de la vapeur.

Les fleurs veulent aussi être ébauchées uniment, à cause du lisse qui les caractérise et fait une de leurs plus grandes beautés. Il y en a cependant a qui il faut former de l'ouvrage dès l'ébauche, comme l'anémone, la rose trémière et d'autres semblables. C'est au peintre intelligent à juger les endroits qui ont besoin de cette préparation. Les feuilles en demandent quelquefois un peu; cela donne cette espèce de grain que la nature a toujours.

Pour bien traiter les métaux, les vases d'or et d'argent et autres objets de même nature, il faut, en les peignant, leur donner la préparation solide de la figure; on revient ensuite par dessus avec bien des glacis pour en attraper le poli et le brillant. Il y faut une grande variété de couleurs pour représenter celles qui se réfléchissent contre eux en se trouvant à portée.



Ce n'est pas une petite affaire d'établir tout ce travail et de ne pas donner au vase un air bossué ou rocailleux. Mais ceci appartient à l'intelligence de la couleur dont je vous ai déjà parlé, et où je ne veux pas toucher ici. Les glacis en question se font à sec, non pas sur une préparation vieille faite, mais dès qu'elle peut souffrir le vernis; cela fait corps avec le dessous et forme un ouvrage moelleux et solide.

Avant d'aller plus loin, disons un mot du bon emploi des couleurs, soit en ébauchant, soit en peignant à fond, soit en retouchant. Je crois qu'on peut établir pour règle générale de ne jamais employer les couleurs entières et telles qu'on les tire de chez le marchand. On a toujours vu qu'employées de cette façon, elles tournent et changent en moins de rien: le blanc même, employé pur, jaunit tout d'abord, et considérablement. Mettez-y une pointe de mélange, il se soutient et conserve son brillant. Il en est de même des autres couleurs. Par exemple, vous avez une touche jaune à donner, vous verrez que l'ocre jaune est justement votre couleur, et vous croirez bien faire de vous en servir; point du tout, cette touche poussera toujours au brun. Il faut la composer pour la porter au même ton, c'est-à-dire y mettre un peu de blanc et un jaune plus brun. En un mot, le sûr emploi des couleurs consiste dans ce mélange qui a son application à tout, et c'est ce mélange général qui met le tableau d'accord et le soutient également.

Une autre attention à avoir dans l'emploi des couleurs est de les détremper au degré convenable pour les pouvoir étendre facilement sans les empêcher de faire corps et de couvrir. Trop épaisses, le pinceau et même la brosse ont peine à les conduire et à lier les teintes moelleusement et agréablement; trop liquides, elles donnent un travail maigre et comme égratigné. Il faut donc tenir un juste milieu et se régler au surplus sur la nature des objets que l'on a à traiter. La figure, comme je l'ai déjà insinué, veut être peinte à pleine couleur, et qui ait quelque consistance. Les autres parties



appartenantes à l'histoire et qui forment en même temps des talents particuliers, demandent des couleurs un peu plus coulantes: je parle du paysage, de l'architecture, des plantes, des fleurs et des animaux. En ébauchant ces parties-là, il faut délayer vos teintes modérément, mais toujours avec le couteau, et se bien garder de les faire couler avec du vernis et de l'huile grasse; cela fait une peinture qui glue toujours et gerce quand elle vient à sécher, principalement dans les ombres. Je me réserve de dire encore un mot sur cette manœuvre, en parlant de celle que j'estime requise pour repeindre et empâter l'ouvrage à fond. Je ne recommande ici qu'une première préparation bien large et assez solide pour recevoir, aider et soutenir ce second travail.

J'ai connu de très-habiles maîtres qui, pour ébaucher, se contentaient de frottailler leur toile avec des brosses très-peu chargées de couleur et toujours noyées d'huile grasse. Cette pratique m'a toujours paru très-défectueuse et contraire à tout bien, parce qu'elle donne à l'ouvrage un mauvais fond qui manque absolument de corps, en quoi consiste cependant l'essentiel de l'ébauche; et aussi parce qu'elle fait jaunir toutes les couleurs que l'on met sur cet enduit. Elle produit presque toujours encore un autre mal. Ceux qui prennent ainsi cette habitude de frottailler en ébauchant, s'y laissent aller de même quand ils se mettent à finir, d'où il arrive que leurs tableaux ne conservent leur fraîcheur que fort peu de temps, et changent à n'être plus reconnaissables au bout d'une couple d'années et même plus tôt.

Concluons de tout cela que, pour ébaucher à profit, il faut ébaucher à pleine couleur, largement, et, proportion gardée, selon la nature des objets, le plus également que faire se peut. Une ébauche bien faite, en un mot, doit être à peu près, par rapport au travail qu'on aura à faire dessus, comme une espèce de demi-teinte générale, prête à recevoir les clairs et les ombres comme le papier bleu ou gris sur lequel on dessine: c'est l'idée qu'en donnait



M. de Largillière. Quel avantage, en effet, de n'avoir point à vaincre ces coups trop poussés de blanc ou de noir qu'on voit dans certaines ébauches faites sans cette attention et qu'on ne peut jamais bien couvrir!

Lorsque l'ébauche sera achevée avec toutes ces conditions, il faut la laisser sécher, et à fond; la gratter ensuite légèrement afin d'ôter les poils qui peuvent être sortis des brosses, et les petits grains qui s'échappent des couleurs quelquefois mal divisées en les détrempant à sec: après quoi, il faut vernir; et cela fait, on peut peindre dessus.

Je sais bien que cette pratique de vernir l'ébauche n'est pas d'un usage général; mais je puis dire qu'elle a bien son bon, et voyez en quoi. Lorsque vous vous mettrez à peindre sur ce vernis, vous sentirez votre pinceau happer, pour ainsi dire, sur votre toile, et agir avec facilité; vous verrez vos couleurs couler à l'aise et couvrir parfaitement. Vous n'aurez jamais le désagrément de les voir s'emboire dans l'ébauche; vous n'aurez pas, par conséquent, la peine de les rappeler en les frottaillant soit d'huile grasse, soit d'huile de noix ou autre, ou par, des petits glacis de couleurs assortissantes à la partie que vous voulez travailler. Or, ces frottaiements et ces glacis ont des inconvénients qui sont faciles à concevoir: les huiles ordinaires, et à plus forte raison l'huile grasse, tirent inmanquablement au jaune, et affaiblissent ce que les couleurs qu'on pose dessus doivent avoir de corps et de tenue. Les glacis ne sont autre chose qu'une couleur tourmentée et toujours noyée d'huile qui gâte tout ce que l'on mêle avec. En vernissant votre ébauche, vous n'aurez rien à craindre de tout cela, et vous verrez toujours clair à tout ce que vous ferez. Mais il faut aller avec précaution et vernir cette ébauche le plus mincement que vous pourrez. Rien alors n'empêchera votre second travail de faire corps avec le premier, parce que l'esprit de térébenthine, qui fait la base de ce vernis, s'évapore à l'instant, n'en laisse, pour ainsi dire, que l'âme, et ce qu'il faut tout juste



pour ôter à l'ébauche ce qu'elle a de trop spongieux. Il lui fait pomper toute l'huile des couleurs qu'on applique dessus, sans qu'il puisse détruire l'onction qu'il est bon de conserver pour maintenir cette liaison qui se doit trouver entre toutes nos préparations, et de laquelle dépend ce corps commun de pâte générale qui maintient le bel effet du tableau.

Voilà, jeunes élèves qui commencez à manier le pinceau, comment je m'imagine que vous pourrez, vous y prendre pour ébaucher avec principes et avec goût; je dis que je me l'imagine, car je ne décide pas et suis bien éloigné de penser que la façon de faire que je viens de proposer là soit la meilleure que vous puissiez suivre. Cela est si vrai que, s'il se trouvait que vos maîtres en différassent, je vous conseille de vous en tenir à ce que vous leur verrez faire; mais quand même cela arriverait, j'ose me persuader que, dans le nombre de réflexions que je viens de faire, ils en trouveront bien quelques-unes qu'ils ne condamneront pas et dont ils estimeront que vous pourrez tirer quelque profit. Je ne demande rien de plus, car alors je me trouverai trop payé.

Passons présentement à la seconde partie de notre opération, et que je regarde comme la plus considérable, parce que c'est elle qui, à proprement parler, construit le tableau et lui donne toute sa solidité. Vous entendez bien que je veux parler de ce point de pratique qui a pour objet de *peindre à fond*.

Ce que je vous ai dit ci-devant sur ce que vous devez observer pour charger votre palette, vous est sans doute encore assez présent pour qu'il ne soit plus besoin que le répète ici. La voilà donc, chargée et vous voilà prêt à faire vos teintes. Je voudrais bien que vous ne les fissiez que sur l'inspection du modèle, de quelque nature qu'il fût, d'après lequel vous seriez sur le point de travailler. Cette attention vous accoutumerait à



constater toujours au juste la couleur locale de chaque objet, de ses diverses dégradations, et vous serait d'une commodité infinie pour la bien rendre sur la toile. Votre coloris acquerrait cette variété qui plaît tant dans la nature, et que l'on voit que les meilleurs maîtres de l'école de Flandre ont étudiée si soigneusement. Sûrement ce n'était point en faisant des teintes au hasard et par routine qu'ils l'ont rendue avec cette finesse et cette fidélité que nous a indiquées chez eux M. de Largillière. Mon maître m'a toujours dit que tous les peintres de cette école qu'il avait vus travailler étaient sur cela d'une exactitude infinie qu'ils semblaient tenir par tradition, et qu'il avait souvent eu un grand plaisir de *voir*, dès leur palette, ce rapport juste qui se trouvait entre les teintes qu'ils y venaient de ranger et les objets qu'ils s'occupaient à représenter.

Ce qu'il n'avait pas moins admiré, disait-il, c'était cette belle harmonie qu'il voyait toujours dans toute la gradation de ces teintes, et qui semblait répondre d'avance de celle qui se trouverait dans le tableau. Le meilleur moyen d'établir cette harmonie entre les teintes est celui que je propose ici: c'est de les faire tellement d'après le naturel qu'à force de s'habituer de le voir avec cet œil de comparaison dont j'ai parlé ailleurs, et d'en accuser au juste les teintes qui le distinguent depuis les premiers clairs jusqu'aux derniers bruns, on ne peut manquer de se familiariser avec cet accord qui ne le quitte jamais. Ainsi ce premier petit procédé, que tant de jeunes gens regardent comme très-indifférent, deviendra une source d'instructions pour ceux qui voudront bien le faire avec application. Et n'en est-il pas de même de tous nos autres points de pratique? Il n'en est aucun qui ne roule sur quelque principe. Ce n'est que dans la façon de chercher et d'approfondir ces principes que gît cette suite de secrets de l'art qui fait l'habile homme. L'homme commun est celui qui n'a jamais fait que suivre machinalement ce qu'il a vu faire, sans s'être mis en peine d'en demander, d'en pénétrer la



raison. Songez de bonne heure à vous garantir de ce défaut et à ne jamais rien faire sans vous informer pourquoi la chose se fait ainsi. Poursuivons.

Avant que de vous mettre à peindre, il faut dessiner votre sujet sur cette ébauche vague et en arrêter les principales parties avec le plus de justesse que vous le pourrez. Cette opération se fait d'ordinaire sur les études qu'on a faites d'après le naturel. Si l'on avait le moyen ou le courage de reprendre encore le modèle pour peindre d'après aussi, ce serait une bonne voie pour se rendre habile dans la couleur comme dans tout le reste. Alors on dessinerait de nouveau la figure pour laquelle tiendrait le modèle, on renchérirait sur la correction du premier trait, et on entrerait dans les détails nécessaires, selon que l'objet le demanderait. Dans l'un et dans l'autre cas, je voudrais qu'on dessinât à la craie au lieu de dessiner au pinceau avec de la laque et du stil de grain, comme on en use assez communément, et voici ma raison. Le trait ainsi mis au pinceau laisse nécessairement des épaisseurs considérables; s'il vient à sécher promptement, comme il arrive en été, ces épaisseurs sont souvent très-nuisibles au bel effet du tableau. J'ai vu des morceaux, qui d'ailleurs étaient faits avec beaucoup d'amour, où ces épaisseurs régnaient le long des contours comme une espèce de cordonnet qui devenait très-sensible pour peu que le tableau se trouvât placé au grand jour; cet inconvénient est encore plus frappant dans les tableaux où le dessin a été porté au pinceau sur la toile crue et avant que d'ébaucher. Il est rare que celui-là ne perce pas au bout d'un certain temps au travers de toutes les préparations, et surtout dans les contours éclairés et qui se trouvent en opposition sur un fond clair.

Je donne cette observation pour ce qu'elle vaut, c'est-à-dire pour peu importante; en tout cas il est facile d'en faire l'essai et de décider sur l'expérience. On concevra aisément qu'elle ne saurait regarder les



ouvrages de grande dimension, lesquels seraient au-dessus de ces petites précisions, non qu'au demeurant cette méthode de dessiner à la craie n'y soit pas convenable; je pense qu'elle y convient encore autant que dans les ouvrages plus en petit.

Votre dessin bien arrêté avec correction, et vos teintes faites selon les principes que je viens d'indiquer, vous vous mettez donc à peindre. Il est important que vous procédiez à cette opération sur un plan bien raisonné qui commence à fonder votre ensemble et vos masses. Sans vouloir blâmer les différentes pratiques des autres, voici comme je m'imagine que vous pourriez vous y prendre. Je voudrais d'abord que vous posassiez vos teintes carrément et d'une intention mâle qui accusât bien votre dessin, et en commençant par les bruns destinés plus particulièrement à dessiner votre objet. Ne craignez pas de les appliquer bien larges, votre travail ne se soutiendra que mieux; ni de les accuser plus forts que vous ne les croirez voir dans le modèle, parce que, pour produire un effet vigoureux, vous avez à regagner par cet artifice ce que le jour naturel fait nécessairement perdre de ce côté à votre tableau; car, étant éclairé également par ce jour dans toute sa superficie, il est certain que les bruns y déclinent de plusieurs nuances, à quoi on ne fait pas toujours assez d'attention.

Vos bruns étant posés avec cette précaution, il faut poser vos clairs en commençant par le point principal, et qui doit régler le ton et la gradation des points subordonnés. Vous poserez ces clairs purement et bien dans la place qu'ils doivent occuper; appliquez-vous ensuite à trouver le ton vrai et juste des demi-teintes qui doivent former le passage de ces clairs à ces bruns. C'est dans cette intelligence-ci que réside tout le secret de ce que nous appelons la belle couleur. Oui! ce secret ne saurait être enseigné, il dépend uniquement d'un sentiment fin, et je dirais volontiers



audacieux, qui nous fait voir le naturel comme les grands coloristes l'ont vu, et nous fait aspirer en même temps à le voir encore mieux qu'eux. Car d'où leur vient cette réputation de grands coloristes? de ce qu'ils ont osé rendre la nature autrement que ceux qui les ont précédés, et ont été assez heureux pour la rendre avec plus de vérité. Mais comment ont-ils trouvé cette plus grande vérité? Est-ce en copiant les autres? Non. C'est en copiant la nature avec ce des yeux assez exercés pour la bien voir, pour la voir savamment avec l'aide des coloristes les plus estimés, mais par leurs propres yeux et avec un esprit d'émulation et non de servitude.

Je viens de le dire et je le répète, je voudrais qu'il entrât dans le plan de vos études de consulter la nature également pour la couleur et pour le dessin. Celle-ci est-elle donc moins difficile que lui? Est-elle moins importante pour vos succès? Y a-t-il quelques autres moyens pour vous y former au même degré, et je dirai aussi facilement? Car n'étant pas possible de prescrire aucune dose ni de donner aucune règle fixe sur le coloris, même en copiant, qu'y a-t-il donc de mieux à faire que d'en chercher le secret dans sa véritable source, qui est le naturel?

Je dis même en copiant, et je prie qu'il me soit permis de raconter à ce sujet un fait qui m'arriva chez M. Largillière. Un jour, je le priai de trouver bon que je le visse peindre d'après nature une tête dont je devais faire plusieurs copies. Ce n'était pas de ces têtes courantes qu'il expédiait quelquefois un peu légèrement; c'était une tête d'ami, d'un beau caractère, et que cet excellent maître travailla avec tout l'art et le goût dont il était capable. Je puis dire que je dévorai jusqu'au moindre de ces procédés, et que je m'étais tellement rempli l'esprit de la fabrique de cette tête, que je comptais la savoir par cœur. Le lendemain, il s'agissait de la copier; je priai mon maître de vouloir bien faire mes teintes. Il eut la bonté de m'accorder cette seconde demande avec la même grâce qu'il avait consenti à la



première; il eut encore celle de m'expliquer le rapport que ces teintes avaient avec cette tête qui était devant lui, et de me faire une leçon admirable sur l'emploi que j'en devais faire.

Muni de tous ces secours, je me mis à peindre ma tête avec un amour sans égal. Quand je l'eus achevée, je crus m'être, surpassé à l'infini; mais, l'ayant examinée le lendemain vis-à-vis l'original, je fus tout surpris de ne la trouver en rien au-dessus de ce que je faisais communément: je me regardais comme un sujet sans espérance, et en fus accablé de douleur. M. de Largillière survint et me dit: Qu'avez-vous? - Monsieur, lui dis-je, je suis au désespoir; avec toute l'aide que vous avez bien voulu me donner, ma copie est misérable; c'est trop abuser de vos bontés, je ne ferai jamais rien. - Doucement! me répondit-il d'un vrai ton de père. Je me suis attendu à ce qui vous arrive; j'ai voulu me prêter à un préjugé que je vous ai vu, et qui est fort excusable dans un jeune homme qui ne s'est pas encore familiarisé avec les principes. J'ai été bien aise que vous connussiez par vous-même que ce ne sont pas les teintes qui vous font trouver la bonne couleur, mais c'est la tête et le discernement. Vous avez voulu voir par mes yeux: chacun voit par les siens. Quand je vous aurai vu peindre d'après nature, je vous dirai ce que vous avez à espérer des vôtres. Mais point de ces découragements que je vous vois là: je suis content du profit que vous avez fait de ma leçon d'hier; ce n'était, à proprement parler, qu'une leçon de pratique; pour tout le reste, vous m'avez assez bien imité.

Reprenons et continuons notre opération.

Vous voilà donc après à poser vos bruns, vos clairs et vos demi-teintes, et à les lier ensemble pour donner à votre figure le relief et le



tournant qu'elle doit faire paraître: en un mot, vous voilà à l'empâter et à la travailler à fond.

Ce travail est aussi différent chez les grands maîtres des écoles anciennes et nouvelles que leurs manières sont différentes, puisqu'à proprement parler, c'est lui qui détermine ces manières. Je connais peu de ces maîtres qui en aient montré l'artifice plus à découvert que Rubens et Van Dyck. C'est pourquoi j'ose les citer ici avec une sorte de préférence; je parle de cette leçon franche et ferme de mettre leurs teintes à leur véritable place, de les peindre ensemble, comme en modelant, sans les fatiguer, et sans en altérer la pureté; de prononcer chaque forme et chaque articulation à plein pinceau dans le gras de leur empâtement; de procéder enfin dans toute cette manœuvre sur des principes également lumineux et solides. Vous ne sauriez trop vous appliquer, jeunes élèves, à étudier ces principes dans les ouvrages de ces grands hommes, soit en les copiant en cette vue, soit en cherchant à les voir souvent et un peu de près. Vous en devez user de même à l'égard des autres maîtres qui ont excellé du côté de ce que nous appelons le pinceau; car ce que je vous propose ici n'est pas d'adopter la manière de peindre de Rubens ou de Van Dyck, à l'exclusion de tous autres; c'est de vous faire un fond de bonne pratique qui vous accoutume de bonne heure à mettre toujours tout bien dans sa place, vos préparations particulières et jusqu'à vos teintes et vos demi-teintes, aussi bien que vos masses; bref, de faire ce travail sur un plan raisonné: vous acquerez par là une sûreté d'opérer qui fera le bonheur de votre vie. Car, quoiqu'il soit vrai de dire que toute manière d'opérer est bonne pourvu qu'elle produise de l'effet, vous devez concevoir que celle qui ne peut conduire à ce but qu'en tâtonnant vous exposera du moins au danger d'y arriver moins vite que celle qui y mène par un chemin où l'on y voit toujours clair. Quand il n'y aurait que cette certaine incertitude qui reste de l'autre façon d'agir que nous avons vue



souvent tourner en habitude chez d'excellents maîtres, et au point que toute leur vie se passait, pour ainsi dire, à effacer et à refaire, cela seul ne devrait-il pas suffire pour nous faire agir autrement ?

Le travail dont je viens de parler regarde particulièrement les chairs; celui qui convient pour peindre à fond les draperies se doit faire dans le même esprit. Elles demandent de même d'être peintes à pleine couleur et d'un pinceau ferme, qui, marchant suivant la direction des plis, les doit arrêter et commencer à mesure. Ce travail se doit varier en même temps selon les diverses espèces d'étoffes qu'il tend à représenter, afin de les caractériser avec justesse et avec goût. Il doit être plus large dans l'imitation des draps et velours; plus fondu dans celle des satins; plus net et plus délié dans celle du linge fin, et ainsi du reste. On a quelquefois reproché à d'assez grands maîtres le trop d'uniformité de cette partie de leurs tableaux où tout semble être habillé de la même étoffe. Nous en avons eu qui, sans tomber dans les mêmes défauts ou dans une imitation fort gênante, ont su répandre dans les leurs bien de la richesse, de la variété, et, il me semble qu'on peut dire, de la vérité. Sans remonter plus haut, M. de Troy, que nous venons de perdre, me paraît sur ce point pouvoir être produit comme un bon exemple; mais quel que soit le parti que l'on voudra prendre dans ces deux sortes de goût, j'estime que le travail dont il s'agit ici doit être toujours subordonné aux grandes masses, lesquelles on ne doit jamais perdre de vue ni offusquer par des petites parties dures et importunes qui en détruiraient l'économie, et feraient un tort notable à l'effet général du tableau.

Je dirai encore un mot sur la manière de travailler les draperies, en parlant de la retouche, et par occasion des glacis, qui me paraissent en quelque sorte appartenir à ce troisième procédé. Pour le second dont il s'agit ici, il doit avoir pour objet de mettre cette partie en assez bon état par



une exécution et bien nourrie et bien discutée, pour n'avoir plus besoin de rien, sinon de quelques réveillons ou de quelques glacis propres à la mettre d'accord avec le tout dont elle doit faire partie. C'est là ce qui fait son essence, et dans laquelle je crois devoir me renfermer ici.

Tels sont à peu près les principes généraux que je m'imagine qu'on peut établir touchant la pratique de peindre à fond les objets qui tiennent immédiatement au genre de l'histoire.

Ceux qui ne figurent que comme objets subordonnés, et qui font ce que nous appelons talents particuliers, dépendent de manœuvres différentes et assez variées. On met de ce nombre les animaux, les fleurs et les fruits, le paysage, les édifices et perspectives, autrement dit l'architecture, etc. J'indiquerai ici ces diverses manœuvres le plus brièvement qu'il me sera possible.

Celles qui regardent les animaux sont ou pour le poil ou pour la plume; l'une et l'autre demandent à être expliquées séparément.

Pour peindre un animal à poil, il faut commencer par bien empâter avec de la couleur qui ait toute sa consistance, et par masses principales. A mesure qu'on établit ces masses, il en faut indiquer les parties et former le plus d'ouvrage qu'il est possible en chargeant teintes sur teintes, mais peu à la fois; la couleur, en se nourrissant ainsi, grasse peu à peu et acquiert une demi-résistance. Alors on prend des brosses ou des pinceaux plus flexibles que ceux avec lesquels on a fait cette première préparation, et, à l'aide d'une pointe d'huile de térébenthine, qui rend la couleur plus coulante, on se met à travailler ces détails-là. La fluidité de la couleur facilite ce travail et lui donne toute la légèreté qu'on y petit souhaiter, en même temps qu'elle le préserve de toute sécheresse, parce



qu'on est le maître de le mêler avec les dessous au degré qu'on le juge à propos, et de le fondre avec ou de le glisser sur cette préparation pâteuse et juste, ce qui lui donne un fini gras et moelleux que nulle autre pratique ne saurait produire à si peu de frais. Celle-ci a encore cet autre avantage, qu'elle conserve à ce travail tout son brillant, parce que la térébenthine, venant à s'évaporer, les couleurs restent dans toute leur pureté: toute autre façon les fait jaunir, ôte la netteté de la touche ou la rend maigre et d'une insipidité insupportable.

La manœuvre requise pour peindre les oiseaux, ou, comme l'on dit, *la plume*, est presque l'opposé de celle dont je viens de parler. Pour imiter ce beau lisse dont la nature embellit cet objet, il faut un travail très-uni depuis la première préparation jusqu'à la fin. Il faut en même temps que ce travail soit très-net pour donner à la plume cet œil mince et délié qui la caractérise. On conçoit aisément que la térébenthine ne doit point être épargnée; des couleurs trop épaisses ne pourraient manquer de rendre lourd et raboteux; les petits glacis y sont souvent d'un grand secours pour donner certaines transparences et certaines finesses dans les passages: mais il ne faut jamais faire ces glacis qu'avec des couleurs qui soient extrêmement bien broyées, parce sans cela elles pourraient laisser des petits grumeaux qui donneraient à ce travail un œil terne et sablonneux: cette attention est de règle générale pour tous les glacis et pour ceux en grandes masses et en couleurs transparentes dont il me reste encore à parler, comme pour les autres.

Les procédés requis pour peindre le poil et la plume, tels que je viens d'en tracer l'idée, présupposent un point particulier de pratique que nous appelons *peindre au premier coup*. Elle m'est devenue très-familière par une espèce de nécessité. Les modèles dont je me sers pour mon talent, étant rarement en vie, sont sujets à se corrompre promptement,



surtout en été; je me suis donc accoutumé, à les expédier tout de suite, et pense en avoir trouvé le moyen, et avec autant de fraîcheur, même pour les blancs, que si j'y mettais nos préparations successives. La promesse que j'ai faite au commencement de ce discours de m'expliquer aussi sur cette pratique m'engage à marquer ici en quoi elle consiste.

Ce que j'ai dit ci-devant sur l'attention que je voudrais qu'on donnât à faire des teintes bien justes sur le naturel, doit être pris ici à la grande rigueur. Ces teintes ainsi faites, il faut commencer par bien dessiner son objet avec celles qu'on aura faites pour les ombres. On doit accuser ce dessin largement, c'est-à-dire par masses, et non par un simple trait. Il faut ensuite former les parties claires de l'objet de la même façon et avec les teintes qui leur sont propres; mais il faut être prévenu que ce premier travail doit être fait très-mincement, et toutefois avec des couleurs non délayées. La raison est que, si l'on débutait par empâter un peu épais avant qu'on eût suffisamment préparé les formes contenues dans les diverses masses, la superficie de cet empâtement graisserait avant les dessous, ferait rouler la couleur, empêcherait qu'on pût travailler les teintes les unes dans les autres et s'étendre sur toutes les demi-teintes par les épaisseurs qu'on trouverait dans son chemin. On sent bien aussi pourquoi je demande que ce premier fond de travail soit fait avec des couleurs non délayées, et que c'est afin que ce fond soit assez solide pour recevoir le travail qu'il y aura à faire dessus, sans céder au premier coup de brosse ou de pinceau, et s'en aller comme par égratignure. Ce travail s'y doit établir en modelant et en prononçant à mesure les formes particulières, toujours avec des teintes justes, en renchérissant un peu sur celles qu'on aura commencé, à employer, et avec cette attention de ne jamais porter le pinceau ou la brosse sur la toile sans l'avoir auparavant chargée de couleur, peu à la fois à la vérité, mais non autrement. En opérant de cette façon, on verra, à mesure qu'on avancera, l'ouvrage se



caractériser, s'arrondir, se colorer et devenir susceptible de recevoir dans le gras ces derniers coups de finesse et ces touches spirituelles et moelleuses qui font le beau terminé et l'âme de la bonne exécution. Je renvoie au surplus à l'espèce d'application que je viens de faire de ces règles en parlant de la manière de peindre le poil et la plume. Elles me paraissent généralement applicables à tous les objets dépendants des autres parties de notre art.

J'avais compté me dispenser de parler de la pratique appartenant au talent des fleurs et des fruits, à cause du rapport qu'elle a avec celle du talent des animaux et particulièrement des oiseaux. En effet, ce sont presque tous les mêmes procédés qui peuvent convenir à l'un et à l'autre. Je dois dire cependant que, pour peindre des fleurs, on est assez dans l'usage d'ébaucher, mais légèrement et par grandes masses, et uniquement afin d'avoir un fond qui, par son ton, puisse faciliter la pureté et la netteté du travail qu'on veut faire dessus. J'ai encore à observer qu'il y a pour les fleurs une sorte de travail particulier qui ne doit pas moins contribuer que la couleur à indiquer le degré juste du brillant, du satiné, du velouté et du mat, qui caractérise chacune d'elles, ainsi que sa minceur et son épaisseur. L'illustre Baptiste est, à mon gré, un grand maître en cette partie, et bien plus utile à consulter que tout ce que les Flamands nous ont envoyé de plus fini et de plus précieux. Chez eux, fleurs et fruits, tout est peint de la même façon, de la même touche, d'un travail aussi fouillé dans les ombres que dans les clairs; toutes leurs fleurs, toutes leurs feuilles indiquent une même épaisseur. Chez lui, chaque objet est caractérisé par un travail qui lui est spécialement propre; ses roses sont minces, ses lis ont du corps; son intelligence est toujours juste par des tournants sacrifiés à propos qui mettent tout en valeur. Quelle bizarrerie qu'un aussi excellent modèle soit si peu recherché par notre jeunesse au milieu du besoin que dans tous les genres on a de ce talent!



On a encore plus besoin de celui du paysage. Il n'est aucun peintre d'histoire qui puisse s'en passer. En est-il mieux cultivé? Je rougis du peu de goût que montrent nos enfants académiques pour une étude si profitable. Quel vaste champ pour former un jeune homme, même dans la bonne pratique! Berchem seul peut suffire à lui rompre la main; le naturel aurait bientôt fait le reste. Berchem lui apprendrait à lire ce naturel et à le rendre avec cette fière facilité qui caractérise ce maître; il lui montrerait comment on prépare un ciel; comment on établit la masse générale d'un travail large et uni, et comment, d'une main légère, on charge cette masse de nuées peintes dans le gras; comment on profite de cette préparation pendant qu'elle est en cet état, pour y porter les objets qui doivent découper dessus ou composer avec, afin de les y fondre par les bords et obvier à toute sécheresse. Il lui ferait voir dans ses arbres, un feuillage libre et varié, et dans leurs troncs, ainsi que dans les plantes, les terrasses, les eaux, un touché juste et plein d'esprit, qui rend chacun de ces objets également vrai et piquant... Un seul des tableaux de ce brillant artiste peut tenir lieu, sur ce point, d'un cours complet de pratique, et je suis sûr qu'un sujet un peu né peintre, qui, après s'en être bien pénétré, se mettrait à étudier le naturel, se trouverait étonné du degré d'habileté qu'il acquerrait en cette partie en peu de temps. Quelle satisfaction ne recevrais-je pas si cette assurance pouvait être suivie de quelque effet?

Que n'aurais-je pas à dire du talent de peindre l'architecture, ce talent encore si nécessaire pour la décoration de nos ouvrages, et si négligé dans notre école? Mais les bornes de ce mémoire ne souffrent pas que je m'étende ici sur tous ces divers procédés qui sont particuliers à l'exercice de ce talent, qui, d'ailleurs, ne manque pas non plus de grands exemples pour ceux de nos étudiants qui auraient assez de courage pour



s'élever au-dessus des justes reproches que nous avons sur ce point à faire à la plupart d'entre eux.

Je voudrais bien, Messieurs, ne pas abuser de votre patience; me permettriez-vous de faire encore quelques réflexions sur le dernier de nos principaux procédés, celui que nous appelons la *retouche*?

Vous savez que je m'y engage, j'abrègerai le plus qu'il me sera possible.

Quand un tableau est peint à fond d'un bout à l'autre, on le laisse sécher, et assez parfaitement pour pouvoir souffrir d'être verni.

On le doit vernir très-légèrement, et avec une brosse un peu molle, mais dans toute son étendue, afin de rappeler les couleurs qui peuvent être embues, et de se mettre en état de bien discerner ce qui reste à y faire pour lui donner l'accord qu'on croira lui manquer.

Cet accord se donne en retouchant certaines parties, soit pour les éclairer, soit pour les éteindre. Le plus communément, c'est pour ajouter à celles qui sont destinées à figurer en premier et à faire le plus d'effet, quelque degré de finesse, de force ou de fraîcheur, des glacis réservés pour certaines draperies et d'autres objets.

Il y a différentes manières de donner cette retouche.

J'ai vu des maîtres qui se contentaient de ne la donner que sur des endroits qu'ils croyaient avoir besoin ou d'être éclaircis ou d'être rendus plus sourds, sans retravailler la partie entière avec laquelle ces endroits faisaient corps. Cette pratique m'a toujours paru défectueuse parce que ces



petits raccomodages ne manquent jamais de marquer par les hords et de faire tache.

D'autres ne vernissaient pas leurs tableaux, mais frottaient d'un peu d'huile grasse la partie qu'ils voulaient retoucher, et, l'effleurant seulement d'une vapeur de couleur, produisaient des effets assez séduisants par de petites demi-teintes fines à la Corrège. Cette pratique m'a paru avoir cela de fâcheux, que la séduction qu'elle opère passe comme un songe, et que tout ce beau travail jaunit en moins de rien.

C'est bien pis encore quand ces mêmes maîtres gardaient leur tableau devant eux pendant un mois ou cinq semaines et qu'ils y tracassaient tous les jours quelque petit accord pareil, par lequel ils revenaient sur le même endroit, souvent jusqu'à cinq ou six fois. Alors tout leur ouvrage prenait en très-peu de temps un œil terne et enfumé, produit de toute cette huile grasse, qui, en se séchant, absorbait tous ces glacis qu'on avait passés dessus, et faisait le plus mauvais effet du monde.

Un effet fort différent, mais qui, à mon sens, ne remplit pas bien l'objet de la retouche, est celui qui résulte de la pratique de plusieurs autres maîtres; pratique qui consiste à repeindre, presque à plein pinceau, les principales parties du tableau. Ce travail n'est, à proprement parler, qu'un empâtement de plus, peu susceptible de certaines finesses, d'accord, et de touches requises dans certains endroits, et qu'il est difficile de donner dès qu'on se laisse un peu gagner par la couleur. Cette sorte de retouche ne serait donc qu'une façon de plus, qu'on pourra recommencer à l'infini, sans que le tableau en paraisse plus recherché ou plus terminé.

Quelle serait donc la méthode qui semblerait mériter ici la préférence? Sans vouloir blâmer celle qui peut être suivie par aucun de mes confrères, je



croirais que c'est celle que j'ai commencé à proposer, savoir: de vernir le tableau d'un bout à l'autre, et de voir clair par ce moyen dans ce qu'on peut avoir à y faire du côté du bel accord, du côté de certaine légèreté de pinceau, bref, du côté de certaines recherches particulières et de toutes les autres conditions de l'art.

Le travail requis, pour opérer toutes ces finesses d'exécution, se fait sur ce fond de vernis avec beaucoup de facilité; et qu'on ne craigne point que ce fond puisse faire obstacle à l'intime jonction des couleurs de la retouche avec celle de la préparation des empâtements dans un tableau fraîchement peint. Ces deux procédés se suivent de trop près pour ne pas faire corps ensemble, et pour jamais. Ce n'est que le repeint fait sur des vieux tableaux qui soit dans le cas d'en pouvoir être détaché; et ce, quand même il ne serait pas fait sur un fond de vernis.

Pour procéder à ce travail de la retouche, il se faut faire une suite de teintes de la plus grande justesse et de la plus grande pureté. L'usage parmi nous n'est pas de faire ce travail d'après le naturel; il semble néanmoins qu'il en aurait encore plus besoin que les procédés précédents, et surtout pour les chairs. Les Flamands sont tous dans ce sentiment, et on le voit bien par leurs ouvrages.

Combien n'acquerrait-on pas de mérite du côté de la bonne couleur, si l'on s'habituaient de la chercher ainsi dans sa véritable source, et combien ce dernier travail ne se ressentirait-il pas de cette étude particulière de la couleur, si l'on voulait bien s'y appliquer? Comme ce travail n'est fait que pour caresser cette exécution solide qui lui sert de fond, il ne demanderait pas une bien longue séance pour le modèle, et il donnerait des précisions de vérité qu'il est impossible de deviner. Je vis toujours dans l'attente de voir quelques-uns de nos élèves, un peu nés coloristes, se faire un point capital



de ce point d'étude, et je me tiens sûr qu'il s'en trouverait assez bien pour m'en savoir toujours gré.

La retouche n'étant donc faite que pour caresser le corps général de l'ouvrage, elle se doit opérer avec peu de couleur employée très-purement, et en repassant sur toute la partie qu'on aura commencé à travailler. Ce précepte doit être entendu particulièrement pour les chairs et pour d'autres objets faisant masses claires et lumineuses, et notamment pour les blancs. On le peut regarder comme plus arbitraire pour les draperies et pour d'autres accessoires qui souvent n'ont besoin que d'un réveillon ou d'un coup de vigueur, qui tantôt se peut donner à sec, tantôt à l'aide du petit glacis.

On doit être très-circonspect dans l'emploi de ces petits glacis, surtout vers les parties claires, par la raison que ces glacis, lorsqu'ils sont donnés avec des couleurs qui ont du corps, font presque toujours un effet lourd et cendreau, et jaunissent inévitablement, parce qu'on ne peut manquer d'y faire entrer l'huile grasse, ainsi que je l'ai déjà observé. Il n'en est pas de même des glacis qu'on donne avec de la laque, de l'outremer, du stil de grain ou autres couleurs transparentes, soit pour augmenter l'éclat de certaines draperies ou pour en rehausser le ton, soit pour rendre avec plus de justesse la vivacité de certains plumages et de plusieurs sortes de fleurs. L'emploi en est plus sûr, aussi bien que la durée; mais cette façon de glacer demande cependant d'être faite aussi avec quelques précautions et une sorte d'intelligence dont il me paraît à propos d'instruire nos commençants.

Il faut toujours glacer peu épais pour ne pas outrer ce ton dont on a besoin, quitte à reglaser une seconde fois, après que le premier glacis sera bien sec. Cette façon de faire donne d'ailleurs la facilité de piquer les lumières de l'étoffe de nouveaux clairs, et leur procurer par là plus de brillant au second glacis, ce qui fait fort bien entre autres dans les velours. En ne chargeant la brosse que modérément de couleurs, on glace plus uniformément, et on se rend plus maître de forcer ou de diminuer l'effet du glacis suivant les endroits. Il les faut surtout tenir très-faibles dans les masses ombrées, lesquelles, sans cela, deviendraient trop ardentes ou trop dures, cesseraient de tourner et feraient tort à la vivacité des clairs. C'est assez pour ces masses d'y émousser la brosse presque épuisée de couleur.

Quoique je semble ranger ici ces grands glacis à plein au nombre des opérations par lesquelles on finit l'ouvrage, je dois avertir cependant qu'ils ne prennent jamais si bien sur une préparation vieille faite, que sur un travail nouveau, mais suffisamment sec pour souffrir le vernis. Les dessous formés par ce travail sont mieux disposés à faire corps avec eux et à leur donner une solidité inaltérable.

Il me paraît superflu de prévenir que cette solidité dépend beaucoup aussi du bon choix des couleurs qu'on emploie pour donner ces glacis. Nous sommes cependant bien peu curieux sur ce choix; il me paraît susceptible de plusieurs observations importantes, mais qui n'appartiennent qu'indirectement aux sujets que je traite ici. J'en pourrai faire la matière d'une autre conférence, si vous jugiez, Messieurs, qu'elle pût être de quelque utilité. Pour celle-ci, dont je vous prie de pardonner la longueur, et ce qu'il peut s'y trouver de répétition et d'inutilité, je me flatte que vous voudrez bien la recevoir comme un hommage de mon zèle pour un objet aussi touchant pour vous que l'est l'avancement de notre



jeunesse, et mon respect pour les grands exemples, que, sur ce point, vous ne cessez de nous donner.

