

DELACROIX

DEUXIÈME PARTIE

LE COLORISTE ET LE PEINTRE

L'étude des techniques de

Delacroix s'achève avec ce numéro. Nous avons vu dans le n° 13 de TdA comment procédait Delacroix dessinateur et aquarelliste. Dans le n° 14, c'est à la découverte de Delacroix coloriste et peintre que nous nous sommes attachés. Voici, en dernier lieu, un dossier sur un technicien qui éclaire et complète l'œuvre du peintre. On se souviendra pour bien en apprécier l'intérêt que Delacroix vécut à l'époque où les "secrets des médiums", et pratiquement "le métier" s'étaient perdus.

2^e PARTIE GRANDEUR ET DÉCADENCE DE LA PRATIQUE

L'ESQUISSE ET LE REPORT

Une fois le dessin bien arrêté, Delacroix le calque pour le reporter soit sur la feuille, soit sur la toile servant d'esquisse ; cela lui permet d'épurer encore le trait et de modifier la composition.

Pour passer de l'esquisse au tableau, il procède par mise au carreau (avec un crayon blanc et une règle) et en subdivisant certains pour des détails précis (mains, pieds). Les carreaux sont parfois numérotés.

Les figures placées ensuite au crayon blanc dans les carreaux de la toile (qui est de couleur brune) sont rectifiées et épurées au fusain. Le dessin ainsi reporté est fixé avec un peu de couleur diluée (huile grasse et essence de térébenthine) pour bien faire filer les lignes. Les tons sont en rapport avec le sujet (noir de pêche + cobalt pour un ornement ; ocre de ru ou terre d'ombre plus rouge venise et blanc pour une figure).

Avec la couleur, il précise un peu l'expression du dessin : quelques ombres, des muscles, des os, quelques draperies ; comme Rubens, il indique parfois l'ombre avec une terre de Cassel plus une laque Robert.

LA GRISAILLE

Sur la toile et suivant le dessin, Delacroix peint en grisaille, avec une palette limitée, l'ensemble de la surface : blanc pour les lumières, les clairs et la retouche des contours ; blanc, noir de pêche et

Lutte de Jacob avec l'ange
1853-1863.
Eglise Saint-Sulpice.



terre d'ombre naturelle combinés deux à deux pour les demi-teintes ; blanc et terre d'ombre pour les parties reflétées ; terre d'ombre et parfois de Cassel pour les ombres.

Pour Delacroix, il est essentiel d'empâter vigoureusement pour retenir les glacis postérieurs et donner ainsi du corps à la peinture. De plus, si le glacis tend à disparaître au fil du temps, la matière du dessous suggérera encore la masse et le dessin. C'est pour cela qu'il n'hésite pas à accentuer encore les parties en saillie qui, bien lumineuses, dominent l'ensemble (dans un bras : le deltoïde, le supinateur). C'est, pour la couleur, le rappel de sa quatrième loi du dessin : en commençant par empâter les espaces ovoïdes lumineux, on établit les masses qui sont les parties essentielles de l'objet.

Il est non moins primordial de tenir très claire la valeur de la grisaille, évidemment dans les lumières (très empâtées), mais aussi pour les reflets. Éventuellement, un trop grand empâtement sera poncé.

En général, le ton doit être en dessous de la valeur de l'effet final ; pour les toiles à voir de loin, le peintre met plus de vigueur dans les ombres et les demi-teintes et accentue plus fortement les contours.

On s'aperçoit néanmoins que les dessous de nombreuses toiles ont absorbé les glacis et réapparaissent à la surface à cause de leur préparation insuffisamment claire. Lorsque Delacroix constatait le ton trop noir de sa grisaille, il passait dans l'exécution du tableau un ton local sur l'ensemble (d'ombre ou de clair), en transparence pour conserver le modèle du dessous, puis il plaçait sa couleur en de forts empâtements pour éviter des réapparitions.

PRATIQUE DE LA DÉTREMPE

À la manière des Vénitiens et des décorateurs, Delacroix commençait à la détrempe et vernissait avant de terminer à l'huile (*La mort de Sardanapale*, *Les femmes d'Alger*).

Il a donné sa recette : "Peindre la détrempe avec de la colle en baquet, couper six parties d'eau à une partie de colle. Passer ensuite de l'amidon bien passé et bien battu ; passer lestement avec une brosse large. Le vernis Soehné est excellent pour finir la détrempe. Pour peindre à la détrempe un tableau à l'huile, mêler à la détrempe de la bière qu'on rend forte en la faisant cuire".

LES BIENFAITS DU VERNIS COPAL

Delacroix avait rapporté d'Angleterre la recette du vernis copal à utiliser sur les aquarelles et les gouaches (les transformant ainsi en laques), sur le bois de sa palette, en mélange avec les couleurs. Il obtint un émailage, une transparence et une résistance inaltérable dont bénéficient trop peu de ses ouvrages (*Justinien*, *Marino Falier*, *Le combat du Giaour et du pacha*, *Nature morte aux homards*). Delacroix ne se consola pas ensuite d'avoir perdu la recette exacte de la préparation qui séchait bien à cœur et qui était une garantie contre les altérations.

J.L. Gérôme (1824-1904) conseillait alors : quatre parts de copal à l'huile Durozier, trois parts d'essence rectifiée et faisait le mélange en versant l'essence dans le copal à plusieurs reprises et en remuant pour empêcher de précipiter. Il est néanmoins préférable de fondre la gomme (comme l'ambre) à feu nu, de la dissoudre dans l'huile chaude avant de la mélanger à l'essence.

LES ABUS DE LA CIRE

La cire, à la mode pour les peintures murales (parce qu'elle préserve de l'humidité) a été parfois imprudemment utilisée sur les toiles, mais Delacroix prend l'habitude d'en ajouter à ses couleurs dès les décorations du Salon du roi (vers 1835) pour y trouver la séduction de la matière immédiate (*Bataille de Taillebourg*, 1837 ; *Justice*

de Trajan, 1840 ; *Entrée des croisés*, 1841).

Reynolds (1723-1792), qui abusait de la cire, donnait la recette suivante : râper dans un pot des pastilles de cire exemptes de corps gras, recouvrir pendant douze heures d'essence de térébenthine rectifiée, mêler la pommade ainsi obtenue aux couleurs à l'huile, au fur et à mesure du travail.

NUISANCE DE L'ESSENCE

Delacroix a longtemps utilisé un mélange d'huile grasse et d'essence de térébenthine qui séchait rapidement la peinture, notamment pour finir vigoureusement avec les laques.

Au cours du travail, il mélangeait l'huile grasse (siccative) avec une huile cuite moins siccative, pour permettre de reprendre éventuellement ce qui avait été peint.

S'apercevant de l'inconvénient de l'essence qui rend une peinture aride, friable et qui se décompose), il l'abandonna bientôt, sauf pour nettoyer son pinceau qu'il trempait ensuite dans l'huile de lin, sans craindre les jaunissements.

LES MEFAITS DES MATERIAUX

Delacroix, analyste et théoricien digne d'admiration, fut un praticien qui, malheureusement, ne se résolut jamais à renoncer aux préparations juteuses, aux sauces brunes, aux dessous de bitume, aux huiles grasses (pratiques dans l'immédiat) et aux reprises dans le frais (voir les craquelures profondes de *L'orpheline du cimetière* par exemple).

Il utilisait les toiles absorbantes ou semi-absorbantes d'un certain M. Haro : "Les toiles de M. Haro sont excellentes parce que la couleur y sèche vite, elles absorbent du jour au lendemain et l'huile ressort par derrière. La couleur pénètre bien dans la toile grâce au trait".

C'est ce marchand (également fournisseur d'Ingres) qui marouffa à la colle de seigle la toile du sénat (qui tomba d'un seul bloc en 1869, cau-

sant de graves dommages, réparés par Andrieu) ; son fils colla celle de la galerie d'Apollon (qu'on dut détacher avant qu'elle ne s'effondre). Ils ne firent pas suffisamment de divisions que l'on fixe habituellement avec des clous peints et qui garantissent une attache solide.

Quant aux couleurs, Delacroix se rendait compte de ses erreurs : "Je n'étais pas riche, et je n'avais employé que des couleurs de qualité moyenne ; aussi ai-je revu avec peine plus tard que plusieurs d'entre elles (dans les Massacres de Scio) ont disparu, les laques p. ex., les bleus ont tourné au vert. Il n'y a que les couleurs de Mars et Jaune indien qui se soient bien comportées".

Il a fallu repeindre les Massacres de Scio en 1847, tout comme *La mort de Sardanapale* (restauré par Andrieu) où ne subsiste qu'un vert de Chelles frotté sur un mélange de bleu de Prusse et de blanc dans quelques draperies ; encore a-t-il noirci, comme est enterré le ciel bleu et blanc du *Jeune tigre jouant avec sa mère* (1830, Louvre).

Ne parlons pas des efforts déployés pour sauver *La justice de Trajan*, le *Boissy d'Anglas tenant tête à l'émeute*, noyés sous les réapparitions du bitume. Le procès du bleu de Prusse, du bitume (Momie), de la terre de Cassel, du jaune de chrome en mélange, a depuis été fait.

L'EXECUTION

La palette est légère, claire, d'abord en citronnier, puis en marronnier, favorable aux demi-teintes. Les couleurs, rangées par séries, sont posées en petits tas, sans trainée de couteau après le malaxage pour réveiller "le broyage inégal et mort du marchand de couleur". Il ne retournait que deux fois au couteau la liquidité de ses couleurs qu'il désirait égale (il rajoutait à cette fin de l'huile d'œillette), mélangeait celles qui s'étaient aérées (notamment le ton de bleu de Prusse plus terre ombre naturelle et blanc), rebroyait les mélanges granuleux. Le temps que le peintre passe à



Héliodore chassé du temple.
Église Saint-Sulpice.



La noce juive (huile sur toile,
105 x 140,5, 1837-41 Louvre).

PAASCHEZ SIMPLE

Adaptation simple selon
DANSCHÉ F et H pour mise en
couleur. Une robustesse à toute
épreuve pour les travaux plans.



Documentation sur simple
demande à JFD 07-18, 21.

EXÉCUTION

Le mur, dans cette toile de dimension restreinte, ne doit pas être trop uni, on le salit et on l'empâte sans crainte (A). Dans les draperies, commencer par les tons chauds et transparents. On place les détails variés des costumes à la fin. Quand le groupe est terminé, mettre les accents de lumière vive sur les têtes et les mains (B). Placer un ton intermédiaire sur la surface occupée par les poutres en le dégradant. Une fois sec, on trace les lignes et on masse avec une brosse, ou bien on commence par peindre, et on rectifie ensuite à la règle (C). Pour bien détacher un objet sur le mur du fond, il faut veiller à ce que les tons soient bien éloignés les uns des autres.



GRISAILLE

Grisaille habituelle avec, en plus, une terre de Cassel pour les parties très sombres.

PALETTE

- 1 Blanc de plomb
- 2 Massicot
- 3 Jaune de Naples
- 4 Ocre jaune
- 5 Ocre de Ru
- 6 Vermillon
- 7 Rouge Venise
- 8 Rouge Van Dyck
- 9 Terre verte
- 10 Cobalt
- 11 Terre ombre naturelle
- 12 Laque jaune
- 13 Terre de Sienne brûlée



- 14 Terre de Cassel
 - 15 Noir de pêche
 - 16 Noir ivoire
 - 17 Bleu de Prusse et à l'écart :
 - 18 Laque de garance
 - 19 Laque Robert n° 7 ou 8
- Pour les murs marocains, Delacroix préfère le massicot au jaune de Naples. Le rouge Van Dyck sert aux ombres, aux demi-teintes, aux ombres naturelles des chairs ; la laque jaune + laque ordinaire, aux ombres vigoureuses, narine, coin des lèvres, replis de la peau ; le blanc + rouge Venise + noir ivoire, aux demi-teintes des chairs ; la laque Robert + laque garance avec plus ou moins de terre de Sienne brûlée, de laque jaune, de terre verte, d'ocre jaune, au fond des tons d'ombres.

(suite de la page 9)

composer sa palette est d'une importance capitale pour la suite du travail. Il avait formé ses aides à préparer ses couleurs et employait même sa fidèle gouvernante, Jenny le Guillou, à le faire.

Il attaquait la toile de loin, s'écartant souvent et consultant le miroir (pour poser un œil neuf sur les valeurs et l'équilibre de la toile).

Se méfiant de l'habileté de la main, Delacroix travaillait avec le poignet (favorable à une touche mouvementée).

Son arsenal se compose de brosses proportionnées à la grandeur des sujets à peindre, dures et courtes pour ébaucher, à poils longs pour finir l'ébauche, plates que l'on fait filer avec le côté tranchant (pour les contours et remettre de la finesse), fines et rondes (pour les petits contours comme celui des doigts), en martre (celles qu'il préfère pour les contours précis, les ombres et les modèles fins) et en petit gris pour finir et glacer. La brosse douce et longue sert à aplanir les touches trop dures et à les lier à l'ensemble. La brosse sèche est employée pour faire arriver le ton par frottis sur le contour des grisailles.

Les premières touches, qui forment selon l'expression du Titien "le lit de la couleur", concernant les plans et les masses en opposant lumières et ombres, en mettant en place les figures empâtées de leurs couleurs locales. Si elles sont chaudes de ton, le peintre commence par un ton uni chaud (le plus chaud de l'ensemble) et termine en ménageant les détails froids qui s'y trouvent.

Tous les luisants se mettent à la fin, quand tout est modelé, comme les valeurs les plus sombres (narines, oreilles, coins des lèvres, ton noir). Est-il rapide ? — Oui, mais avec l'agilité que permet le travail préparatoire : quinze jours pour repeindre, en 1824, *Les massacres de Scio*, quelques minutes pour la petite figure de l'homme percé d'une flèche dans *Attila ou le triomphe de la Barbarie*, vingt-deux minutes pour faire la nature morte du *Combat de Jacob avec l'ange* et après huit jours de séchage, seize minutes de repiquage.

BIEN DETACHER LES ELEMENTS

Delacroix se montre très attentif à bien détacher les divers éléments de ses compositions par le truchement de la couleur. Dès la grisaille, la vigueur des contours empêche de confondre les tons des objets qui se chevauchent ; souvent d'ailleurs, ce contour est à peine couvert par le ton pour mieux l'isoler. Il s'emploie à faire contraster les tons des objets voisins de manière à les distinguer nettement : un ton chaud se détache localement avec vigueur sur un fond froid.

Il use encore d'un autre moyen, en faisant contraster un élément en ombre et un autre plus clair derrière lui ; l'objet "avance" d'autant plus que son ombre est vigoureuse et que "fuit" un ton doux, clair et franc.

RETOUCHE ET REPRISE

Travaillant à plusieurs toiles en même temps — les unes le reposant des autres — ou laissant à quelque rapin le soin d'ébaucher, Delacroix est amené à en retoucher et reprendre plusieurs. Lorsque la peinture a été abandonnée depuis longtemps, il la nettoie, puis passe de l'huile d'œillette ou de lin sur la partie à travailler, la mêlant avec un peu de salive pour la faire pénétrer. Ensuite, il passe un ton neutre (un ton rompu transparent de laque Robert par exemple) sur le contour ou l'élément à déplacer ou adoucir, puis entreprend la correction par le milieu de l'objet. Il reprend le fond sur lequel se détache le sujet en s'arrêtant au bord du ton neutre qui l'entoure. A l'imitation de Rubens, il laisse cette petite auréole, prise comme contour, pour donner de l'air à l'objet.

Pour les reprises au pinceau de martre, il passe une émulsion bien agitée d'huile, de térébenthine et d'eau, à parts égales, qu'il essuie ensuite. Les retouches à sec se font sur un frottis à la pomme de terre ou à l'ail.

Pour une retouche plus radicale, il retire la peinture avec un grattoir

placé à angle droit, pour ne pas couper la toile, redessine au crayon blanc et recommence.

ANALOGIE ET DISSEMBLANCE

Pour Delacroix, il est prudent de disposer sur la toile, en même temps, des parties analogues : deux bras, deux jambes, pour ne pas marquer de différence dans les tons. Mais il faut, au contraire, éviter de placer deux choses identiques côte à côte. C'est essentiel dans les groupes de personnages ; Delacroix avait l'habitude d'éliminer des tons de chair le jaune et le rouge le plus éloigné du ton général de la figure (par exemple, ton local ocre jaune de l'un, jaune de Naples de l'autre), de se servir, pour le premier, de tous les jaunes sauf le jaune de Naples, pour le dernier de tous, sauf l'ocre jaune et ainsi de suite avec les bruns et les rouges. Cela donnait une grande variété naturelle de chair, de peau et de ton.

FINIR

"Chez les grands artistes, le croquis n'est pas un songe, un nuage confus ; il est autre chose qu'une réunion de linéaments à peine saisissables. Les grands artistes, seuls, partent d'un point fixe et c'est à cette expression pure qu'il leur est si difficile de revenir dans l'exécution longue ou rapide de leur ouvrage". Le dernier problème que se pose Delacroix, c'est celui de finir : soit gâter ce que l'ébauche compte de promesses pour l'imagination, soit sacrifier — le terme est d'ailleurs le leitmotiv du peintre qui s'efforce de ne montrer que l'essentiel — l'habileté de l'artiste. Delacroix ne se lassait pas, enfin, de donner ce conseil : ne rien faire avec répugnance.

Héritier des Vénitiens et de Rubens pour la mise en œuvre, Eugène Delacroix s'impose, par l'agencement des couleurs, comme le précurseur des impressionnistes.