

DELACROIX

DEUXIÈME PARTIE

LE COLORISTE ET LE PEINTRE

Après avoir étudié Delacroix dessinateur et aquarelliste (TdA n° 13), *Techniques des Arts* aborde aujourd'hui l'œuvre du coloriste et du peintre qu'il fut tout autant.

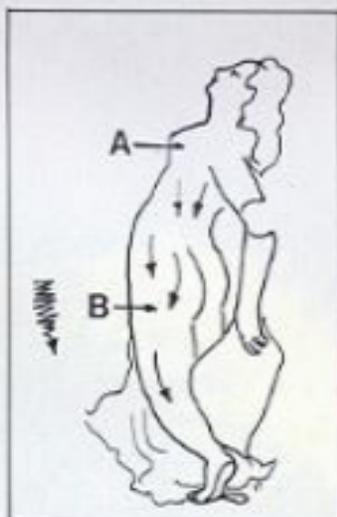
En étudiant avec attention les toiles de Véronèse, Rubens et Constable, en observant scrupuleusement la nature, en s'intéressant aux recherches scientifiques sur la couleur, Delacroix a élaboré la palette de son œuvre. Il exalte la couleur en jouant avec les complémentaires, en usant du mélange optique, en modifiant sa touche.

Sa conception de la peinture, des reflets et des ombres fait de lui un théoricien révolutionnaire qui ouvre la voie aux

Le combat du Giaour avec le pacha, 1835, huile sur toile 74 x 60. Petit Palais. Cliché : Musées de la ville de Paris. Au milieu de toutes les représentations de luttes des hommes, des anges et des tigres, Delacroix se rappelle des chasses de Rubens et affirme son tempérament romantique. L'émail de la peinture provient de



En s'approchant très près *La mort de Sardanapale*, on voit sous une lumière frissante l'esclave sacrifiée à droite. Remarquons le fort empâtement dans le clair (A), le fondu des ombres au contraire, et la direction des touches qui accentuent le mouvement (flèches). Notons encore comment la lumière s'accroche sur la cuisse : par un zig-zag très rapide de la brosse dure dans le frais (B). (NB : sous réserve que le restaurateur ait respecté la touche de Delacroix).



1^{re} PARTIE SPLendeurs ET SERVITUDES DE LA COULEUR

L'ÉVOLUTION DE LA PALETTE

La recherche de l'éclat des couleurs a fait réfléchir Delacroix sur l'emploi et la combinaison des teintes. Par l'observation et la pratique, il a mis au point une méthode qui tendait à n'utiliser que les couleurs pures et les couleurs rabattues, en bannissant le plus possible les couleurs sombres. Il les combinait selon les lois de l'accord des semblables et de l'analogie des contraires, de la vibration des teintes obtenues par juxtaposition et mélange optique comme par le hachurage de la touche.

Il eut toutes les peines du monde à résoudre le problème des gouttes

d'eau de son *Dante* avec la palette de son professeur Guérin (entre 1815 et 1822), mais l'étude des sirènes de Rubens lui révéla l'importance des reflets dont il fit bénéficier sa toile. Si les couleurs de celle-ci parurent révolutionnaires en son temps, elles n'en sont pas moins les plus ternes qu'il utilisa. Fort de son observation et de la bonne habitude prise à l'atelier des tons faits d'avance (les trois pots décrits par Cennino Cennini, d'ombre, de demi-teinte et de lumière, plus le pot des Vénitiens pour le reflet, comme chez les décorateurs), il se lance dans les *Massacres de Scio* (1824).

Cette fois, c'est au contact de Constable qu'il bouleverse sa palette : il repeint la toile déjà accrochée au Salon et l'aère en abaissant tout le fond du ciel. Moins spectaculaire, la modification technique n'en est pas moins importante : il empâte les lumières, enrichit les demi-teintes, rend transparentes les ombres, remplace l'huile par le vernis, utilise le pin-

ceau plutôt que la brosse pour affiner les détails, mais s'emploie à laisser de la vigueur à sa touche. Avec le principe de la dégradation, il fait vibrer la couleur qui passe de sa gamme sourde à plus d'ensoleillement.

Si la blondeur des esquisses pour *La mort de Sardanapale* (1827), à la détrempe et au pastel, confirme l'éclaircissement de sa palette, la fascination de Delacroix pour son modèle l'amène à réorganiser la toile autour de l'esclave implorante et à en briser l'harmonie, l'utilisation de l'huile achevant de la rembrunir.

Avec les premiers travaux muraux : Palais Bourbon, Salon du Roi (1829-1835), Delacroix organise tout un jeu de demi-teintes dont il combine les nuances sur des bouts de toile qu'il épingle au mur (chaque teinte reçoit une destination : reflet, ombres, demi-teintes, lumière, une place dans le tableau, une ambiance à donner et la façon de l'appliquer : en glacis ou en empâtement).



La paix vient consoler les hommes et ramène l'abondance, esquisse du plafond circulaire, huile sur toile Ø 78. On imagine ce que cela pouvait donner de fougue et d'éblouissement, même si ce caractère est constant dans les ébauches du peintre.

C'est à cette époque (1837) qu'il ajoute de la cire à ses couleurs et remplace le brun rouge par la laque Robert pour donner plus de fraîcheur à sa palette. (Delacroix préfère la laque n° 7 à la n° 8 du fabricant Robert).

Delacroix découvre alors la composition de la palette de Van Dyck, aux couleurs primitives restreintes et aux mélanges uniquement rabattus par le blanc (1845-47) : c'est le matériel dont il dispose pour peindre les plafonds de la bibliothèque de la Chambre des pairs, au Luxembourg. Pour la galerie d'Apollon du Louvre (1849-1851), Delacroix revient à une palette complexe de 28 couleurs et de 26 mélanges préparés, mais sa recherche pour donner le brillant et l'éclat périt.

Avec la palette suivante, celle de l'hôtel de ville (1851-1853), il peint le plafond de la Paix à la cire et au vernis, mais il n'obtient pas encore l'éclat souhaité malgré la vigueur des couleurs pures : cadmium, jaune de zinc, vermillon. Il modifie encore sa palette pour reprendre

tout le fond des caissons des divinités bienfaisantes. Tout a disparu dans l'incendie en 1871 pendant la Commune.

La crainte de faire trop sombre encore l'entraîne pour la Chapelle des Anges à Saint-Sulpice (1855-1861), à renoncer aux clairs-obscurs, aux mélanges compliqués, aux couleurs rabattues. Là, plus d'ombres opaques ni de teintes uniformes : la lumière a tout envahi.

REFLETS, OMBRES, CONTRASTES ET COMPLEMENTAIRES

Reflets, ombres, loi des contrastes et des complémentaires gouvernent toute la mise en couleur des tableaux de Delacroix.

Lorsqu'il cherche la couleur vraie de l'objet, il distingue le point lumineux ou luisant, les parties fuyantes sous le jour, l'ombre. "Pourquoi le ton vrai de l'objet se

trouve-t-il toujours à côté du point lumineux ? C'est que ce point ne se prononce que sur les parties frappées en plein jour, qui ne fuient point sous le jour. Dans une partie arrondie, l'ovale par exemple, il n'en est pas ainsi, tout fuit sous le jour. Plus un objet est poli ou luisant, moins on en voit la couleur propre : en effet, il devient un miroir qui réfléchit les couleurs environnantes" constate-t-il.

Il doit donc en tenir compte pour établir le ton de l'objet, essentiellement dans l'ombre et la demi-teinte, ce qui donne l'épaisseur et la distinction des éléments les uns des autres. Il en fait la règle essentielle de son travail (différence déterminante par rapport à Ingres). Delacroix explique ainsi à Chopin : "Donne-moi ce coussin bleu et ce tapis rouge, plaçons-les côte à côte. Tu vois que là où les deux tons se touchent, ils se volent l'un l'autre. Le rouge devient teinté de bleu, le bleu devient lavé de rouge et au milieu le violet se produit" (propos rapportés par George Sand

en 1841). Il établit alors la règle que pour un objet clair "tout reflet participe du vert ; tout bord de l'ombre, du violet".

Pour sa recherche, la nature et les Anciens viennent à son aide. Ainsi déduit-il des gouttes d'eau ruisselant sur le corps des sirènes du *Débarquement de Marie de Médicis*, de Rubens, et du collet orangé du jeune homme sur la gauche des *Noces de Cana* de Véronèse, les lois du contraste et des complémentaires. Le collet orangé de Véronèse, par exemple, est bordé d'une demi-teinte de vert sur lequel contraste une terre de Siègne brûlée dans l'ombre (même si cet orangé plus sourd n'est pas d'un contraste franc de complémentaire avec le vert puisque s'opposent ici deux couleurs binaires — procédé constant chez le peintre vénitien). Le séjour au Maroc enhardit ses couleurs car il découvre que leur éclat dépend de leur juxtaposition harmonieuse, de leur surface ni lisse ni uniforme.

Ainsi s'élaborent les lois du contraste et des complémentaires. "Des trois couleurs primitives se forment les trois binaires. Si, au ton binaire, vous ajoutez le ton primaire qui lui est opposé, vous l'annihilez, c'est-à-dire vous produisez la demi-teinte nécessaire. Ainsi, ajouter du noir n'est pas ajouter de la demi-teinte, c'est salir le ton dont la demi-teinte véritable se trouve dans le ton opposé que nous avons dit. De là, les ombres vertes dans le rouge".

Le principe des ombres lui devient intelligible encore, en regardant les feuilles des arbres (tons dorés, de chromes, rouges du côté clair, ombres bleues, lumineuses), ou en notant que chez Véronèse de nouveau, un linge chaud dans le clair a une ombre froide. Il se fabrique dès lors un cadran en carton où s'opposent le rouge et le vert, l'orange et le bleu, le jaune et le violet constitutifs des ombres et des lumières.

C'est le jeu des complémentaires qui donne ou neutralise, illumine ou éteint l'éclat des couleurs.

Tel un alchimiste, Delacroix en joua par contraste, soit en les opposant, soit en les mêlant, pour devenir le démiurge qui pouvait déclarer :

"Donnez-moi la boue des rues, et j'en ferai de la chair de femme d'une teinte délicieuse".

LE DÉTACHEMENT

Pour bien se détacher, le ton du crâne a dû être refait (A), comme celui du tabouret, pas assez différent de la couleur du bras (E). La couleur du mur a été panachée pour faire ressortir les parties éclairées des feuilles (B), et assombrie derrière les coquillages (F). Dans l'exécution de la jambe sur la grisaille de la chèvre (G), la couleur de liaison utilisée est la laque Robert ; le contour est fondu mollement sur le frottis de laque qui subsiste en formant le lien entre les deux objets. Pour faire avancer la main sombre devant le zèbre (K), Delacroix retouche son ombre portée trop verte, en la rendant plus chaude et opposée avec des violets. Il donne aussi plus de vigueur chaude à l'ombre portée au-dessus de la saignée qu'à l'ombre reflétée du biceps à la saignée. En éclaircissant le bras, l'avant-bras dans l'ombre vient plus en avant. De même, lorsqu'il accentue l'ombre de la deuxième phalange (J), celle-ci s'avance par rapport à la première phalange qui est en reflet fuyant.

LE REFLET

Toutes les parties tournées vers la terre sont reflétées : c'est l'ombre forte et froide (I, a) ; toutes celles que reflète le ciel sont en ombre sourde (I, b).

La cuisse, dans l'ombre portée de la tunique, est en reflet chaud produit par le mollet qui se relève. Ce dernier ne reçoit que l'ombre froide de la tunique (H).

La main est dans l'ombre portée du livre (D), la partie la plus vigoureuse recouvre les doigts, au contraire du poignet — également dans l'ombre — qui reçoit le reflet des objets environnants.

A NOTER

— Le dégradé de ton du jeune homme à la chèvre, de la tête éclairée au pied en demi-teinte chaude ;

— l'aspect uni du mur, pour reposer l'œil dans cette composition qui comporte beaucoup de détails ;

— les feuilles (C) peintes dans les clairs en une seule masse un peu sombre et, dans les parties obscures, en plus clair pour pouvoir revenir, une fois sec, avec des luisants sur le clair et des tons plus vigoureux dans les ombres.

Pour retirer de la sécheresse aux contours des feuilles et salir un peu les interstices, un frottis a été passé à la brosse à moitié propre.

EXÉCUTION

Après le report sur toile et le dessin au pinceau (terre ombre + rouge Venise + blanc), puis la grisaille (terre ombre + noir de pêche + blanc ; l'importance de la valeur claire de la robe d'Aristote a imposé d'ajouter du jaune de Naples) ; l'élève exécute en quinze jours le ciel, les chairs et les draperies avec différentes retouches, les herbes, le crâne, les coquillages et les feuilles. Les ornements, la chèvre, la gazelle, le casque et la retouche du ciel furent exécutés par Delacroix.

GAMMES DE TON

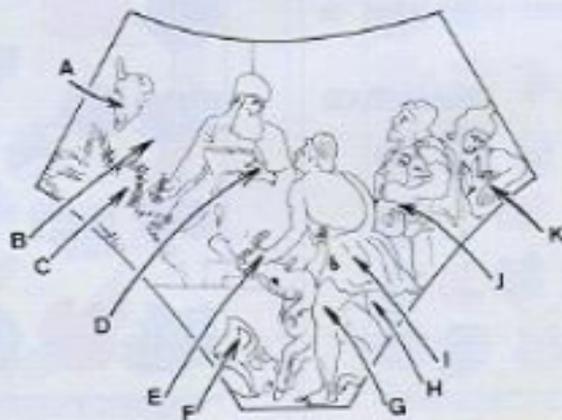
Pour les chairs :

- 1 Blanc + jaune de Naples
- 2 Blanc + rouge Venise
- 3 Blanc + ocre jaune
- 4 Vermillon + laque de garance + blanc
- 5 Terre verte + blanc
- 6 Ocre jaune + terre ombre + blanc
- 7 Noir de pêche + blanc
- 8 Terre ombre + ocre jaune
- 9 Rouge Van Dyck + blanc
- 10 Rouge Venise + ocre jaune
- 11 Ton d'ombre vague : laque Robert n° 8 + laque de garance + terre de Siègne brûlée avec, selon : laque jaune, terre verte ou ocre jaune.

Cette terre de Siègne brûlée rendait vigoureuses et chaudes les ombres à voir de loin.

Un vert émeraude a servi aux feuilles et, en opposition avec des tons de laque, aux draperies bleues.

Un bleu vaporeux, bleu de Prusse + jaune de Naples + blanc + un peu de laque de garance, a servi au ciel.



Aristote décrit les animaux envoyés par Alexandre, second pendentif de la bibliothèque de la Chambre des députés. Toile marouflée (2,21 x 2,91), largement ébauchée par Louis de Planet qui a laissé des souvenirs précieux sur le travail de son maître Delacroix (1842-1847).

Exemple de mélange optique, obtenu par juxtaposition de bandes vertes et violettes, à comparer avec le mélange pigmentaire de vert et de violet préparé sur la palette.



MELANGE OPTIQUE

"Constable dit que la supériorité du vert de ses prairies tient à ce qu'il était composé d'une multitude de verts différents. Ce qui donne le défaut d'intensité et de vie de la verdure du commun des paysagistes, c'est qu'ils la font ordinairement d'une teinte uniforme. Ce qu'il dit ici du vert des prairies peut s'appliquer à tous les tons".

Delacroix va donc s'employer à juxtaposer les touches de couleurs pour obtenir, par mélange optique, une troisième teinte. Ce procédé mélange des lumières dont l'œil perçoit la résultante, au contraire du mélange pigmentaire qui mêle des pâtes colorées. Ce dernier tend à s'obscurcir, à se décolorer comme une teinte plate, éteinte (exemple : le vert et le violet ajouté qui donne un gris terne et sale "ennemi de toute peinture"); le premier s'éclaire, vibre d'un éclat puissant et donne un gris fin, plus nacré.

LE FLOCHETAGE

En se rappelant la Vierge de Raphaël, les gouaches du Corrège, en établissant le système du mélange optique, Delacroix découvre les ressources de la touche, non plus fondue, mais divisée. C'est le "flochetage" qui entrelace les teintes et forme un réseau de touches multicolores qui se croi-

sent. La couleur prend alors plus d'énergie, de vibration et de fraîcheur dans le mélange qui en résulte à distance, que dans le fondu des teintes qui la composent (ce procédé s'applique également à des couleurs des mêmes tons : un rouge martelé avec des touches d'un autre rouge, plus ou moins chaud ou froid, apparaît plus orangé ou plus violet).

Le résultat est convaincant dans les grandes décorations où il hachure par exemple un torse nu de touches vigoureuses de vert (Saint-Sulpice) ; on le distingue dans nombre de compositions de *L'entrée des Croisés* (robe blanche de la femme de droite ; à remarquer, le velouté ainsi conféré au dos nu), dans *La Liberté* (jambe du mort de gauche), dans *Les femmes d'Alger* (reflet de la jambe de la troisième Algéroise) ; mais le procédé perdit de sa vivacité les dernières années.

Cette facture, pleine d'éclat pour les couleurs, favorisait déjà le modelé et donnait l'impression d'un mouvement apprécié par le peintre. Pour en rendre le dynamisme, Delacroix construisait, grâce à la direction de la touche, des lignes de force à l'intérieur des masses et ordonnait le mouvement en ondes qui serpentent suivant les fibres musculaires et les lignes de lumière.

Pascal LECOCQ

Delacroix donnait ainsi

ces numéros aux couleurs pures, et ces lettres aux mélanges. Les aides qui préparaient les tons pouvaient ainsi puiser dans ce "Catalogue" des palettes selon les instructions du maître.

COMPOSITION DES COULEURS (NUMÉROS) ET DES MÉLANGES (LETTRES) DE LA PALETTE DITE DE VAN DYCK (1845-1847)

1^{re} colonne (de haut en bas) :

- 2 Jaune de Naples
- 3 Ocre jaune
- 4 Vermillon
- 5 Outremer
- 6 Vert émeraude
- 7 Terre de Siègne naturelle
- 8 Noir de Liège

2^e colonne :

- 1 Blanc
- B Noir + blanc
- C Ocre jaune + blanc
- D Vermillon + blanc
- E Terre de Siègne naturelle + blanc
- F Brun Van Dyck + blanc
- 9 Laque rouge

3^e colonne :

- A Jaune de Naples + blanc
- H Vert émeraude + blanc
- I Outremer + blanc
- 10 Brun Van Dyck



COMPOSITION DES COULEURS (NUMÉROS) ET DES MÉLANGES (LETTRES) DE LA PALETTE UTILISÉE POUR LA GALERIE D'APOLLON (1849-1851)

1^{er} arc de cercle (extérieur gauche, de haut en bas) :

- 3 Ocre jaune
- 27 Jaune d'Antimoine
- 4 Vermillon
- 5 Rouge de Venise
- 6 Cobalt
- 7 Vert émeraude
- 8 Terre verte
- 9 Terre verte brûlée
- 10 Terre de Siègne naturelle
- 11 Terre de Siègne brûlée
- 12 Terre de Cassel
- 13 Noir d'ivoire
- 14 Bleu de Prusse
- 15 Momie
- X Terre de Casselle + blanc
- Y Noir de pêche + blanc

2^e arc de cercle :

- 2 Jaune de Naples
- A Jaune de Naples + blanc
- B Ocre jaune + blanc
- C Brun rouge + blanc
- 16 Jaune cadmium
- 17 Jaune indien
- 18 Jaune de chrome clair
- 19 Laque jaune de Gaudé
- 20 Laque rouge
- 21 Brun de Florence
- 22 Laque brûlée
- 23 Laque jaune
- 25 Cendre d'outremer

3^e arc de cercle :

- 1 Blanc
- D Cobalt + laque rouge + vermillon + blanc
- F Jaune cad. + vermillon + blanc
- H Vert émeraude + terre verte brûlée + blanc
- J Laque rouge + cobalt + vermillon + blanc
- L Bleu de Prusse + laque rouge + blanc
- N Ocre jaune + terre verte + vermillon
- P Terre de S. nat. + terre de S. brûlée + brun rouge
- 24 Terre ombre naturelle
- Z Terre ombre nat. + blanc
- 26 Terre ombre brûlée

4^e arc de cercle :

- E Terre de Cassel + blanc
- G Bleu de Prusse + blanc
- I Laque + vermillon + blanc
- K Vermillon + laque jaune + cadmium
- M Cadmium + terre verte
- O Terre ombre nat. + bleu de Prusse + blanc
- Q Vermillon + cadmium + blanc
- R Vert émeraude + terre verte + blanc

5^e arc de cercle

- 28 (en haut) Jaune de Mars
- U Laque + cobalt + vermillon + blanc
- V Vert émeraude + blanc
- S Laque + vermillon + cobalt + bleu de Prusse + blanc

COMPOSITION DES COULEURS (NUMÉROS) ET DES MÉLANGES (LETTRES) DE LA PALETTE UTILISÉE A L'HOTEL DE VILLE (1851-1853)

1^{er} colonne :

- 4 Ocre jaune
- 5 Ovre de Ru
- 6 Vermillon
- 7 Rouge vermillon
- 8 Cobalt
- 9 Vert émeraude
- 10 Laque brûlée
- 11 Terre de Siègne naturelle
- 12 Terre de Siègne brûlée
- 13 Terre de Cassel
- 14 Noir de pêche
- 15 Terre ombre naturelle

2^e colonne :

- 3 Jaune de zinc ou de strontiane
- A Terre de Cassel + blanc
- C Cobalt + laque rouge de Rome
- F Vermillon + blanc
- I Jaune de zinc + vert émeraude
- L Cadmium + vermillon + laque jaune de Gaudé
- O Bleu de Prusse + laque rouge de Rome + blanc
- 20 Laque jaune de Gaudé
- 19 Laque rouge de Rome
- 16 Bleu de Prusse

3^e colonne :

- 2 Jaune de Naples
- B Terre ombre nat. + blanc
- D Cadmium + blanc
- G Bleu de Prusse + terre ombre nat. + blanc
- J Ocre jaune + blanc
- M Rouge Venise + blanc
- P Noir de pêche + blanc
- R Vermillon + laque rouge de Rome
- 18 Brun de Florence
- V Momie + blanc

4^e colonne :

- 1 Blanc
- 21 Jaune indien
- E Jaune de Naples + blanc
- H Laque rouge de Rome + blanc
- K Ocre de Ru + blanc
- N Brun de Florence + blanc
- Q Terre de Siègne nat. + terre de Siègne brûlée
- S Terre de Siègne nat. + vert émeraude
- U Terre de Cassel + blanc
- X Cobalt + blanc

5^e colonne

- T Terre ombre nat. + bleu de Prusse + blanc
- 17 Momie
- Y Bleu de Prusse + blanc



COMPOSITION DES COULEURS (NUMÉROS) ET DES MÉLANGES (LETTRES) DE LA PALETTE UTILISÉE A SAINT-SULPICE (1855-1861)

Héliodore chassé du temple, huile et cire sur mur, 751 x 485.

1^{re} colonne :

- 3 Ocre jaune
- 4 Ocre de Ru
- 5 Vermillon
- 6 Brun rouge
- 7 Cobalt
- 8 Brun de Florence
- 9 Vert émeraude
- 10 Terre de Siègne naturelle
- 11 Terre de Siègne brûlée
- 12 Terre de Cassel
- 13 Noir d'ivoire
- 14 Terre ombre naturelle

2^e colonne :

- 2 Jaune de Naples
- A Laque de Garance pourpre + blanc
- C Bleu de Prusse + blanc
- F Vermillon + blanc
- I Momie + blanc
- 23 Jaune de zinc ou de strontiane
- 22 Terre verte
- 21 Cadmium
- 20 Laque jaune de Gaude
- 19 Laque de garance pourpre
- 15 Bleu de Prusse

3^e colonne :

- 1 Blanc
- B Cadmium + blanc
- D Laque jaune de Gaude + blanc
- G Ocre jaune + blanc
- J Brun rouge + blanc
- L Vermillon + cadmium + blanc
- N Cobalt + vermillon + blanc
- P Terre de Siègne nat. + terre verte
- R Terre de Siègne nat. + terre de Siègne brûlée + brun rouge
- 17 Momie
- 16 Terre ombre brûlée

4^e colonne :

- E Jaune de Naples + blanc
- H Brun de Florence + blanc
- K Vert émeraude + blanc
- M Vermillon + cadmium + laque jaune de Gaude
- O Laque de garance pourpre + bleu de Prusse + blanc
- Q Laque de garance pourpre + vermillon
- S Bleu de Prusse + terre ombre nat. + blanc

5^e colonne :

- T Terre de Cassel + blanc
- V Terre ombre nat. + blanc

6^e colonne :

- U Noire d'ivoire + blanc
- X Terre de Siègne brûlée + blanc

COMPOSITION DES COULEURS (NUMÉROS) ET DES MÉLANGES (LETTRES) DE LA PALETTE UTILISÉE A SAINT-SULPICE (1855-1861)

Lutite de Jacob et de fange, huile et cire sur mur, 751 x 485.

1^{re} colonne :

- 3 Ocre jaune
- 4 Ocre de Ru
- 5 Vermillon
- 6 Cobalt
- 7 Rouge de Venise
- 8 Vert émeraude
- 9 Brun de Florence
- 10 Terre de Siègne naturelle
- 11 Terre de Siègne brûlée
- 12 Terre de Cassel
- 13 Noir ivoire

2^e colonne :

- 2 Jaune de Naples
- A Momie + blanc
- B Laque de Gaude + blanc
- C Brun de Florence + blanc
- 22 Jaune de strontiane
- 21 Terre verte
- 20 Cadmium
- 19 Laque jaune de Gaude
- 18 Laque de Garance
- 17 Momie
- 14 Terre ombre naturelle

3^e colonne

- 1 Blanc
- D Laque de garance + blanc
- E Ocre jaune + blanc
- F Vermillon + blanc
- G Vert émeraude + blanc
- H Vermillon + cadmium + blanc
- I Laque de garance + cobalt + blanc
- J Vermillon + cadmium
- K Bleu de Prusse + laque de garance + blanc
- 15 Bleu de Prusse

4^e colonne :

- L Cadmium + blanc
- M Rouge de Venise + blanc
- N Bleu de Prusse + blanc
- O Vermillon + laque de garance + blanc
- P Jaune de strontiane + laque de garance + blanc
- Q Terre de Siègne brûlée + terre de S. nat. + rouge de Venise
- R Bleu de Prusse + terre ombre nat. + blanc
- S Vermillon + laque de garance
- 16 Terre ombre brûlée

5^e colonne :

- T Terre ombre nat. + blanc
- U Noire d'ivoire + blanc

6^e colonne :

- X Terre de Cassel + blanc
- V Terre ombre brûlée + blanc

