

Techniques

ISSN : 0980-8930

des Arts

TECHNIQUES
DES ANCIENS :

DELACROIX

- Les dessins
- Les aquarelles ▶

**HALTE AUX
FAUSSAIRES**

**LES PIGMENTS
D'AUJOURD'HUI**

AQUARELLE :
PEINDRE LE CIEL

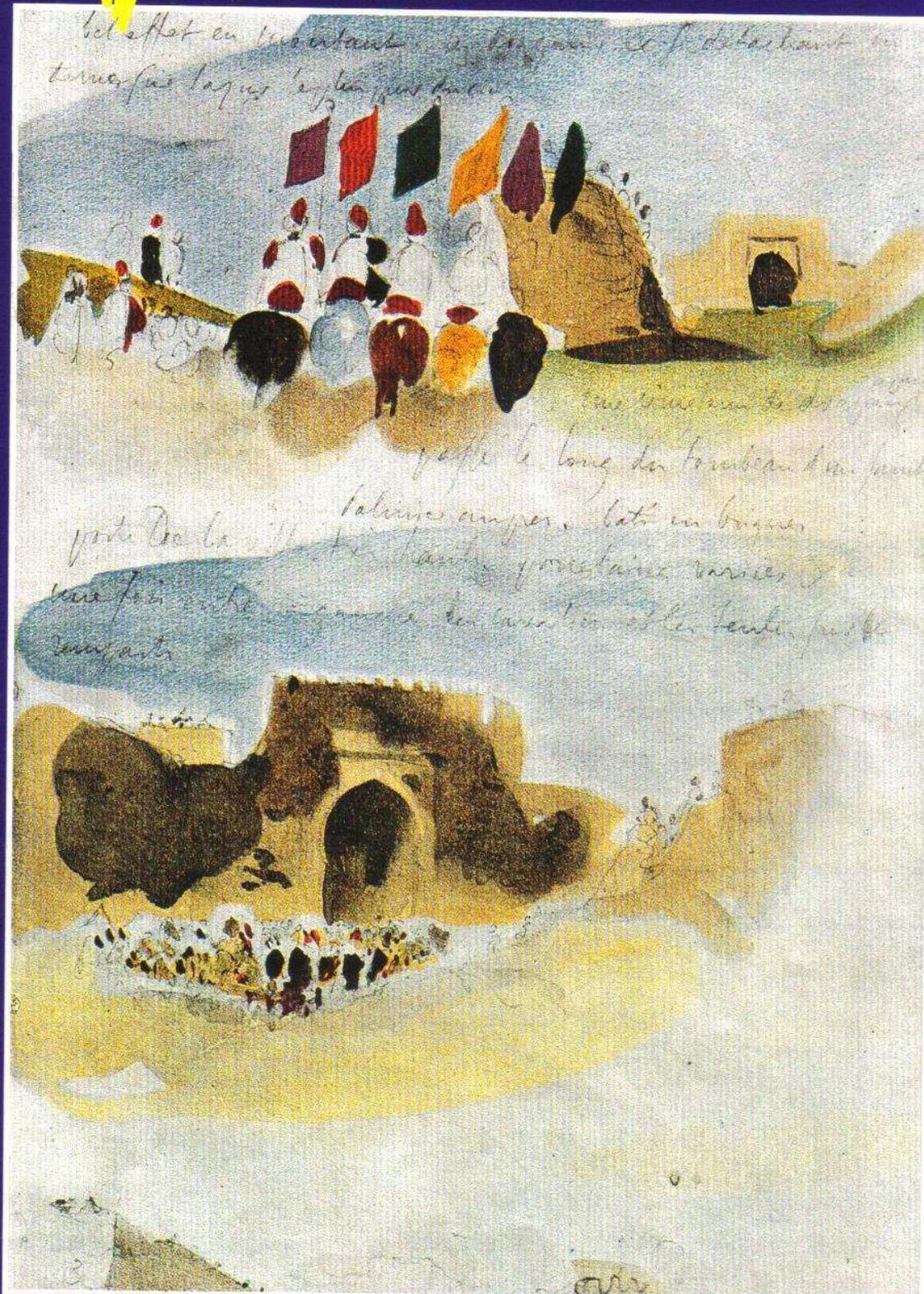
RELIURE :
**LA COUTURE
DU LIVRE**

ARTS GRAPHIQUES

- des tours de main,
- un dossier : le
transfert direct
à sec

N° 13 - 35 F - CANADA 7 \$

L 1255 - 13 - 35,00 F



Techniques des Arts

ISSN 0980-8930

TECHNIQUES
DES ANCIENS :
DELACROIX
• Les dessins
• Les aquarelles ▶

**HALTE AUX
FAUSSAIRES**

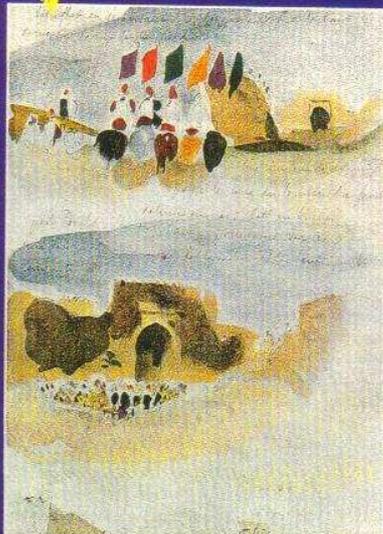
**LES PIGMENTS
D'AUJOURD'HUI**

**AQUARELLE :
PEINDRE LE CIEL**

**RELIURE :
LA COUTURE
DU LIVRE**

ARTS GRAPHIQUES
• des tours de main,
• un dossier : le
transfert direct
à sec

N° 13 - 35 F - CANADA 7 \$



Les outils, matériels et méthodes pour les Arts plastiques, décoratifs et graphiques.

"Que nous savons peu ce que nous faisons quand nous ne laissons pas ou peu au métier le soin des choses qu'il nous faut !..."
(Degas - Lettre à Henri Rouart)

N° 13 - JUILLET/AOÛT 1988

Sommaire

Techniques des Arts bimestriel est publié par les Editions du Chevalet.

SARL de presse au capital de 30 000 F.
R.C. Nanterre B 337 834 931
Siège social :
8, rue de l'Est,
92100 Boulogne.

Abonnements :
6 numéros (1 an) : 180 F.
12 numéros (1 ans) : 335 F.
Prix de vente du numéro :
France 35 F - Canada 6,25 \$.
N° Commission paritaire :
68.238.
Copyright :
Techniques des Arts 87.
Dépôt légal :
3^e trimestre 1987.
ISSN N° 0980 - 8930

Edition en langue espagnole :
Techniarte (Disegno Int.,
Claudio Coello 76,
28001 Madrid)

Directeur :
Ramon Nieto
Coordination générale :
Lola Alcaraz
**Rédacteur en chef
International :**
Robert Moran
**Directeur de la publicité
Internationale :**
Roger Maury.

Techniques des Arts
6, rue de Monceau
75008 Paris
Tél. (1) 42.25.22.56 +

Rédaction :
Directeur
de la publication,
Rédacteur en chef :
Robert Moran.
Secrétaire général
de rédaction :
Maurice Dejan.
Assistante
de rédaction :
Anne Fleury.
Secrétaire
de rédaction :
Brigitte Langélie.
Ont participé à
ce numéro :
Florence Capart-Bore,
Pascal Lecocq,
Jean-Louis Clément,
François Perego,
Pascal Rosier.
Publicité :
Directeur
du développement :
Roger Maury
Chef de
publicité :
Jean-Pierre Layré.
Photos :
Pierre Hausherr.
**Maquette et
fabrication :**
Jacqueline
Chardonnet-Poisson.
Composition :
Saga/Compo Print.
Photogravure :
G.M.O.
Impression :
Istra-Strasbourg.
Diffusion-Ventes :
SIP-Paris.
Tél. 47.80.00.22
Réassorts : à la revue.

- **TECHNIQUES DES ANCIENS - IV**
Delacroix 6
- **L'AQUARELLE - IV**
Le ciel 16
- **PEINTURE A L'HUILE - III**
L'outil couleur du peintre d'aujourd'hui 23
- **RELIURE - II**
La couture du livre 30
- **LE CAHIER DES ARTS GRAPHIQUES**
— Le transfert direct à sec 37
— Tours de mains 45
- **LA SCIENCE CONTRE LES FAUSSAIRES** 50
- **BULLETIN/ABONNEMENT** 57
- **ENCYCLOPÉDIE DE LA SCULPTURE
ET DU MOULAGE**
Le moule "au trempé" 58
- **RECETTES D'ATELIER**
La mémoire du passé :
Marie-Antoinette Chalus 64
- **ANATOMIE**
Les gestes du peintre 67
- **LU ET APPROUVÉ** 70
- **CONNAISSEZ-VOUS** 72
- **AU FIL DES JOURS** 77
- **PETITES ANNONCES** 81

VI-Techniques des Anciens

Delacroix

LES DESSINS ET AQUARELLES

Delacroix a bouleversé la peinture en faisant éclater la couleur dans ses *Massacres de Scio*, *La mort de Sardanapale* et ses grandes fresques (Saint-Sulpice). C'est le coloriste que l'on a toujours opposé à Ingres, le dessinateur.

Pourtant, la masse considérable de ses esquisses, croquis, études et dessins n'est pas le simple matériau obligatoire pour l'exercice pictural, mais l'œuvre fondamentale que l'artiste considérait comme telle en désespérant de l'ingratitude de ses contemporains à son égard. Elle permet d'approcher Delacroix dans le secret du processus créateur, de suivre le cheminement de ses idées et de comprendre ses grandes compositions.

On peut ainsi saisir combien la particularité de son dessin procédait de la statuare antique et comment le peintre a utilisé, au bénéfice de son œuvre, les ressources du procédé de l'aquarelle.

(Les enseignements que nous pouvons tirer des couleurs et des huiles de Delacroix feront l'objet d'une prochaine étude).

Les femmes d'Alger, étude à l'aquarelle et à la mine de plomb, 0,107 x 0,137 cm : Moûni Bensoltane, © "clichés Musées Nationaux".

L'aspect général du croquis, repris dans le tableau, comporte une modification importante du vêtement (coloris, bijoux) pour

achever la gradation des costumes de la composition.

Les aplats, les touches au pinceau humide colorent après coup les croquis pour fixer sur le papier le reflet exact de la réalité. (Voir étude du tableau p. 8).

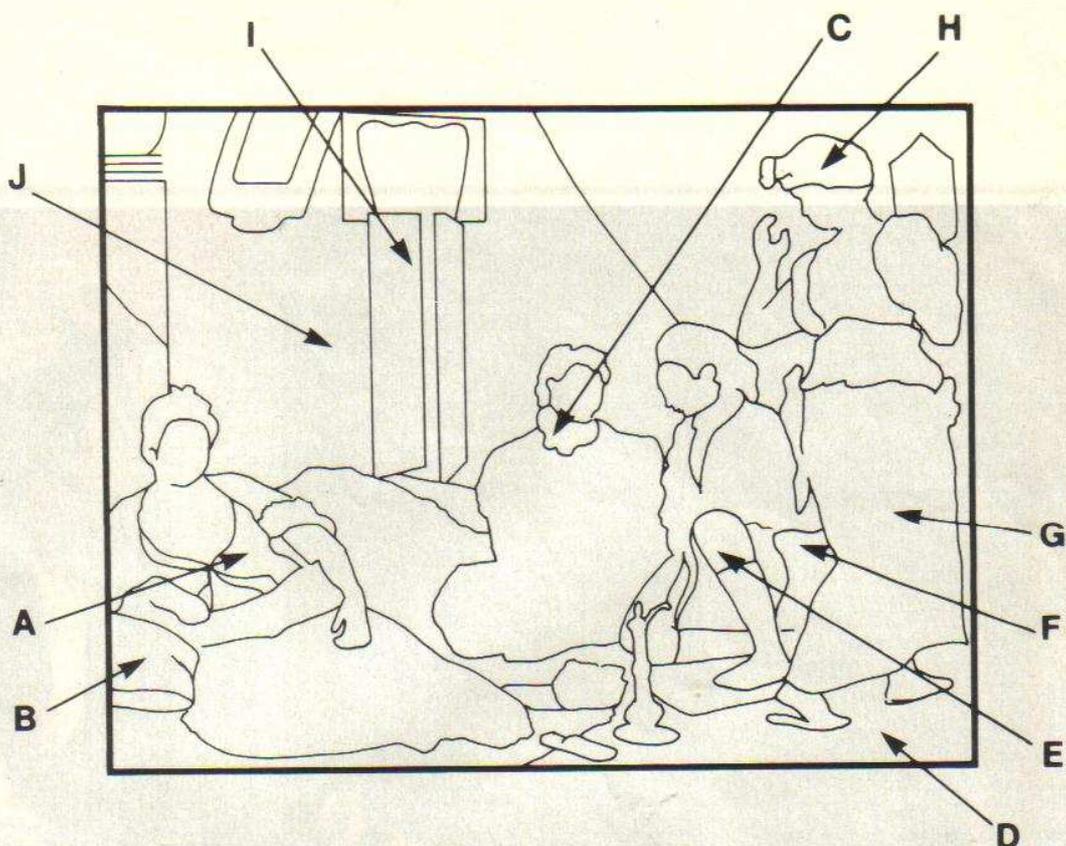


H O

A - Histoire des
comparaisons de la
Généralité de la France
L'œuvre de la République
pour les citoyens
B - Les valeurs de la



A - Harmonie des complémentaires du corsage orangé-rouge et des doublures bleu-vert. L'orangé est rehaussé par les broderies jaunes.
 B - Gris optique obtenu par la proximité des broderies de couleurs pures, rouge et vert.
 C - Excitation du jaune du foulard par les rayures rouges.
 D - Harmonie binaire des carreaux violet et vert.
 E - Mélange optique de jaune-vert obtenu par les petits dessins jaunes sur l'étoffe verte.
 F - Gris optique de teintes contraires : blanc rompu par le rose et le vert des petites fleurs.
 G - Accords rapprochés des bleus et rouges de la jupe.
 H - Accord des complémentaires rouge du bandeau et vert de la tenture.
 I - Harmonie binaire des boiseries rouges et vertes.
 J - Vert optique des faïences bleues et jaunes.



La prière quotidienne

Le dessin, pour Delacroix, c'est la "prière quotidienne". Ainsi ne commence-t-il aucune journée sans avoir fait ses exercices comme d'autres leurs gammes, en copiant quelques gravures ou en dessinant à vue rondes-bosses et médailles. A partir de ce moment, il peut se mettre à son travail, au cours duquel le dessin tient une large place.

On peut classer l'ensemble de ses œuvres sur papier en grandes catégories :

- d'abord, les notations et les documents sur nature qui constituent la majeure partie de son œuvre sur papier : l'attachement à la réalité — en tant que base de son imaginaire — s'y affirme sans conteste ;
- ensuite, les esquisses et études en atelier qui reflètent avec précision les débordements de son imagination ;
- enfin, ce sont les travaux préparatoires pour ses compositions (tableaux ou décorations), qui reprennent les documents sur le motif et les esquisses imaginaires, les détaillent et les modifient jusqu'à les mettre au carreau ou les exécuter sur calque, juste avant

de les reporter sur toile.

Les études d'après les grands peintres et sculpteurs du passé ne sont pas à négliger, puisqu'elles sont les bases de la connaissance du peintre. C'est chez Michel-Ange, Raphaël, les Vénitiens, et surtout Rubens qu'il apprend le plus. Inspiré par la littérature plus que par la vie quotidienne, Delacroix a aussi réalisé une œuvre importante d'illustrateur qu'il exécuta à l'aquarelle et au dessin, tout en étant techniquement attentif à l'apport du procédé lithographique à son œuvre.

Insoucieux du matériel

Certes, on ne peut pas dire que Delacroix ait été un chercheur, qu'il ait tâtonné, qu'il ait tenté des expériences comme le fit Turner pour l'aquarelle ; il a utilisé les moyens à sa disposition pour matérialiser ses fugaces impressions et, bien souvent, il se contentait de ce qui se trouvait sous sa main. Toutes les techniques furent employées (principalement, tout de même, la mine de plomb, l'aquarelle et la plume, à côté du crayon noir Sauce n° 2, du fusain estompé, de la craie blanche et de la sanguine) dans toutes les combinaisons possibles

(par exemple, du fusain rehaussé d'aquarelle et de pastel) ; elles n'apparaissent que pour une esquisse sans laisser accroître à une expérience sur quelque matériau.

De même pour les supports, la particularité des papiers (avec grain, en couleur — on compte des papiers bis, jaunes, gris, bleutés, verdâtres, voire mauves —, en divers formats) n'est pas essentielle pour la pratique de Delacroix qui pouvait se satisfaire du verso de la couverture de *la Revue de Paris*, comme employer des vélins.

Il a cependant utilisé quantité de papier calque qui lui permettait des modifications successives (au lavis bistre, à la plume, à la mine de plomb), des reprises sur une même structure, et lui servait au report sur toile.

L'attrait du papier blanc lui est révélé néanmoins par sa pratique de l'aquarelle : "le charme particulier de l'aquarelle — auprès de laquelle toute peinture à l'huile paraît toujours rousse et pis-seuse — tient à cette transparence continue du papier ; la preuve, c'est qu'elle perd de cette qualité quand on la gouache quelque peu ; elle la perd entière-

rement dans une gouache". Il en déduit que les fonds des huiles des premiers Vénitiens devaient être très blancs. Les néo-impresionnistes (Signac), sous la bannière de Delacroix, s'employèrent à utiliser une préparation blanche sur leur toile pour donner à leurs couleurs éclat et finesse.

Croquis et esquisses

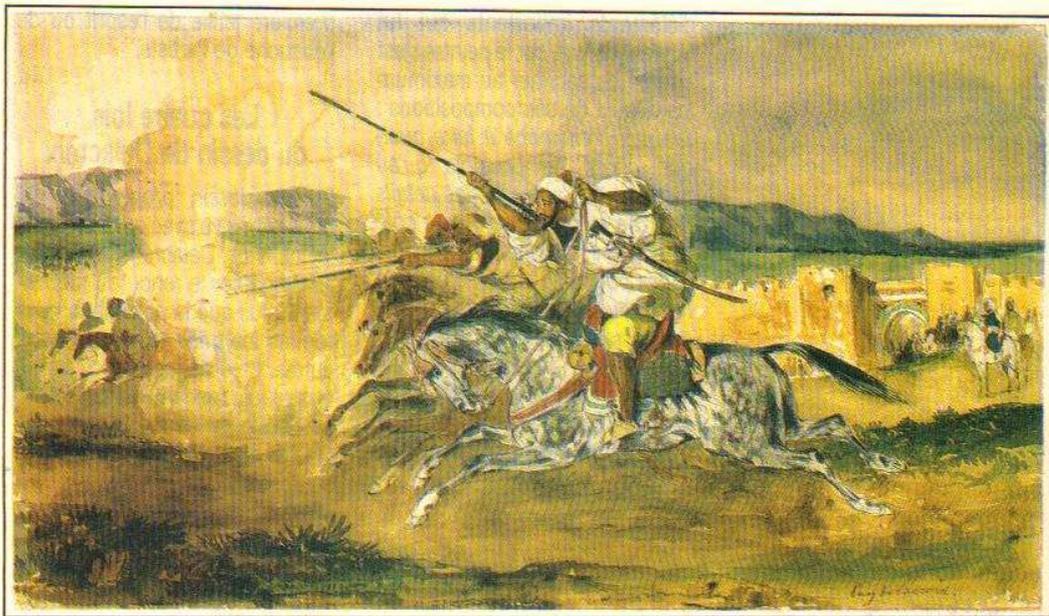
Inséparable de Delacroix, le carnet de croquis, comme chez Turner, Boudin, Rodin, reçoit sans fil conducteur les notations de l'artiste qui se plaît à détailler tel clocher ou costume, ou à saisir le mouvement fugitif de la course d'un cheval.

C'est pour retenir le modèle qui n'attend pas, qu'il note d'un trait rapide la sensation du mouvement, avec une espèce de frénésie, de peur de voir s'échapper l'impression première. Tous ses croquis d'animaux sont ainsi griffés de traits fiévreux, morcelés et entrelacés, qui couvrent le papier d'une sténographie instantanée à laquelle se joignent dans un style télégraphique, des notes écrites supplémentaires.

Cette rapidité de notation se retrouve aussi dans ses croquis de Marocains, pour surprendre leurs attitudes puisqu'ils sont hostiles aux images.

A partir de ce matériau, l'ébauche s'élabore dans l'atelier. Libérée du motif et pas encore contrainte par la technique, elle est le siège de l'invention la plus libre et la plus franche de la création de Delacroix. Le peintre y étudie principalement le mouvement en jouant sur les compositions d'ensemble (diagonales et obliques blanches sur un fond de taches sombres, par exemple pour le célèbre *Tigre attaquant un cheval*), et sur la force du trait (tache ou lavis, accents de pinceaux plus ou moins déliés).

La liberté sans contrainte dont il fait preuve dans ces séances d'atelier lui pose problème, dès lors qu'il passe à l'esquisse du tableau proprement dite. Il doit en effet choisir parmi toutes les combinaisons possibles qu'il a cherchées, essayées et exécutées, parce qu'aucune toile n'est le fruit d'un travail superficiel ou hâtif, et il lui faut retrouver l'expression première de l'idée à peine inscrite sur le croquis.



Dès lors, l'exécution peut être entreprise ; il s'agit de mettre au net les études sur lesquelles les détails sont posés, après l'agencement général des grandes masses, à leur place exacte. Le trait ne doit pas être tremblé, mais bien attaqué du poignet, avec des hachures nettes pour les valeurs, et un trait d'un seul jet pour le contour plus ou moins délié, à l'exemple de la nature.

"Il faut indiquer une esquisse pour un tableau qu'on veut exécuter, comme si on devait faire exécuter le tableau par une autre personne d'après l'esquisse. Aussi, il ne faut pas d'indécision ni de vague, tout doit être bien clairement expliqué et arrêté" conseille-t-il en connaissance de cause puisque, pour venir à bout de ses grandes décorations du Palais Bourbon, du Sénat, du Louvre, il s'est entouré de colla-

borateurs qui lui préparaient le travail d'après ses indications précises.

Le souvenir, de préférence au modèle

Les rapports de Delacroix avec la réalité sont bien établis dans son travail. La phase d'observation et de notation emplit ses carnets avec profusion et détails ; la phase d'imagination dans l'atelier se dégage des contingences matérielles ; la phase de vision du tableau tente d'accorder les documents accessibles avec l'image inventée.

Cette règle du processus de création — comparable à celle de Rubens — est parfois enfreinte lorsque le dictionnaire des croquis manque de détails, ou lorsqu'il n'en retrouve pas dans sa prodigieuse mémoire le souvenir. Encore faut-il qu'il s'agisse

Une fantasia ou jeu de la poudre devant la porte d'entrée de Méguenez (sic), Cabinet des dessins du Louvre, © "clichés Musées Nationaux".

Outre la chaleur de l'ambiance et le dynamisme de la composition, il faut remarquer par quels moyens Delacroix suggère l'étagement en perspective des cavaliers et comment il réalise la fusion du paysage et des personnages dans la fumée des fusils.

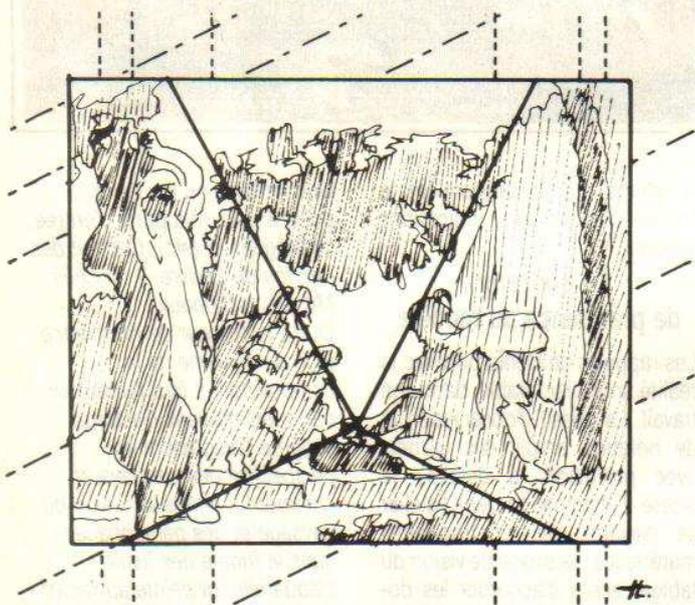
L'aquarelle fut peinte au retour du Maroc, durant la quarantaine en rade de Toulon, d'après une petite esquisse (0,15 X 0,27) au crayon gras rehaussée des trois couleurs : un ocre pour les chairs, un gris-marron pour le fusil, le dos du cavalier et quelques taches du cheval, un vermillon pour la selle.



Tigre attaquant un cheval, aquarelle, © "BLC-Giraudon". Delacroix n'a jamais vu de fauve en liberté ; mais l'observation des poses et de l'anatomie des animaux, au Jardin des Plantes en compagnie de Barye, lui permettait de représenter, à l'atelier, sous l'influence de Rubens, l'un de ses thèmes favoris : la lutte.

d'éléments importants qui lui feraient défaut, car le peintre s'est efforcé de sacrifier au maximum les détails de ses compositions : "Je n'ai commencé à faire quelque chose de possible qu'au moment où j'ai oublié les détails pour ne me rappeler que le côté frappant et poétique. Jusque-là, j'étais poursuivi par un amour de l'exactitude que le grand nombre prend pour la vérité".

Delacroix a recours alors au modèle pour pallier l'absence de sa documentation, mais il reste très attentif à ne pas céder à la



Joueurs d'échecs à Jérusalem, 1835. (Doc. P. Lecocq). Autour des vides de lumière du triangle central et de l'espace inférieur (qui accentuent la profondeur tout en orientant le regard vers la main qui déplace la pièce), la scène s'organise dans ses grandes lignes, par l'alternance des valeurs selon la direction oblique et le contraste de l'encadrement vertical de gauche et de droite.

tyrannie de l'imitation qu'il regrettait dans la façon de travailler du Titien.

S'il lui demande de poser avec la plus grande exactitude, il en use comme d'un expédient ; ainsi donnait-il à son assistant un pot de fleurs avec des œillets pour représenter des palmiers (pour le pendentif de la cinquième coupole de la bibliothèque de la Chambre des députés : Aristote décrit les animaux que lui envoie Alexandre), en assurant que "tout ce qui, dans la nature, se rapproche de l'objet à représenter, sert en l'absence du véritable modèle" !

Mais, pour se passer du modèle par rapport à la figure imaginée, il faut, dit Delacroix, avoir beaucoup observé, étudié l'anatomie, être familier des Anciens et des maîtres, et avoir longtemps pratiqué la nature. C'est à ce prix que la facilité s'acquiert et que le tableau neit ressembler à l'idée

première jaillie de l'esprit ou de l'ébauche de l'artiste.

Les quatre lois du dessin de Delacroix

Sur le dessin proprement dit, nous avons vu avec quelle fougue la main de Delacroix privilégiait sur le papier le rendu du mouvement plus que la délimitation des formes les unes par rapport aux autres. Il se dégage de ce travail quatre lois fondamentales.

Le dessin du contraste des principales lignes constructives d'une composition par le vide.

C'est un travail de mise en place que Delacroix exécute naturellement sur ses plus petits croquis (des *Musiciens arabes*, une aquarelle de 1832 où les croquis colorés, dispersés sur la feuille, s'organisent en une véritable composition) comme sur ses plus grandes compositions (*Saint Michel vainqueur du démon*, 1858-1861, *Saint-Sulpice*, où le fond très dégagé et le sujet s'interpénètrent), entre la masse du sujet principal et l'espace délimité par les bords de la feuille ; tout comme dans les éléments du motif central, la composition du fond ou du vide entre les groupes qui le constituent, doit être proportionnée avec les volumes intérieurs.

Les lignes principales ainsi délimitées par le vide gagnent à être opposées aux autres lignes ("une ligne toute seule n'a pas de signification, il en faut une seconde pour lui donner de l'expression"), pour affermir l'ensemble.

C'est en observant bien la répartition de ces lignes principales qui découpent le paysage ou le groupe en masses simples que l'on peut, conseille Delacroix, les reproduire sur le papier dans une composition exacte de figures géométriques. Dans tous les cas, il faut savoir que le peintre dénonçait la monstruosité de la droite, de la serpentine régulière et surtout de deux parallèles (droites ou courbes), comme allant toutes à l'encontre de la nature.

Le dessin par le contraste de la ligne enveloppée et de la ligne enveloppante.

C'est l'opposition que Delacroix décelait, chez Rubens et les Antiques, entre l'ampleur des lignes

extérieures et les bouleversements développés par les lignes intérieures et adverses pour rendre essentiellement le mouvement. Maints exemples sont lisibles dans *La prise de Constantinople par les Croisés* (1840) : par exemple, la grande ligne courbe du vieillard central et l'enchevêtrement des membres, plis et tête qu'elle enveloppe, celle du groupe des femmes à droite, etc. Ou encore dans les amples arcs de cercle d'*Héliodore chassé du Temple* (1858-61).

De telles caractéristiques de composition se retrouvent bien employées chez Degas ou Lautrec.

Le dessin par le contraste des lignes intérieures

Les lignes extérieures délimitant le sujet, Delacroix applique la première loi pour organiser l'architecture intérieure des masses (calmes et mouvementées) et la deuxième pour opposer, à l'intérieur, des lignes enveloppantes et enveloppées. A remarquer encore dans *La prise de Constantinople*, dans le vieillard à gauche, bras et jambe, et dans la femme à ses pieds, le mouvement de l'étoffe. Delacroix admirait de tels balancements des lignes particulièrement chez Raphaël.

Le dessin du volume par le centre

Ce principe fondamental qui caractérise nombre de ses ébauches, Delacroix le déduisait de sa pratique de l'antique et de Rubens, et le reconnaissait dans le dessin de Daumier. C'est le dessin "par les boules" ou "le système des œufs" qui lui permettait d'approcher le volume occupé dans l'espace par l'objet à représenter, en commençant par le noyau central, par la charpente volumineuse.

Par de multiples coups de crayon ou de plume, rapides, successifs, qui forment à chaque trait un ovale plus ou moins achevé, Delacroix approche, en un enchaînement d'ovales proportionnés les uns aux autres, la figure à représenter (voir cette succession dans l'étude pour *Médée*) ; il en dégage ainsi les saillies les plus caractéristiques et imprime à son trait une direction déjà dynamique.

Sans avoir indiqué aucun détail, l'ensemble du dessin est construit dans son aspect général, son mouvement, sa densité ; le modelé se trouve alors entièrement préparé par les traits rapprochés des

oves ou par le crayon blanc, avec lequel ces noyaux pouvaient être réalisés : du centre lumineux aux bords estompés.

"Bien distinguer les différents plans en les circonscrivant respectivement ; les classer chacun dans l'ordre où ils se présentent au jour, discerner avant de peindre ceux qui sont de même valeur. Ainsi par exemple, dans un dessin sur papier coloré, faire serpenter les luisants avec du blanc, puis les lumières faites encore avec du blanc, mais moins vif ; ensuite celles des demi-teintes que l'on mélange avec le papier, ensuite une première demi-teinte avec le crayon etc. Quand, sur le bord d'un plan que vous avez bien établi, vous avez un peu de clair, vous prononcez d'autant plus son méplat ou sa saillie. C'est là surtout le secret du modelé. On aura beau mettre du noir, on n'aura pas de modelé. Il s'ensuit qu'avec peu de chose, on peut modeler", précise le peintre qui n'a plus qu'à rejoindre d'un trait extérieur l'ensemble des volumes intérieurs.

Cette ligne de contour (*"le contour doit venir en dernier, au contraire de la coutume ; il n'y a qu'un œil très exercé qui puisse le faire juste"*) n'est pas qu'un trait d'enveloppe, elle est plus ou moins affirmée ou déliée selon la loi du contraste des lignes enveloppées-enveloppantes, pour soutenir encore l'épaisseur et la saillie des formes.

On verra, dans une prochaine étude, combien la lumière, construite par de telles lignes de force, trouve dans la couleur et notamment dans la touche un soutien identique.

Delacroix ne retrouvait-il pas dans ses copies à l'aquarelle les teintes rousses et chaleureuses des Chasses de Rubens, alors qu'il ne connaissait de celles-ci que les reproductions gravées en noir et blanc ?

Cette aptitude visionnaire laisse présager le coloriste que l'on célèbre en lui et qui apparaît déjà dans ses dessins où hachures, taches et lavis, traits de plumes, réserves et grisailles sont traitées comme autant de notes colorées. Aux aplats correspondent les grands fondus de matières ; aux griffures, la division des couleurs par les coups de brosse.

Dans une petite étude d'arbre au

crayon (1859), on lit ces annotations qui résument les grandes lignes de sa technique sur les masses (première loi), sur les valeurs et la couleur, enfin sur la saillie (quatrième loi) :

"— Transparent où les branches se voient ; — clair avec repiqués noirs peu vifs ; — mat dans l'ombre ; — il faut trouver en peignant et surtout en préparant l'analogie du coup de pinceau qui arrête le bord de l'ombre et donne du piquant aux clairs. C'est ce qui fait venir en avant".

L'aquarelle

Au contact des frères Fielding et de Bonington, Delacroix s'éprend de la technique de l'aquarelle dont la nouveauté l'enchantait et les ressources le charment. Rien ne peut mieux se prêter à la notation rapide tout en restant léger, transparent et lumineux.

C'est ainsi qu'à l'atelier ou dans sa chambre, il complète les croquis exécutés sur le motif en colorant au pinceau large, en déposant quelques taches ou en réservant la blancheur du papier, en alternant les touches morcelées et les ondulations fluides.

"Comme l'aquarelle pâtit, on peut la tenir très vigoureuse. Elle deviendra plus claire par la nature même de ses couleurs qui sont transparentes sur le papier", enseigne Delacroix pour justifier la franchise et la décision de ses clairs-obscurs travaillés à l'eau, et l'absence de possibilité réelle de corriger.

Au milieu de ces larges coulées en aplats, des hachures au petit pinceau remplacent les coups de crayon pour créer le modelé.

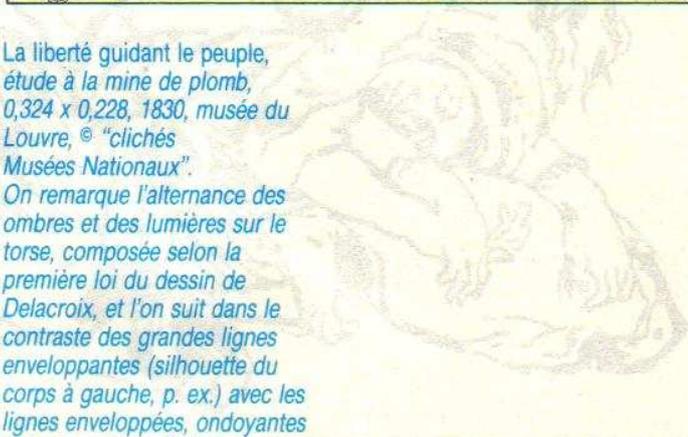
Ces coups de pinceau ne sont pas seulement l'esquisse du tableau à venir ; ils composent déjà ces ensembles harmonieux dont Delacroix ne peut s'empêcher d'agrémenter ses simples feuilles de croquis, soit par l'agencement des couleurs, soit par les formes définies par les taches colorées que relie entre elles une arabesque de papier blanc réservé.

Delacroix use d'ailleurs de telles lignes pour suggérer un contour sans le dessiner, réservant ainsi un "contre-cerne" (comme diront les fauves) pour faire ressortir le sujet. Suivant le conseil des Anglais, il passa parfois une légère



La liberté guidant le peuple, étude à la mine de plomb, 0,324 x 0,228, 1830, musée du Louvre, © "clichés Musées Nationaux".

On remarque l'alternance des ombres et des lumières sur le torse, composée selon la première loi du dessin de Delacroix, et l'on suit dans le contraste des grandes lignes enveloppantes (silhouette du corps à gauche, p. ex.) avec les lignes enveloppées, ondoyantes et bouleversées (à droite), le principe de la deuxième loi.



On remarque l'alternance des ombres et des lumières sur le torse, composée selon la première loi du dessin de Delacroix, et l'on suit dans le contraste des grandes lignes enveloppantes (silhouette du corps à gauche, p. ex.) avec les lignes enveloppées, ondoyantes et bouleversées (à droite), le principe de la deuxième loi.



Mise en évidence des trois premières lois du dessin dans la grande composition la Prise de Constantinople par les croisés (1840) et dans l'étude pour le groupe des deux femmes (d'après le dessin, crayon et plume du musée du Louvre). Suivant la première loi, les masses calmes et mouvementées sont bien définies : dos nu et tissus au

centre, bordure du vêtement et robe à droite, forme élevée et lumineuse à gauche, ensemble sombre et aplati à droite. L'application de la deuxième loi est visible en maints endroits : dans la courbe du dos, par exemple. On suit la troisième loi dans le balancement que la ligne de la robe de la femme

couchée effectue en se prolongeant dans le haillon de sa compagne. A noter dans l'esquisse, la construction des trois mains et des trois pieds. (Doc. P. Lecocq).

couche de vernis sur ses pochades pour en augmenter la brillance.

Delacroix ne cherche pas à faire œuvre avec des palettes aussi différentes que l'huile et l'aquarelle (qu'il allie quelquefois : *Jeanne d'Arc au camp*, 1823, petite aquarelle et huile sur toile), il reste le peintre de l'huile sur toile (même ses fresques, après d'insatisfaisants essais, seront peintes à l'huile). Il sait néanmoins apprendre du procédé à l'eau les bienfaits dont sa peinture peut bénéficier : coloration, luminosité, transparence, souplesse et fluidité qui l'amènent à réagir contre le jaunissement, le jus brun et ranci des toiles de musée (qu'on regarde *Le Christ au jardin des Oliviers* et *La mort de Sardanapale* de 1827 par rapport au *Dante et Virgile aux enfers* de 1822, par exemple).

Curieux itinéraires

Le chef de file des peintres romantiques ne fit pas le voyage à Rome et n'alla pas voir les Vénitiens sur place ! Une escapade en Belgique, un saut en Angleterre et un séjour marocain furent les seuls périples étrangers d'un peintre qui voyageait davantage dans sa tête.

Il va voir les Rubens (en 1838 d'abord, puis en 1850) qu'il admire tant et dont la ligne, la couleur et la composition l'enthousiasment. C'est chez lui qu'il discerne le sens des formes hérité des Anciens.

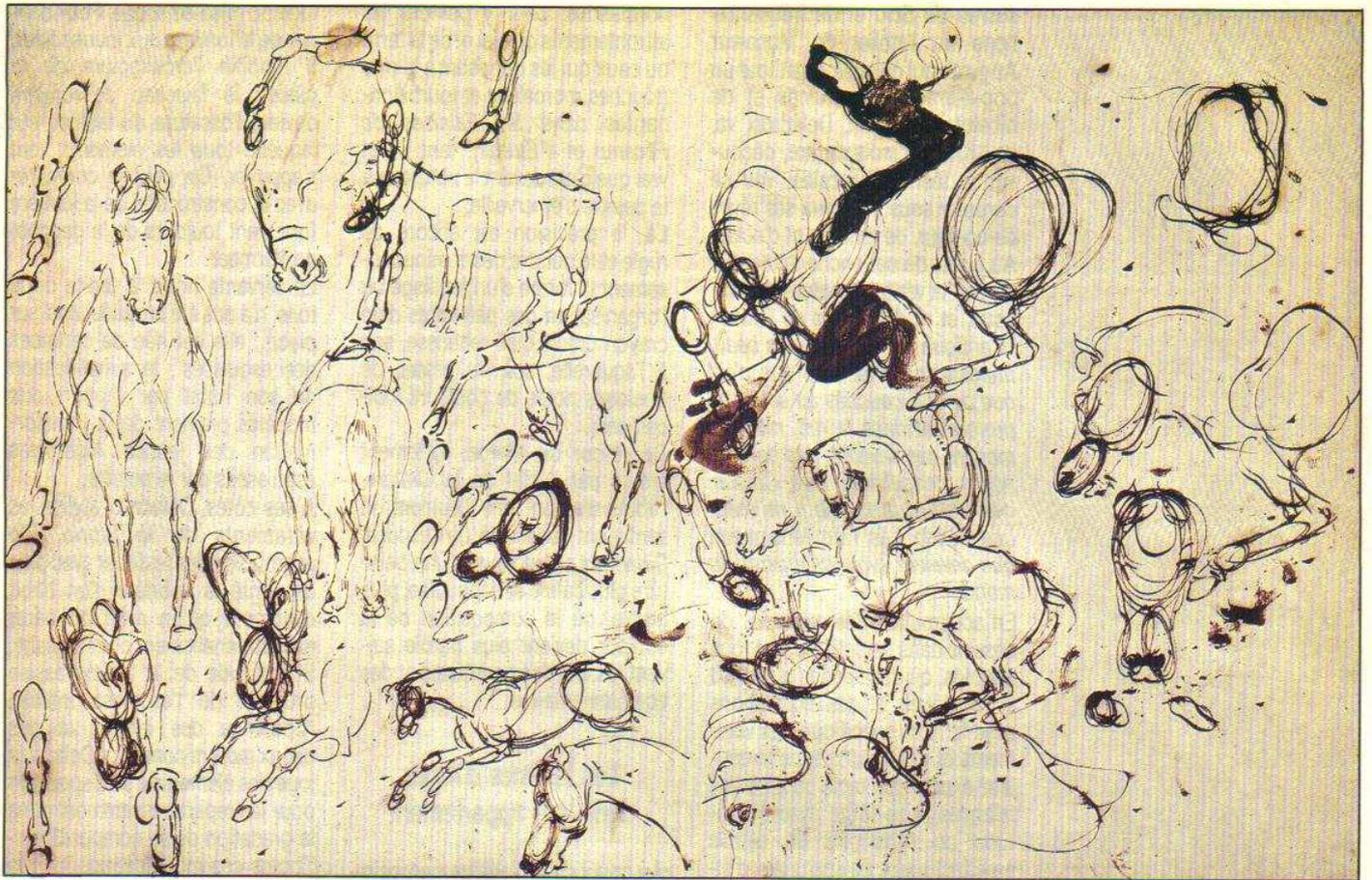
Il se rend en Angleterre (1825) et succombe autant à l'"atmosphère" de Constable qu'au théâtre de Shakespeare. L'année précédente, Delacroix décrochait d'ailleurs ses *Massacres de Scio* du Salon pour en reprendre le fond sous l'influence des toiles du paysagiste anglais : *la Charrette de foin*, *la Vue de Hampstead Head*.

Ciels mobiles, effets atmosphériques, lumière diffuse et transparence de l'espace anglais trouvent dans l'aquarelle le médium privilégié.

Ce procédé aura ensuite lors du voyage au Maroc son utilisation la plus appropriée pour faire chanter les couleurs de l'Orient.

Le voyage au Maroc

Après tant de miniatures persanes,



Etude de chevaux, plume
 0,323 x 0,495, 1824-25, Cabinet
 des dessins du Louvre, ©
 "clichés Musées Nationaux"
 comportant quatre études
 complètes, une avec un
 cavalier, des croquis de têtes et
 de membres, une étude de
 chèvre, exécutés sur le motif au
 manège, à Paris ou en
 Angleterre, en utilisant le
 "système des oves".

Paysage du Maroc avec collines
 boisées, 1832, Cabinet des
 dessins du Louvre, © "clichés
 Musées Nationaux". Les
 paysages à l'aquarelle de
 Delacroix exaltent les formes et
 les couleurs, mariant la pointe
 du crayon aux rehauts
 transparents. Pour cela, le
 pinceau est généreusement
 humide.



sacres de Scio et de fréquentations de l'atelier de Monsieur Auguste qui collectionnait tout un bric-à-brac de costumes et de bibelots orientaux, Delacroix va, en 1832, six mois durant, découvrir la féerie marocaine, voir se dérouler sous ses yeux ses rêves de couleur, de lumière et d'éclat. Au cœur de cet enchantement, il perçoit la véritable nature de l'antique, et rit des Grecs de David : "L'antique n'a rien de plus beau. Imagine, mon ami, ce que c'est que de voir couchés au soleil, se promenant dans la rue, recommandant ses savates, des personnages consulaires, des Catons, des Brutus, auxquels il ne manque même pas l'air dédaigneux que devaient avoir les maîtres du monde".

En accumulant des centaines de dessins dans de petits carnets tous annotés, où des flèches renvoient à des détails et des explications avec le nom spécifique des vêtements et des modèles, de la couleur exacte des tapis comme des faïences, il se forge avec exactitude un répertoire de détails architecturaux, de costumes, d'attitudes, de mouvements (tels ceux de ces fantasias), dans lequel il puisera durant les quarante années suivantes, tout en sachant s'affranchir du modèle, en simplifiant les compositions et en éliminant les détails importuns.

Il a trouvé le véritable monde antique vivant et conseille d'envoyer "les jeunes nourrissons des Muses... comme mousses en Barbarie, sur le premier vaisseau... plutôt que de fatiguer plus longtemps la terre classique de Rome".

Au milieu des croquis, bon nombre de paysages retiennent l'attention du peintre qui s'empresse de noter, non plus le mouvement des êtres, mais celui de la lumière, immatérielle et fugitive. Sur des lointains bleutés traités en aplats, il pose quelques accents au pinceau comme avec une plume ; la gamme est limitée et se compose la plupart du temps d'ocres, de rouges et de verts.

Il découvre en fait l'espace, immense (larges coups de pinceau humide pour le ciel, léger tremblement pour la lumière souvent réservée, transparence générale des lavis) qu'il aimera retrouver ensuite dans les grandes plaines du nord ou sur les côtes

normandes, pour y peindre les affrontements du ciel et de la terre ou ceux qui les opposent à la mer (touches morcelées et tourbillonnantes dans *les Falaises de Fécamp* et *d'Étretat*), tant il est vrai que c'est devant la nature que le peintre s'émerveille.

Là, la précision est encore de règle et le peintre décrit minutieusement la forme d'un feuillage ou l'organisation des bâtiments d'un crayon précis qu'il rehausse, soit à l'aquarelle, soit au pastel, de quelques notes de couleurs indicatrices.

De retour du Maroc, fortement enivré par l'éclat de la lumière, l'éblouissement des couleurs, le sentiment renouvelé de l'espace, Delacroix s'oriente vers une peinture plus calme et dépouillée, plus ample, où la composition de la couleur devient plus hardie suivant les lois des contrastes et des complémentaires.

Les femmes d'Alger dans leur appartement

Au cours de son séjour marocain, Delacroix qui souhaitait visiter un harem, put satisfaire, dans des conditions quelque peu compliquées, sa curiosité. Il rapporta plusieurs études de format de poche dont il rehaussa le trait à la mine de plomb de quelques touches bigarrées d'aquarelle. Aux noms des jeunes filles griffonnées sous leur pose, se mêlent ceux des couleurs "bleu, fleur or", "gris tendre, fleur", "cerises et paillettes"...

On compte une dizaine de croquis de femmes, seules ou à plusieurs, parfois au milieu du décor de leur appartement, ainsi que d'autres études de jeunes femmes, faites à Alger.

De plus, deux intérieurs mauresques se rapportent essentiellement au tableau que Delacroix va composer en 1834.

C'est à partir de ces documents pris sur l'instant avec un maximum de renseignements que le peintre commence l'organisation de la toile : il choisit certains éléments, les combine et les transforme en éliminant un grand nombre de détails.

Pour le fond de la composition, Delacroix reprend son croquis de *l'Intérieur d'Alger* et le plie à son

idée de mise en scène. Pour donner de la lumière aux jeunes filles, il modifie l'architecture de la pièce ; le faisceau de lumière devient l'ossature du tableau sur laquelle tous les éléments vont s'appuyer. On peut la comparer avec la construction de la lumière (qui vient toujours de la gauche) de Vermeer.

La servante noire, à droite de la toile, n'a pas été croquée ainsi sur place ; elle est née de certaines des esquisses ; la simplification de son habit par rapport aux modèles provient de la transformation des jeunes Algéroises esquissées par le peintre.

A ses côtés, Delacroix stylise les vêtements de la jeune fille accroupie pour restituer avec plus de vérité la sobriété d'un habit d'intérieur qu'on avait dû parer exceptionnellement pour sa visite. Si l'attitude de la femme assise provient de l'esquisse initiale, l'opulence des étoffes et des bijoux montre comment Delacroix joue des éléments à sa disposition pour les répartir savamment dans la gradation de sa composition.

Toutes ces modifications sont le fruit de recherches et d'ébauches (crayon, rehauts d'aquarelle, de pastel, huile sur carton), auxquels ont contribué des accessoires (étoffes et parures rapportées du voyage) et des modèles parisiens venus réaliser par exemple la synthèse entre deux attitudes issue des études sur le motif.

Les couleurs utilisées dans ces études d'atelier ne sont pas définitives, elles constituent une sorte d'intermédiaire entre le croquis et le tableau fini. Dans ce dernier, l'atmosphère calme et contemplative est rendue par un scrupuleux équilibre de couleurs chaudes et de complémentaires froides (cf. fig. ci-contre).

Même si les esquisses n'étaient pas des portraits, la diversité effective des figures des études a été gommée par le peintre au profit de visages alanguis et mélancoliques, plus proches de son idée de la femme orientale. Chacun peut tirer profit de ces quelques caractéristiques simples du dessin et de l'aquarelle dont la pratique quotidienne constituait la base du travail pictural de Delacroix.



Les femmes d'Alger, étude à l'aquarelle et à la mine de plomb, 0,107 × 0,137 cm. Il s'agit de Moûni et Zohra Bensoltane. © "clichés Musées Nationaux".

On retrouve sensiblement l'aspect du tableau dans ce croquis mais la jeune fille de gauche subit le plus de transformations. De nombreuses études de "femme assise à la turque" furent réalisées à l'atelier.



Femmes d'Alger dans leur appartement, huile sur toile, 1,80 × 2,29 cm, 1834, Louvre, © "Lauros Giraudon".

Pas de couleur dominante pour rendre le calme de la scène, mais un mélange de teintes chaudes et froides et une harmonie savante d'accords des semblables, d'analogie des contraires et de mélange optique.