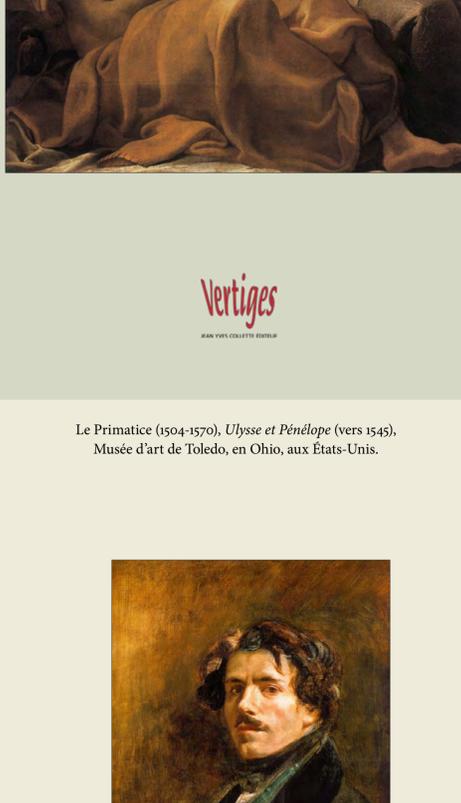
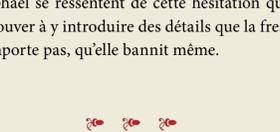


Sur la peinture



Le Primatice (1504-1570), *Ulysse et Pénélope* (vers 1545), Musée d'art de Toledo, en Ohio, aux États-Unis.



Eugène Delacroix (1798-1863), *Autoportrait au gilet vert* (1837), Musée du Louvre, Paris, France.

SUR LA PEINTURE

IL FAUT ATTRIBUER à la fresque le grand style des écoles italiennes. Le peintre remplace par l'idéal l'absence des détails. Il lui faut savoir beaucoup et oser encore plus. La fresque seule pouvait amener à l'exagération des Primatice et des Parmesan, dans une époque où la peinture, sortant de ses langes, devait encore être timide. Je crois, au reste, qu'à moins d'une organisation très rare et bien variée, il est presque impossible de réussir également dans l'un et l'autre genre. Je ne peux me figurer ce qu'eussent été les fresques de Rubens; et les tableaux à l'huile de Raphaël se ressentent de cette hésitation qu'il a dû éprouver à y introduire des détails que la fresque ne comporte pas, qu'elle bannit même.



Contraste des lignes

En tout objet, la première chose à saisir pour la rendre avec le dessin, c'est le contraste des lignes principales; avant de poser le crayon sur le papier, en être bien frappé. Dans Girodet, par exemple, cela se trouve bien en partie dans son ouvrage, parce qu'à force d'être tendu sur le modèle, il a attrapé à tort ou à travers quelque chose de sa grâce, mais cela s'y trouve comme par hasard. Il ne reconnaissait pas le principe en l'appliquant.

*** me paraît le seul qui l'ait compris et exécuté; c'est là tout le secret de son dessin; le plus difficile est de l'appliquer comme lui au corps entier. Ingres l'a trouvé dans les détails des mains et sans artifices pour aider l'œil; il serait impossible d'y arriver par des procédés tels que prolonger une ligne et dessiner souvent à la vitre. Tous les autres peintres, sans en excepter Michel-Ange et Raphaël, ont dessiné d'instinct, de fougue, et ont trouvé la grâce à force d'en être frappés dans la nature, mais ils ne connaissent pas le secret de la justesse de l'œil.

Ce n'est pas au moment de l'exécution qu'il faut se bander à l'étude avec des mesures, aplombs, etc. Il faut de longue main avoir cette justesse qui, en présence de la nature, aidera de soi-même le besoin impétueux de la rendre – Wilkie aussi – le secret – dans sa position indispensable. Quand, par exemple, on a fait des ensembles avec cette connaissance de cause qu'on sait, pour ainsi dire, les lignes par cœur, on pourrait en quelque sorte les reproduire géométriquement sur le tableau.

Pour les portraits de femmes surtout, il est nécessaire de commencer par la grâce de l'ensemble. Si vous commencez par les détails, vous serez toujours lourd. Exemple : Ayez à dessiner un cheval fin, si vous vous laissez aller aux détails, votre contour ne sera jamais assez reculé.



On pourrait masser le paysage, en mettant pour ton local seulement le ton mat du ton transparent. Toujours en ayant égard à sa décroissance à mesure de l'éloignement dans le tableau, toucher ensuite le ton mat par dessus. L'ébauche aurait ainsi déjà une perspective aérienne bien établie puisque ce sont les tons transparents et reflets plus ou moins prononcés qui font venir en avant. Il faudrait dans toute espèce de tableau, dans les draperies surtout, mettre le plus possible sur le devant les tons reflétés et transparents. J'ai vu quelque part que Rubens usait de cet artifice, bon innocent d'outrer l'effet. Dans les paysages, les touches mates dans les arbres rapprochés de l'œil paraissent beaucoup plus rares; au contraire, dans les arbres éloignés, les tons transparents se noient et disparaissent.



De la couleur, de l'ombre et des reflets

La loi du vert pour le reflet et du bord d'ombre ou de l'ombre portée, que j'ai découverte antérieurement dans le linge, s'étend à tout comme les trois couleurs mixtes se retrouvent dans tout. Je croyais qu'elles étaient seulement dans quelques objets.

Sur la mer, c'est aussi évident. Les ombres portées évidemment violettes et les reflets toujours verts, aussi évidemment.

Ici se retrouve cette loi que la nature agit toujours ainsi. De même qu'un plan est un composé de petits plans, une vague de petites vagues, de même le jour se modifie ou se décompose sur des objets de la même manière. La plus évidente loi de décomposition est celle qui m'a frappé la première comme étant la plus générale, sur le luisant des objets. C'est dans ces sortes d'objets que j'ai le plus remarqué la présence des trois tons réunis : une cuirasse, un diamant, etc. On trouve ensuite des objets, tels que les étoffes, le linge, certains effets de paysage, et, en tête, la mer, où cet effet est très marqué. Je n'ai pas tardé à apercevoir que dans la chair cette présence est frappante. Enfin, j'en suis venu à me convaincre que rien n'existe sans ces trois tons. En effet, quand je trouve que le linge a l'ombre violette et le reflet vert, ai-je dit qu'il présentait seulement ces deux tons? L'orangé n'y est-il pas forcément, puisque dans le vert se trouve le jaune et que dans le violet se trouve le rouge?

Approfondir la loi qui, dans les étoffes à luisants, comme le satin surtout, place le vrai ton de l'objet à côté de ce luisant, dans la robe des cheveux, etc.

Je remarque le mur en briques très rouges est dans la petite rue en retour. La partie éclairée du soleil est rouge orangé, l'ombre très violette, brun rouge, terre de Cassel et blanc.

Pour les clairs, il faut faire l'ombre non reflétée relativement violette, et refléter avec des tons relativement verdâtres. Je vois le drapeau qui est devant ma fenêtre; l'ombre m'apparaît effectivement violette et mate; la transparence paraît orangée, mais comment le vert ne s'y trouve-t-il pas? D'abord à cause de la nécessité pour le rouge d'avoir des ombres vertes, mais à cause de cette présence de l'orangé et du violet, deux tons dans lesquels entrent le jaune et le bleu qui donnent le vert.

Le ton vrai ou le moins décomposé dans la chair doit être celui qui touche le luisant, comme dans les étoffes de soie, les chevaux, etc. Comme elle est un objet très mat relativement, il se produit le même effet que j'observai tout à l'heure sur les objets éclairés par le soleil, où les contrastes sont plus apparents; de même ils le sont dans les satins, etc.

Je devinai un jour que le linge a toujours des reflets verts et l'ombre violette.

Je m'aperçois que la mer est dans le même cas, avec cette différence que le reflet est très modifié par le grand rôle que joue le ciel, car, pour l'ombre portée, elle est violette évidemment.

Il est probable que je trouverai que cette loi s'applique à tout. L'ombre portée sur la terre, de quoi que ce soit, est violette; les décorateurs, dans la grisaille, n'y manquent pas, terre de Cassel, etc.

Je vois de ma fenêtre l'ombre de gens qui passent au soleil sur le sable qui est sur le port; le sable de ce terrain est violet par lui-même, mais doré par le soleil; l'ombre de ces personnages est si violette que le terrain devient jaune.

Y aurait-il témérité à dire qu'en plein air, et surtout dans l'effet que j'ai sous les yeux, le reflet doit être produit par ce terrain qui est doré, étant éclairé par le soleil, c'est-à-dire jaune, et par le ciel qui est bleu, et que ces deux tons produisent nécessairement un ton vert? On a évidemment vu au soleil ces divers effets se prononcer plus manifestement, et presque crûment; mais, quand ils disparaissent, les rapports doivent être les mêmes. Si le terrain paraît moins doré par l'absence du soleil, le reflet paraîtra moins vert, moins vif, en un mot.

J'ai fait toute ma vie du linge assez vrai de ton. Je découvre un jour, par un exemple évident, que l'ombre est violette et le reflet vert.

Voilà des documents dont un savant serait peut-être fier; je le suis davantage d'avoir fait des tableaux d'une bonne couleur, avant de m'être rendu compte de ces lois.

Un savant trouverait sans doute que Michel-Ange, pour n'avoir pas connu les lois du dessin, et que Rubens pour avoir ignoré celles de la couleur, sont des artistes secondaires.



Pensées diverses sur la peinture

J'éprouve, et, sans doute, tous les gens sensibles éprouvent qu'en présence d'un beau tableau, on sent le besoin d'aller loin de lui penser à l'impression qu'il a fait naître. Il se fait alors le travail inverse du littérateur : je le repasse détail par détail, dans ma mémoire, et si j'en fais par écrit la description, je pourrais employer vingt pages à la description de ce que j'aurais pourtant embrassé tout entier en quelques instants. Le poème ne serait-il pas, par contre, un tableau dont on me montre chaque partie, l'une après l'autre; que ce soit un voile qu'il soulève successivement?

La peinture est un art modeste, il faut aller à lui, et l'on y va sans peine; un coup d'œil lui suffit. Le livre n'est point cela; il faut l'acheter d'abord, il faut le lire ensuite, page par page, entendez-vous bien, messieurs? et bien souvent suer pour le comprendre.

La peinture n'a qu'un moment; mais n'y a-t-il pas autant de moments qu'il y a de détails, de phases, pour ainsi dire dans un tableau? Quel est le but le plus souhaitable du littérateur? C'est de produire à la fin de son ouvrage cette unité d'impression que donne le tableau tout à la fois.

Le pittoresque impose des sacrifices contre le naturel ou l'expression, de même qu'en poésie on sacrifie à l'harmonie.

Il est difficile au poète de rentrer dans son ouvrage; il lui est presque aussi difficile d'en sortir. La rime le poursuit hors de son cabinet, elle l'attend au coin du bois, c'est un maître qui le domine. Le tableau, au contraire, est un ami assuré auquel on donne de temps en temps une pensée, et non un tyran qui nous tient à la gorge et dont on ne peut se débarrasser.

On voit de mauvais généraux gagner des batailles; la chance y a autant et plus de part que le talent. On ne voit jamais de mauvais artistes faire de beaux ouvrages. À la guerre, comme dans les jeux de hasard, le savoir-faire corrige la fortune ou lui vient en aide. On parle des hasards du talent; dans les arts les artistes ont des idées heureuses, mais les bons seulement.

Bien qu'il travaille de la main, le peintre n'est pas un chirurgien, ce n'est pas dans sa dextérité que consiste son mérite.

On ne peut nier cependant qu'il y ait des sujets qui comportent l'emphase, l'oraison funèbre, par exemple, la peinture monumentale, etc.

Dans la vue seule de sa palette, comme le guerrier dans celle de ses armes, le peintre puise la confiance et l'audace.

Les écoles de décadence ont brillé par le dessin.

À Cologne, – hôtel de ville, – Renaissance, – petit portique en avant charmant. Je ne puis assez admirer combien nous sommes inférieurs aux arts à tout ce que nous a précédés. Dans tous ces ouvrages anciens, chaque époque apporte son tribut, sans nuire à l'ensemble.

De la prétention à être naïf

La naïveté s'ignore. L'homme de talent croit souvent imiter pendant qu'il est original. Prudhon croyait peut-être imiter le Corrège, et il faisait d'excellents Prudhon. Tel autre imite Raphaël et bientôt, aussi, il fait du détestable Raphaël, du détestable Michel-Ange : et l'idéal!

Entre autres choses, ce qui fait le grand peintre, c'est la combinaison hardie d'accessoires qui augmente l'impression. Ces nuages qui volent dans le même sens que le cavalier emporté par son cheval, les plis de son manteau qui l'enveloppent ou flottent autour des flancs de sa monture. Cette association puissante... car, qu'est-ce que composer? C'est associer avec puissance.

Sur l'importance du sujet

Tous les sujets deviennent bons par le mérite de l'auteur. « Oh! jeune artiste, tu attends un sujet? Tout est sujet; le sujet c'est toi-même; ce sont tes impressions, tes émotions devant la nature. C'est en toi qu'il faut regarder, et non autour de toi. »

Les hommes spéciaux qui n'ont qu'un genre sont souvent inférieurs à ceux qui, embrassant de plus haut, portent un genre, une grandeur inusitée, sinon la même perfection dans les détails. Exemple : Napoléon écrivain; Rubens et Titien dans leurs paysages.

Dans la peinture comme dans le reste, les pédants, les gens qui affectent de certaines qualités, sont pris pour ceux qui les ont. Il y a une foule de peintres dont le contour affecté, le dessin sûr et outré, les font passer pour des dessinateurs. Oh! Rembrandt, oh! Murillo, oh! divin Rubens, vous n'êtes pas des dessinateurs, pour le peuple!

Les manières

Les lois de la raison et du bon goût sont éternelles, et les gens de génie n'ont pas besoin qu'on les leur apprenne. Mais rien ne leur est plus mortel que les prétendues règles, manières, conventions, qu'ils trouvent établies dans les écoles, la séduction même que peuvent exercer sur eux des méthodes d'exécution qui ne sont pas conformes à leur manière de sentir et de rendre la nature.

On les condamne toujours au nom de ces manières en vogue, et non pas au nom de la raison et de la convenance. Ainsi Gros, par respect pour la manière de David, etc. On en voit l'influence sur Rubens lui-même : la vue des Carrache, etc. Nul doute que la manière qui est sortie de leurs écoles, manière réduite tellement en principe qu'elle est devenue pendant deux cents ans et qu'elle est encore la règle de l'exécution et peinture, n'ait porté un coup mortel à l'originalité de bien des peintres. Il est certain que l'exécution des écoles vénitienes, écoles qui avaient poussé à la perfection toutes les parties de la couleur et du clair-obscur, a cessé complètement, à l'avènement des Carrache, des Gueulis, des Caravage, d'être le flambeau, le guide; la manière lourde, empâtée, la peinture faite au premier coup, et partant la possibilité des savantes retouches...

Sur la peinture,

d'Eugène Delacroix (1798-1863),
est un extrait des « Impressions et méditations »,
dans ses *Œuvres littéraires, II, Etudes esthétiques*,
rassemblées et présentées par Élie Faure,
à Paris, G. Crès éditeur,
en 1923.

© Vertiges éditeur 2021

ISBN : 978-2-89816-395-1

– 1396 –

Dépôt légal – BANQ et BAC : troisième trimestre 2021

Lecturiels

www.lecturiels.org