

Toujours, encore et...inlassablement, afin de tenter de comprendre les procédés traditionnels de la peinture des vieux maîtres, j'ai tapé cette partie du texte à partir de la [version complète de 1827](#) du "Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture".

Pour info : parmi les différentes versions de l'ouvrage de [Pierre-Louis Bouvier](#) on peut trouver [ici](#) celle datant de 1844 issue de la bibliothèque de Gand.

"L'on nomme proprement *glacis*, les **teintes légères, transparentes** et uniformément couchées qu'on étend sur certaines parties du tableau déjà sec, et qu'on regarderait presque comme terminé, mais qui, aux yeux exercés de l'artiste, manque encore de force, d'harmonie ou de chaleur dans telle ou telle partie.

C'est par le moyen de ces glacis que, sans perdre la peinture du dessous ni aucun détails du tableau, l'on parvient à modifier le ton de couleur de quelques parties de son ouvrage, soit en donnant plus de vigueur sur les devants ou les plans les plus avancés, soit en réchauffant ou refroidissant telles autres parties dont on se promet un meilleur effet général.

Ainsi, par ces glacis, qui ne se font, comme on l'a déjà dit, qu'avec des couleurs d'une nature légère et transparente, l'on parvient à corriger les choses qui pèchent par la localité du ton. C'est faire, avec des couleurs à l'huile, ce qu'on fait à l'aquarelle par des lavis, en procédant par teintes uniformes et plates, sans faire aucun détail, ce qui n'empêche point de voir à travers ces glacis tous les travaux déjà existants, dont on modifie seulement la teinte ; en sorte que, si l'on n'est pas satisfait du ton d'un glacis que l'on vient d'étendre sur une partie quelconque, on l'enlève avec de la mie de pain, et l'on en substitue un autre plus analogue à ce qu'on désire. Mais il faut éviter de laisser séjourner longtemps le glacis que vous voulez enlever, autrement vous ne pourriez plus l'effacer sans endommager la peinture, soit parce qu'il serait déjà trop sec, soit parce qu'il aurait attendri les couleurs du dessous : en général, il faut se décider au bout d'une demi-heure, ou d'une heure au plus tard, surtout quand on emploie des couleurs qui demandent beaucoup d'huile grasse.

Pour enlever un glacis dont vous êtes mécontent, vous roulez de la mie de pain rassis par-dessus avec la paume de la main ; et si vous craignez que cette mie de pain ne vienne s'attacher, en se répandant, sur d'autres glacis frais, vous donnerez l'inclinaison nécessaire à votre tableau pour éviter cet inconvénient, de façon à ce que les miettes tombent immédiatement par terre, ou sur une partie sèche du tableau. Quand vous verrez que la mie de pain n'est plus ternie par le glacis que vous enlevez, et qu'elle reste nette et propre, vous essuiez avec précaution la glace, et vous étendrez un nouveau glacis dessus, en corrigeant votre teinte dans ce qu'elle vous a paru avoir de défectueux.

Il est même beaucoup de cas où, sans se donner l'ennui d'enlever un premier glacis, on peut en **modifier le ton par l'addition d'une autre couleur plus ou moins opposée à la première teinte**, qui, en se mêlant avec celle que l'on vient d'étendre, donnera le ton que l'on cherchait.

Ainsi, par exemple, si la première teinte paraît trop verdâtre, on couche vite, et très légèrement par-dessus tout le glacis, un peu de laque pure, ou telle autre couleur encore plus analogue au ton que l'on veut atteindre : elle atténuera bientôt le vert. Si, au contraire, le premier glacis est trop roussâtre, on glace par-dessus avec de l'outremer pur, si c'est un plan déjà un peu éloigné ; ou bien on glace avec du noir, et même du bleu de Prusse, si l'objet est sur un plan rapproché de l'oeil.

On ne doit pourtant pas abuser de ce moyen ; il aurait de graves inconvénients, attendu que la quantité d'huile grasse que l'on est obligé d'employer pour presque tous les glacis en général, se trouverait surabondante relativement au peu de couleurs que l'on étend, ce qui les ferait noircir avec le temps : c'est pour cette raison qu'il ne faut faire ces glacis qu'avec le moins de couleurs et d'huile possible.

Néanmoins, ne craignez pas d'**en faire usage** dans toutes les parties obscures et qui doivent être vigoureuses, comme dans les plis de draperies privés du jour, dans des touffes d'arbres, dans les terrains, les rochers, l'architecture et les fonds de chambre ; servez-vous en aussi pour donner de la profondeur dans les touffes de cheveux, ou bien pour donner une couleur profonde et transparente à de beaux bois de meubles : mais évitez, autant que possible, de faire usage des glacis sur des parties qui doivent rester toujours vives, pures et lumineuses, telles que les jours des chairs, les beaux ciels, les linges fins et blancs, et les extrêmes lointains des paysages.

Vous pourrez cependant glacer certaines ombres des chairs, des linges et de quelques draperies de couleur vive et claire, afin d'arriver à l'harmonie du tout ensemble ; mais **toujours avec beaucoup de circonspection**.

Il est des cas aussi où l'on peut se hasarder de glacer telle partie d'un ciel rembruni et orageux, ainsi que quelques portions du troisième ou quatrième plan d'un paysage, pourvu toutefois qu'il ne soit pas de ceux qui participent déjà sensiblement à la teinte bleuâtre de l'air et du ciel ; mais ces cas sont rares, et il faut éviter d'avoir recours au glacis, dans la crainte de faire des taches, qui brunissent toujours de plus en plus, à cause de l'huile grasse, et qui finissent par rompre l'harmonie.

J'ai dit, en commençant cet article, que les glacis servent à modifier tous les tons dont on est peu satisfait ; il est essentiel d'entrer sur ce point dans **quelques explications**. L'on parvient facilement à refroidir un ton trop roux par un glacis plus ou moins bleuâtre, grisâtre ou verdâtre, ou bien à réchauffer un dessous trop froid par des glacis plus ou moins orangés, rougeâtres ou roussâtres : cela réussit pour des plans rapprochés. **Mais** supposons que vous ayez l'intention de rendre un plan ou un objet de votre tableau non seulement plus gris, mais aussi plus clair, c'est-à-dire plus léger, plus lumineux, cela ne réussit presque jamais bien, parce qu'il faut que vous mélangiez dans votre teinte quelque couleur claire et opaque, comme du blanc ou du jaune de Naples : or, ces couleurs, opaques et lumineuses par elles-mêmes, font sur des teintes plus obscures un effet désagréables, et tel à peu près que celui que procurerait une couche de poussière.

Ce procédé ne peut réussir que pour peindre un brouillard, de la fumée, ou un torrent de

poussière s'élevant dans l'air ; mais dans ces sortes d'effets il ne faut pas employer que des tons grisâtres, bleuâtres, et très rarement les mélanger de jaune, parce que cette couleur vient trop à l'oeil, étant plus brillante que le blanc lui-même.

Si donc vous jugez d'**éclaircir un plan rapproché**, il faut vous résoudre à repeindre cette place d'une manière assez empâtée pour couvrir totalement le dessous, et non pas en glacis ; mais pour faciliter ce travail, vous préparerez le dessous comme nous l'indiquerons dans l'article *Préparations*.

Quoique je vienne de me servir de l'expression *empâter*, pour repeindre une partie qu'on veut rendre moins obscure, gardez-vous d'y mettre trop d'épaisseur ; cela occasionnerait une discordance fort désagréable dans l'ensemble de l'ouvrage : cette partie ayant plus d'épaisseur de couleur que les autres, présenterait à l'oeil une saillie réelle sur la toile, ce qui serait du plus mauvais effet.

-

Observez donc, en repeignant une partie isolée, de ne l'empâter que juste de ce qu'il sera nécessaire pour couvrir le dessous, sans que votre touche devienne néanmoins louche et nuageuse, mais aussi sans qu'elle présente une élévation de couleur qui puisse être sensible à l'oeil.

Cette retouche, une fois sèche, vous laissera la liberté d'y revenir encore avec des glacis, si cela vous paraît nécessaire, ainsi que d'y piquer quelques touches spirituelles en [rehauts](#) clairs.

Mais **on doit bien retenir ceci** : en fait de glacis, il faut toujours les faire d'une teinte plus obscure que le dessous, et jamais ou presque jamais, n'opérer en sens contraire. C'est pourquoi il est bon de tenir, en général, les ébauches d'un ton plus clair et un peu plus lumineux que l'objet ne doit être, afin qu'en revenant par-dessus avec les préparations et les glacis, on ne rembrunisse pas trop l'ensemble et toute l'harmonie générale du tableau. Ce procédé réussirait, si l'on avait la ridicule prétention d'imiter une très vieille peinture enfumée, ce qui n'arrive que trop souvent, sans que le copiste se donne la peine de réfléchir, que si l'original qu'il copie avait été peint d'abord aussi brun qu'il l'est devenu avec le temps, on n'y verrait presque plus rien aujourd'hui, tant il serait obscur. C'est à quoi le copiste doit s'attendre pour son propre ouvrage, s'il s'obstine à enfumer ses teintes et à peindre un tableau tout frais comme s'il avait déjà deux siècles.

Liste des couleurs assez diaphanes pour en faire des glacis et des préparations.

(pour info : chaque couleur est numérotée et décrite dans la première leçon du manuel)

- 1) Les laques n°11 et n°12
- 2) Les outremer n°15 et n°16
- 3) Tous les noirs de nature légère
- 4) La laque de Venise brûlée, ou le carmin brûlé, n° 13 pour les grandes forces
- 5) Le bleu de Prusse n°17
- 6) Les deux terres de Sienne n°20 et n°21

- 7) L'asphalte, bitume de Judée n°24
- 8) La terre de Cassel n°25 (rarement, elle noircit trop)
- 9) Le brun de Prusse calciné n°22
- 10) Le brun de Prusse anglais n°23 (ce brun n'est pas très utile, on peut aisément s'en passer)
- 11) Le brun composé n°27
- 12) Le jaune indien n°6
- 13) Le vert-de-gris en aiguilles n°37 (mais très rarement)
- 14) Les laques vertes n°38 (si elles sont solides)

Il est beaucoup de cas où l'on peut faire des glacis avec les ocres, comme dans le brun composé n°27. On peut les employer pures lorsque le jaune indien donnerait une teinte trop brillante, et trop de vigueur à des arbres, des terrains, des rochers, etc...Mais évitez de glacer avec des couleurs trop opaques.

Des préparations

Faire une préparation sur une première ébauche, bien sèche, c'est étendre une teinte légère sur telle ou telle partie du tableau qu'on repeint pour la seconde fois.

Cette teinte doit être couchée aussi mince et aussi légère qu'un glacis, et l'on a soin de composer sa teinte d'un ton local, analogue à la partie qu'on veut repeindre. Cet usage est très généralement suivi par les meilleurs artistes. ces préparations ont l'avantage de corriger l'embu d'une ébauche, et par conséquent de faire voir plus distinctement ce qu'il y a à corriger au ton local de la partie que vous repeignez, et, de plus ces préparations onctueuses facilitent le travail qu'on fait dessus, en ce que le peintre ne travaille pas à sec, et que tous les détails qu'il exprime n'ont rien de cette sécheresse cernée qui est si contraire au bon effet de la peinture.

Il est essentiel de bien composé les tons de ces préparations, pour lesquelles il est impossible de donner des directions positives, puisque cela dépend non seulement de l'objet qu'on peint actuellement, mais aussi du ton que l'on a à corriger ou à modifier dans l'ébauche qu'on repeint.

S'il arrive que le ton local de la première ébauche soit juste, ce qui a lieu assez souvent, vous y couchez une très légère préparation, composée de façon à ne pas changer le ton du dessous, et vous conservez le précieux avantage de peindre moelleusement les détails que vous ajoutez à votre première ébauche, sans perdre la localité du ton dont vous êtes satisfait.

Il arrive fréquemment aussi qu'on laisse voir ça et là l'ébauche à travers cette légère préparation (et on a raison de la faire), lorsque certaines parties d'une ébauche sont heureusement préparées, et qu'elles sont d'un ton assez juste et assez fin pour qu'on désire les conserver. Dans ce cas, vous n'exprimez que certains détails avec plus de précision, soit en touches fortes, soit en touches claires, et vous vous laissez tout le reste comme un fond et un ton local dont vous êtes satisfait. Cette manière est également applicable à beaucoup de choses, surtout dans les paysages, l'architecture et même les draperies, lorsqu'après avoir étendue une préparation, la teinte vous a bien réussi et qu'elle porte le ton juste que vous cherchiez ; mais il ne faut jamais étendre de préparation sur les ciels ni sur les grands jours de chairs ; ce sont des

parties qu'on ne saurait tenir trop pures et trop lumineuses ; il faut même éviter autant que possible, de les enduire d'huile et de les trop remanier, parce que cela fait changer les couleurs, en leur donnant au bout de peu de temps, une teinte rousse et malpropre. (*Voyez cependant la 9e leçon où j'indique une espèce d'huile blanchie, propre à retoucher certaines parties des chairs sans les repeindre partout et sans que les paries repeintes forment des taches*)

Les préparations ont le grand avantage de laisser voir l'ébauche comme si elle venait d'être fraîchement peinte ; en sorte qu'on peut modifier les tons en connaissance de cause ; de plus les détails qu'on repeint par-dessus se lient et s'amalgament parfaitement avec les dessous, sans devenir jamais ni maigres ni cernés, parce qu'ils se mêlent un peu avec la préparation générale, ce qui constitue le moelleux et la belle harmonie du tableau.

Je suppose, par exemple, que vous ayez à repeindre un morceau d'architecture ; la légère préparation que vous glacez sur votre ébauche, vous laissent voir toutes les lignes que vous avez tracées, et en même temps vous offre l'ébauche comme si elle était fraîchement peinte. Vous prenez alors, au bout de la brosse ou d'un fort pinceau, les diverse couleurs diaphanes que vous jugez être nécessaires pour modifier à votre gré le ton local de votre masse d'architecture, et en mettant une couche plus ou moins forte de cette préparation dans les ombres, ou dans les endroits qui vous paraissent l'exiger, vous travaillez presque à coup sûr, et vous parvenez ainsi au degré de force nécessaire pour qu'elle se détache et s'enlève convenablement du fond qui l'avoisine. Comme d'ailleurs toutes les couleurs dont on se sert pour les préparations sont d'une nature d'autant plus transparente qu'on ne les étend que très minces et sans beaucoup d'huile, vous profitez de tous les dessous de l'ébauche pour les perfectionner, sans rien perdre de ce qui mérite d'être respecté et conservé.

Si, pour ces préparations, au lieu de couleurs transparentes, on se servait de couleurs lourdes et opaques, on perdrait presque entièrement le fruit du premier travail, et l'on ne ferait guère qu'une seconde ébauche sur la première ; d'ailleurs ces épaisseurs de couleur rendraient l'ouvrage lourd, et l'on serait encore obligé d'y revenir avec des glacis, pour recorriger tout ce qui n'aurait pas été peint d'un ton fin et juste.

Au surplus, je dois prévenir les débutants que les préparations dont on vient de parler n'exigent pas d'être couchées et étendues avec autant de soin et d'uniformité que les glacis, parce qu'étant appelées à repeindre sur ces préparations avec des couleurs de toute espèce plus ou moins opaques, surtout dans les parties éclairées, il serait superflu d'y mettre le même soin. Il est même beaucoup dans ce cas, particulièrement dans les paysages, où les traces de la brosse et les inégalités qu'elles présentent, produisent d'agréables négligences, que l'oeil et le tact d'un habile artiste se gardent bien de mépriser ; il profite au contraire de tous les hasards heureux que fait naître sous ses doigts une brosse facile. **C'est en quoi les peintres flamands ont excellé : mais il faut être avancé dans l'art, et en user comme eux, avec discernement.** Gardez-vous surtout de les rechercher avec affection ; autant vaudrait tenter de former de jolies figures, en jetant du plomb fondu dans de l'eau : la meilleure ne vaudrait pas un bon hasard.

Je dois dire en passant que les préparations proprement dites exigent moins d'huile grasse que les glacis, attendu que, comme on revient par-dessus avec des couleurs plus ou moins

opaques, et siccatives de leur nature, il n'est pas à craindre que l'ouvrage ne sèche pas. D'ailleurs l'expérience démontre que plus une couleur est empâtée, c'est-à-dire couchée avec une certaine épaisseur, plus elle est prompte à sécher ; et qu'au contraire, plus la teinte est mince et légère, moins elle sèche facilement, si l'on n'y rajoute pas beaucoup d'huile grasse, ce qui est souvent un grand inconvénient.

Tenez-vous dans **un juste milieu** : employer trop ou trop peu de couleur devient nuisible. On voit des gens qui empâtent leurs tableaux comme ferait un maçon. Il est vrai que Rembrandt et d'autres grands coloristes ont souvent mis de grandes élévations de couleur dans leur ouvrage ; mais qu'on ne s'y trompe pas, ce n'est pas en cela qu'ils sont admirables. Ces grands maîtres n'ont point eu l'intention de faire des bas-reliefs colorés ; ils étaient trop savants pour goûter un si mauvais genre : mais sévères envers eux-mêmes, ils ne se sont pas contentés facilement sur l'effet de leurs ouvrages et la vérité de leurs coloris ; c'est pourquoi ils ont peint et ré-empâté souvent leurs tableaux jusqu'à entière satisfaction : voilà ce qui a produit ces hauteurs de couleurs quelquefois excessives. S'ils eussent trouvé d'emblée le ton juste, ils s'y seraient arrêtés, s'exemptant de ces tâtonnements pénibles et de ces retouches multipliées qui, amoncelées les unes aux autres, ont enfin produit des saillies de couleur fort peu agréables à l'oeil, et que même on appelle vulgairement des croûtes, quand elles n'ont d'autres mérites que leur épaisseur.

Une grande élévation de couleur sur un point donne du piquant à une grande lumière, il est vrai ; mais aussi elle produit une ombre qui fait manquer le résultat qu'on s'en était promis : une ombre au milieu de la grande lumière du front ou du nez, produit un effet plus désagréable à l'oeil, que le côté brillant de cette touche épaisse n'en produit un favorable à l'illusion et au relief. Posons en principe qu'**il ne faut pas copier les grands maîtres par leurs côtés défectueux, ce qui est toujours facile, mais s'efforcer d'arriver aux mêmes effets sans rechercher le mécanisme, quelquefois fautifs, de leur manière.**

Un habile homme enfin, sait tirer parti de tout, et même d'une faute. Un débutant ne trouve dans son talent aucune ressource pour la réparer ; il s'embarrasse de plus en plus ; il se noie dans la surabondance de la couleur ; il la tourmente et la salit pour indiquer la forme, ce qui rend son ouvrage encore plus imparfait : car il faut le répéter jusqu'à satiété, toutes les couleurs changent et se ternissent quand elles ne sont pas employées franchement et avec promptitude. l'on ne s'en aperçoit pas d'abord ; mais au bout de peu de temps on en acquiert la certitude.

Ne tombez pas néanmoins d'un excès dans l'autre, et ne craignez pas si fort d'empâter, surtout dans les lumières, que cette crainte ne vous ôte pas toute liberté et toute verve, surtout dans les ouvrages d'une grande dimension : l'ouvrage alors serait froid, lisse, monotone, et ne produirait aucun effet vu à distance.

Les grands maîtres vous prescrivent de ménager la couleur dans les ombres et de ne pas les empâter ; mais ils vous recommandent de peindre grassement et d'empâter suffisamment vos lumières, particulièrement les parties brillantes, comme dans les chairs, la partie du front la plus éclairée, les luisances du nez, la poitrine, les épaules, etc ... ainsi que toutes celles qui sont très lumineuses et reluisantes.

Quant aux draperies, particulièrement celles de grosse étoffe (si toutefois vous travaillez sur un premier plan), empâtez aussi les lumières ; que votre brosse soit bien nourrie de couleur, ainsi que quand vous toucherez les angles des métaux , des bois polis, et les luisances des verres et des terres vernies, etc...mais donnez ces touches franchement et spirituellement.

Si vous peignez un paysage, ne craignez pas non plus de nourrir grassement les détails éclairés des premiers plans, comme les terrasses, les mousses, les pierres, les rochers, etc.. et **exprimez l'aspérité et les dehors raboteux de tous ces objets par un maniement de brosse pittoresque, inégal et libre ; ne mettez jamais des épaisseurs de couleur dans les ombres, et dans les parties tournantes et fuyantes.**

La raison de ce précepte est simple. Si vous mettez des touches épaisses et saccadées dans les ombres, le jour s'arrêtera dessus et contrariera l'effet, si juste que soit le ton de l'ombre ; tandis que, si vous étendez votre couleur d'une manière unie, elle paraîtra une chose privée de jour, sans rien perdre de sa belle transparence. D'un autre côté, vos lumières étant traitées grassement, et d'un maniement de brosse peu uniforme, ces petites inégalités de couleur, surtout dans les armures, dans les troncs d'arbres, les pierres et les grandes plantes des devants, rassembleront les rayons de lumière qui contrasteront merveilleusement avec les teintes lisse et unies des ombres et des trous profonds.

Empâtez aussi sans trop de timidité les brillances des eaux écumantes, ainsi que les objets qui ne sont que des accessoires, et surtout les luisances des corps polis : **ces sortes de touches produisent beaucoup d'effet, pourvu toutefois qu'elles soient franches, faites librement, avec sentiment, et posées bien à leur place.** Consultez sur ce point les tableaux flamands : [Teniers](#), surtout, a peint ces sortes de touches avec la plus grande vérité, et sans qu'elles aient trop d'épaisseurs de couleur. (*ci-dessous détail d'un des tableaux*) d'[autres ici](#).



Il faut pour ainsi dire que la petite élévation de couleur que comporte une touche lumineuse soit un résultat spontané : on doit y voir l'inspiration ; elle ne doit jamais être reprise ou retouchée : **qui dit une touche dit un seul coup de pinceau hardi et nerveux , large ou délicat**. C'est ainsi qu'on parvient à caractériser la forme et la nature de l'objet qu'on veut représenter : or, une touche arrangée, reprise et léchée, n'est plus une touche ; elle a perdu ce qui en fait l'essence et le mérite, l'expression spontanée d'un coup de pinceau spirituel, libre et savant.

Tout ce qu'on fait hardiment et comme à la volée prend un air élégant et gracieux : c'est une vérité d'expérience qu'on ne saurait nier.

Si on trace un ornement ou une lettre majuscule à main levée, l'ouvrage a toujours plus d'élégance, malgré ses imperfections, que celui qu'on aura tracé péniblement et posément avec toute l'attention et la symétrie possible. Il en est de même d'une touche hardie. Qu'on l'exécute avec le pinceau, le crayon ou la plume, elle a je ne sais quoi d'attrayant et de spirituel qui décèle d'autant mieux le talent et l'intention de celui qui l'a faite, qu'il a mis moins d'hésitation à la produire : **il semble que le sentiment de l'artiste passe dans ses doigts avec la rapidité du fluide électrique**. S'il hésite, s'il s'arrête dans l'espoir de faire mieux, l'inspiration se refroidit, il ne fera pas aussi bien.

Voilà pourquoi un croquis fait par un homme habile donne tant de plaisir à un véritable connaisseur ; voilà encore d'où vient la difficulté, pour ne pas dire l'impossibilité, de copier un croquis spirituel, malgré les négligences et souvent même les incorrections qui s'y trouvent. Vous n'y verrez ni un dessin bien pur ni la douce harmonie qu'on admire dans un dessin soigné et châtié ; mais il exprime plus de choses que des ouvrages achevés, qui ne sont que le produit de la patience dénuée de verve, de chaleur et de sentiment. Exprimer beaucoup avec quelques traits de crayon, n'est-ce pas la même chose que de communiquer beaucoup d'idées en peu de mots ? Or, **tout homme qui peut faire un croquis ou une esquisse spirituelle, doit avoir nécessairement une touche spirituelle, même dans ses ouvrages les plus travaillés, si d'ailleurs il a acquis assez d'expérience pour être maître du maniement de couleur**.

Aussi est-ce particulièrement à la nature de la touche que des yeux exercés reconnaissent qu'un tableau est de tel ou tel peintre, et avec assez de certitude pour ne prendre presque jamais une copie, aussi bonne qu'elle soit, pour un original.

La touche d'un grand maître porte un caractère distinctif, qu'il est mille fois plus difficile de l'imiter parfaitement, qu'il ne l'est de contrefaire une signature ou une écriture quelconque.

Que l'on ne s'étonne donc plus qu'un original soit facilement distingué d'une copie par les véritables connaisseurs. La plus grande difficulté consiste dans le grand nombre de peintres qu'il faut avoir étudiés, au point de s'être identifié en quelque sorte avec leur genre et leur manière de peindre. Cette étude est longue, et elle exige un goût fin et un tact naturel : c'est pour cela qu'il est si peu de vrais connaisseurs.

Un copiste peut calquer les contours sur l'original ; il peut même imiter assez bien l'effet, la couleur et les expressions de tête, s'il est doué de quelques talents : mais il échouera dans **la touche, qui est l'âme de l'original**. Je dis plus : un peintre qui se copie lui-même, comme cela

arrive souvent, n'a pas le même abandon, la même franchise de touche dans sa copie, par cela seul qu'il s'est imposé la tâche de copier, et qu'il ne travaille plus de première inspiration. Je l'ai toujours éprouvé moi-même, et tous mes confrères m'ont avoué avoir été dans le même cas.

Qu'on infère (*aller des principes à la conclusion*) pas de là qu'il ne s'agit que d'avoir des touches libres et hardies pour produire d'excellents ouvrages ; il faut que ces touches soient posées avec la plus grande justesse, tant pour la vérité du ton que pour la forme qu'elles doivent exprimer ; il faut qu'elles ne soient ni lourdes, ni maigres, ni sèches, mais harmonieuses, moelleuses, expressives et naturelles. Que d'analogie dans les moyens qui sont à disposition de l'homme pour communiquer ses idées !

Qu'un orateur débite les phrases les plus fleuries, qu'il fasse résonner les mots les plus harmonieux, on blâme le luxe de ses paroles, et l'on n'y verra que de l'affection, s'il ne frappe pas notre jugement par la vérité de ses raisonnements et par la justesse de ses pensées : l'on n'aura entendu que des mots. Il en est de même d'un peintre qui abuse de sa facilité : il nous éblouit un instant ; mais bientôt nous n'apercevons dans son ouvrage que le mécanisme de la main ; il ne parle point à notre imagination ; il ne satisfait pas notre goût : nous lui préférons, avec justice, des ouvrages timidement peints, mais dans lesquels on découvre des intentions louables et des parties bien étudiées.

Travaillez donc longtemps ; mûrissez, par l'étude et la réflexion, votre jugement et votre talent, avant de vous croire capable de briller par la liberté du faire et de la touche ; car elle n'est que le résultat du savoir : comme elle est la marque distinctive d'un peintre consommé dans son art, elle ne sera jamais l'apanage des débutants ni des talents vulgaires.

Finissons sur ce sujet par une observation importante. Un petit tableau de chevalet, qui est fait pour être vu de près, ne doit pas être empâté et touché avec autant d'épaisseur de couleur qu'un tableau de grande dimension : le genre et le plus ou moins de délicatesse du travail doit être proportionné à la grandeur du sujet et à la distance d'où il doit être vu. On sent combien il serait déraisonnable de traiter de même un tableau de quinze ou vingt pouces (*env. 40-50cms*) et un autre de quinze ou vingt pieds (*env. 4,50m-6m*). La manière doit être beaucoup plus délicate dans le premier, et beaucoup plus large dans le second ; sans quoi l'un ferait un effet très raboteux et très désagréable à l'oeil, qui doit s'en approcher de très près, et l'autre perdrait beaucoup de son nerf et de son effet, ne devant être jugé que d'assez loin."