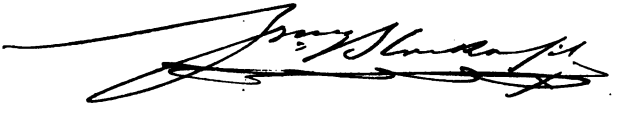
Edward Wolters
1928.

COMPENDIUM

A L'USAGE DES ARTISTES PEINTRES

PAR

JACQUES BLOCKX, FILS



PEINTURE A L'HUILE

MATÉRIAUX

DÉFINITION DES COULEURS FIXES

ET

CONSEILS PRATIQUES

SUIVIS D'UNE NOTICE SUR

L'AMBRE DISSOUS

COMPENDIUM

A L'USAGE DES ARTISTES PEINTRES

PAR

JACQUES BLOCKX, FILS

GAND
IMPRIMERIE DE EUGÈNE VANDERHAEGHEN
rue des Champs, 60

M D CCC LXXXI

A Monsieur Robert Mols.

Il est des sentiments que l'on ne saurait traduire en paroles, et je me trouve fort embarrassé pour vous exprimer la gratitude que je ressens, en me rappelant combien vous m'avez aidé de votre talent et de votre nom.

Les qualités du cœur vous ennoblissent autant que le génie vous élève !

Pénétré d'une reconnaissance profonde, je vous prie d'accepter la dédicace de ce travail, comme un hommage de mon admiration et comme un gage de ma sincère amitié,

Jacques Blockx, fils.

INTRODUCTION.

La peinture ne s'apprend pas dans les livres, dit-on.

A ne considérer que la manière propre à chaque artiste de reproduire sa pensée au moyen des couleurs, cet aphorisme est juste. Mais pris dans son ensemble, l'art de peindre constitue deux parties bien distinctes quoiqu'étroitement liées : la partie intellectuelle et la partie technique.

Cette dernière comprend non-seulement tout ce qui se rattache à la peinture : — l'étude des formes, des proportions, de la perspective, de l'anatomie et de l'histoire — mais aussi *tout ce qui a trait au côté matériel.*

De nos jours l'étude des connaissances matérielles est trop négligée, et l'on doit surtout

attribuer à cette circonstance la rapide altération de la peinture.

Au sortir des académies, les jeunes artistes possèdent leur « art » proprement dit, mais le plus souvent ils ignorent les notions les plus élémentaires de leur « métier » ; rarement ils sont à même d'apprécier les matériaux qu'ils emploient.

Nous exprimons le vœu que l'étude des connaissances matérielles de la peinture, soit dorénavant comprise dans les cours de l'enseignement académique. Les élèves acquerraient ainsi une pratique rationnelle, et la conservation de leurs œuvres serait assurée.

Il est incontestable que pour se trouver dans les conditions désirées par rapport à la solidité, la peinture à l'huile est soumise à certaines règles.

Les gothiques, que nous citons comme exemple parce que leur peinture est la mieux conservée, avaient une méthode uniforme; ils employaient généralement les mêmes couleurs.

Que l'on compare la peinture moderne à celle du XVme siècle, et l'on conviendra avec

nous qu'il est profondément regrettable de voir dans nos musées, des tableaux ne datant pas de vingt ans, plus détériorés que d'autres existant depuis quatre siècles !

Les anciens avaient-ils des couleurs meilleures que les nôtres (1) ? Avaient-ils, comme nous l'avons souvent entendu affirmer, un véhicule merveilleux dont le secret est perdu pour nous ? Tout en respectant cette opinion, nous sommes persuadé que c'est autant à la manière parfaite dont les couleurs ont été appliquées, qu'à leur bonne qualité et celle des autres matériaux en usage à cette époque, que la conservation des tableaux anciens doit être attribuée.

C'est dans le but d'initier les artistes à la partie matérielle de la peinture, et de leur en faire comprendre toute l'importance que nous avons écrit ces pages. Les faits qui s'y trouvent relatés sont basés sur le raisonnement et l'étude; ils résultent d'une longue et sérieuse expérience.

---

(1) Nous traiterons cette question au chapitre « couleurs. »

En donnant à cet ouvrage un caractère scientifique ou une étendue exagérée, nous courrions évidemment le risque de ne pas être lu. Nous nous efforcerons donc d'être clair et concis.

L'AUTEUR.

Vieux-Dieu, février 1881.

CAUSES D'ALTÉRATION

DE LA PEINTURE.

Quelle est la raison pour laquelle le plus grand nombre de nos tableaux modernes perdent si rapidement leur fraîcheur?

Pourquoi jaunissent-ils dans les parties claires et contractent-ils un aspect terreux?

Pourquoi les couleurs perdent-elles leur éclat, et dans certains cas changent-elles de nuance?

D'ou proviennent ces accidents si fréquents et si nombreux qu'un examen sérieux nous découvre?

Les défauts dont nous venons de nous occuper dépendent des causes suivantes :

De l'emploi des huiles de mauvaise qualité.

De l'usage des siccatifs et des vernis.

De l'abus de l'essence de térébenthine.

De l'emploi des couleurs dont la fixité n'est pas parfaite, ou qui agissent d'une manière défavorable dans les mélanges.

De la mauvaise préparation des supports ou de leur emploi prématuré.

De la manière vicieuse d'appliquer les couleurs.

Du vernissage trop hâtif des tableaux.

SUPPORTS.

Un acte d'une importance capitale, et sur lequel nous appelons toute l'attention des artistes, c'est le choix judicieux des panneaux et des toiles. De leur bonne préparation dépend la durée d'un tableau.

La pâte qui couvre les supports doit être composée de céruse et d'huile de lin, et non pas de blanc d'Espagne et de colle. Elle doit être appliquée en quantité suffisante pour bien remplir les pores du bois, sans former une couche épaisse. Elle doit être avant tout parfaitement durcie (1).

On s'en assurera en grattant fortement avec l'ongle du pouce sur les bords du panneau. Si la préparation est sèche à point, on ne doit

(1) L'air, la lumière et la chaleur, aidant beaucoup à la dessication, il n'y a rien d'absolu dans la détermination du temps qu'il faut aux supports, pour être convenablement secs. Cela dépend de la bonne qualité des matériaux employés, surtout des huiles, et du milieu favorable dans lequel les panneaux ou les toiles ont été placés après leur préparation.

rien pouvoir enlever, et l'ongle doit produire un bruit aigu.

Les supports dont la couche de fond n'est pas parfaitement durcie, peuvent occasionner des crevasses profondes.

Nous engageons les artistes à employer de préférence des toiles et des panneaux non teintés. Ordinairement les fabricants ajoutent des ocres communes à la préparation, pour la colorer légèrement. Comme ces ocres sont sujettes à monter de ton, cette circonstance peut nuire plus tard à l'effet de certaines parties du tableau, là où la couche de couleur n'est pas assez épaisse pour empêcher le fond d'agir par transparence.

Nous conseillons aussi de préférer l'acajou et surtout le cèdre de bonne qualité, au chêne. Ces deux premiers bois étant plus poreux, laissent mieux pénétrer la préparation et l'adhérence est plus complète. Ils sont aussi moins enclins à se déjeter, et les vers ne les attaquent pas.

Nous avons dit plus haut que les supports doivent être préparés à la céruse et à l'huile, et non pas à la colle et au blanc d'Espagne (1);

---

(1) On nous observera avec raison, que les gothiques ont peint sur une préparation que l'on croit généralement être

voici pourquoi : la gélatine étant une matière animale hygrométrique à un haut degré, elle est naturellement exposée à se corrompre, au contact de l'humidité, et à perdre ses qualités adhésives.

Ce fait est constaté par des preuves saisissantes que nous avons journellement sous les yeux. Combien vite est détériorée la peinture à la colle, surtout lorsqu'elle est appliquée sur bois! Elle s'écaille et s'effrite en peu de temps. Le résultat qui est produit à l'air libre, doit fatalement se représenter sur les panneaux et surtout sur les toiles — quoiqu'ils soient protégés par la couche de couleur à l'huile — mais au bout d'un nombre d'années plus grand.

Il est donc rationnel et prudent d'employer la préparation à la céruse et à l'huile.

Arrivée à un état de siccité parfaite, elle sera pour ainsi dire impénétrable à l'air et à l'humidité.

---

composée de craie et de colle, et que malgré cela, leur peinture s'est bien conservée sous tous les rapports. Cette objection n'a pas d'importance sérieuse : sans compter les accidents nombreux et funestes occasionnés par ce procédé, nous ferons simplement remarquer que si les anciens avaient préparé leurs supports à l'huile, leurs œuvres auraient pu résister pendant des siècles encore; mais que le contraire est fort à craindre en présence du manque d'adhérence — occasionné par la décomposition de la matière gélatineuse — de la préparation qu'ils ont employée.

Pour prévenir l'action nuisible de ces deux agents sur le bois ou sur la toile, nous conseillons aussi de faire peindre deux ou trois fois, à la céruse et à l'huile, l'envers des supports. On a prétendu longtemps, et d'aucuns croient encore qu'il vaut mieux que le bois ou la toile soit en contact direct avec l'air! Cette opinion routinière est controuvée par de nombreux exemples. Nous en citerons deux qui suffiront, pensons-nous à édifier nos lecteurs.

Dans les églises, où les tableaux sont généralement exposés à l'humidité, les volets de certains tryptiques, peints des deux côtés, se sont bien conservés; tandis que sur le panneau du millieu, dont un côté seulement est peint, on trouve des accidents de toute nature. Le bon sens nous dit que ce sont les variations hygrométriques de l'air qui causent en grande partie ces désastres, par influence directe sur le bois. La couche de couleur durcie ne pouvant suivre la dilatation ni le rétrécissement du support doit inévitablement se crevasser, même s'écailler à la longue.

Un fait plus concluant encore :

Nous avons eu l'occasion d'examiner des ouvrages de menuiserie, datant du XVIIme siècle, *peints de tous côtés,* placés dans un souterrain, et exposés ainsi à une humidité con-

stante. Nous avons constaté que le bois était en parfait état, et que la couche de couleur à l'huile était bien adhérente.

Il est donc de première nécessité d'empêcher l'action de l'humidité,pour assurer la conservation de la peinture et en même temps celle des supports.

PEINTURE SUR BOIS NON PRÉPARÉ.

Certains artistes exécutent leurs œuvres directement sur bois nu, sans aucune préparation. Nous approuvons entièrement cette manière de procéder qui donne d'excellents résultats, et peut-être bien les meilleurs de tous. Il est essentiel cependant, de prendre certaines précautions que nous indiquerons plus loin, de choisir des bois vieux, secs, peu sujets à se déjeter, et qui en outre ne contiennent ni résine ni principes acides. On sait que le sapin du nord et le chêne occasionnent des dégâts irrémédiables aux couleurs.

HUILES.

L'huile est la base fondamentale de la peinture qui nous occupe ; elle doit conséquemment se trouver dans les meilleures conditions par rapport à la qualité ; en un mot elle doit posséder tout ce que la nature lui a donné.

Les faits démontrent clairement que les procédés primitifs de fabrication et d'épuration des huiles, étaient les meilleurs. Au point de vue industriel la science a fait des progrès : on est arrivé à clarifier et à blanchir artificiellement les huiles en quelques jours, alors qu'il faut plusieurs mois, parfois plus d'un an, pour que ce travail se fasse naturellement par le repos, et par l'action des rayons solaires. Mais la rapidité du travail nuit dans ce cas à la solidité.

Pour posséder toutes leurs qualités grasses, les huiles ne peuvent pas avoir été battues à l'acide, ni clarifiées par un procédé chimique quelconque. Le repos prolongé doit leur faire

perdre la partie mucilagineuse; les lavages répétés, l'exposition aux rayons du soleil, éliminent l'acide oléique et achèvent de les clarifier et de les blanchir (1). Elles ne doivent en aucun cas avoir été bouillies ni oxygénées (2) artificiellement, par des oxydes ou des sels métalliques. L'air et la chaleur du soleil, communiquent aux huiles un degré d'oxygénation suffisant pour leur permettre de sécher dans un temps convenable.

Toute huile oxygénée d'une manière artificielle jaunit considérablement après sa dessication et devient cassante. Il suffit d'une quantité très minime de matière oxydante en dissolution dans l'huile, pour lui communiquer ces graves défauts (3).

---

(1) Ce traitement atténue le défaut que possèdent les huiles, à un degré variable, de jaunir en séchant.

(2) C'est-à-dire rendues plus siccatives.

(3) L'étude des huiles nous a longuement occupé. Toutes les recherches que nous avons faites en vue d'arriver à décolorer et à oxygéner artificiellement ces liquides, sans nuire à leur solidité, ont été infructueuses, et nous avons abandonné les procédés en usage, parce que nous avons acquis la conviction que pour la peinture artistique ils ne conviennent pas. Le résultat de nos expériences nous a donné la certitude que les huiles lithargirées ou manganésées perdent leurs qualités grasses. Pareilles huiles, appliquées sur verre, et exposées au grand air et au soleil, sont devenues opaques au bout de six à huit

Les deux espèces d'huile les plus propres à la peinture artistique, sont l'huile de lin et l'huile d'œillette.

Nous estimons que la première est la plus grasse et qu'elle communique le plus de solidité aux couleurs; mais comme elle jaunit beaucoup en séchant, même après avoir été blanchie, il est des cas dans lesquels l'huile d'œillette doit lui être préférée. Ainsi le blanc d'argent, le bleu, le violet, les laques de garance pâles, doivent être broyés à l'huile d'œillette si l'on veut qu'ils conservent franchement leur nuance propre (1).

L'huile de lin vierge, clarifiée par les moyens naturels que nous avons indiqués, est de couleur jaune d'or.

L'huile d'œillette vierge, ayant subi le même traitement, est de nuance paille claire.

Toutes les deux doivent être parfaitement limpides et brillantes.

Les huiles vieilles et épaissies sont éminem-

---

semaines. En moins de six mois la plupart d'entre elles étaient devenues pulvérulentes. Par contre, des échantillons d'huile vierge, soumis à la même épreuve, avaient conservé, au bout de ce temps, leur brillant et leur élasticité.

(1) De là découle qu'il ne faut jamais se servir d'huile de lin pour délayer les couleurs destinées aux parties claires d'un tableau.

ment propres à la peinture artistique, au point de vue de la solidité. Le seul inconvénient qu'elles offrent pour certains artistes, c'est de rendre les couleurs plus ou moins poisseuses.

Approprier aux matières colorantes, les huiles qui conviennent à leur composition chimique et à leurs propriétés physiques, afin d'obtenir une dessication homogène et le plus de solidité, voilà le grand art du préparateur. Nous croyons qu'il est malheureusement peu connu, et moins encore mis en pratique.

VERNIS.

Nous croyons être utile à nos lecteurs en émettant ici quelques considérations sur les vernis, et en donnant leur composition d'une manière générale, afin de mieux faire comprendre les raisons pour lesquelles il est dangereux de se servir de ces liquides, pour détremper les couleurs à l'huile — usage malheureusement trop répandu parmi les artistes.

Rien n'est plus confus que les principes de la fabrication des vernis.

Malgré les recettes sans nombre entassées dans les recueils publiés par les praticiens; malgré les efforts de plusieurs savants chimistes, la science ne possède pas de bases certaines pour définir théoriquement et d'une manière absolue, la bonne fabrication des vernis.

Si les procédés diffèrent, les résultats obtenus se ressemblent : les vernis sont inévitable-

ment condamnés à devenir friables. Leur durée n'est pas déterminée; elle dépend de la qualité des résines et des gommes ou résines molles qui les composent, de la proportion dans laquelle celles-ci ont été assemblées, et aussi de la manière dont les huiles ont été préparées. Pour qu'un vernis gras résiste bien, il faut que la proportion d'huile soit plutôt exagérée.

« Certains vernis sont très-siccatifs, ce sont » les moins solides; d'autres sont glutineux, » gras, longs à sécher, mais aussi ce sont les » plus résistants, lorsqu'ils ont atteint le degré » de dessication qui leur convient. » (DUMAS, *Précis de chimie,* 1128).

On distingue plusieurs espèces de vernis : les vernis à l'huile ou vernis gras, ceux à l'essence, à l'alcool, à la benzine et au chloroforme. Les deux premiers seuls nous concernent.

Un vernis gras est un mélange d'une ou de plusieurs résines fondues, d'huile siccative ou vernis d'huile en termes de vernisseur, et d'essence de térébenthine. L'huile la plus employée est celle de lin; on se sert aussi d'huile de noix et de pavot, mais plus rarement.

Le copal, le succin, la térébenthine de Venise, la sandaraque, le mastic, le camphre, l'animé, l'élémi, le baume de copahu, sont les

résines et les gommes ou résines molles principales qui servent à composer les vernis. Selon la nature de ces derniers, et l'usage auquel ils sont destinés, les proportions des résines, de l'huile, de l'essence, varient à l'infini.

Le procédé de fabrication généralement adopté pour les vernis gras, consiste à mettre les résines en fusion, et à leur incorporer ensuite l'huile et finalement l'essence.

Les vernis à l'essence se font à une chaleur modérée ou à froid, d'après le degré de solubilité des gommes.

Examinons maintenant pourquoi les vernis deviennent brunâtres et opaques après quelques années d'application, pourquoi ils se gercent et deviennent pulvérulents.

Vernis gras. — L'huile lithargirée ou manganésée est la cause première de leur altération. Nous avons dit en parlant des huiles, que ces liquides jaunissent considérablement et deviennent friables lorsqu'ils ont été traités par des oxydes ou des sels métalliques. Or, les huiles qui servent à fabriquer les vernis gras sont toujours oxygénées énergiquement, parce que l'on exige qu'un vernis sèche promptement avant tout.

Les résines subissent une altération profonde par la fusion. En les examinant après le refroi-

dissement, on s'aperçoit qu'elles ont perdu de leur éclat, de leur transparence et de leur cohésion. Les principes gras sont éliminés en majeure partie.

Vernis à l'essence. — Les vernis à l'essence se décomposent plus rapidement que les vernis gras, parce qu'ils fournissent un enduit peu compacte et plus perméable à l'air; la plupart d'entre eux peuvent être pulvérisés peu de temps après leur application. La coloration brunâtre qui se produit après la dessication de la couche, dépend en partie du dissolvant, mais de fait elle est occasionnée par la décomposition des matières résineuses, sous l'influence de l'oxygène de l'air. Cette décomposition est également cause de l'opacité que les vernis contractent par le temps.

Les crevasses sont dues au rétrécissement de la couche, mais elles peuvent être provoquées par la nature des objets sur lesquels les vernis ont été appliqués. Les vernis très-siccatifs sont en outre enclins à s'écailler.

D'après ce qui précède peut-on obtenir un avantage quelconque, au point de vue de la solidité, en mêlant des vernis aux couleurs à l'huile ? En aucune manière. On y ajoute des résines altérées ou des gommes peu durables, des huiles appelées à devenir friables et à

foncer les couleurs, et de l'essence de térébenthine. Le seul effet que produisent dans ce cas les vernis, c'est de donner à l'artiste une satisfaction éphémère en voyant ses couleurs sous un aspect plus brillant. Le résultat final est désastreux.

En somme, il ne faut pas donner aux vernis dont nous avons parlé, une autre destination que celle qui leur appartient; c'est-à-dire, d'être appliqués en couche mince sur les peintures à l'huile en général, pour leur donner plus de relief et pour les préserver du contact de l'air.

DESSICATION ET SICCATIFS.

La dessication des couleurs est produite par la solidification des huiles qui servent à les préparer. Ces liquides absorbent l'oxygène de l'air en augmentant de poids et de volume.

Rien n'est variable comme le phénomène de la dessication.

Selon qu'une couleur aura été appliquée sur toile, bois, verre, métal ou autres supports; selon qu'elle aura été exposée à une lumière vive ou diffuse; selon qu'elle se sera trouvée dans un milieu sec ou humide, elle se solidifiera dans des proportions de temps différentes et qui ne sont pas à déterminer.

Le grand air et la chaleur activent aussi la dessication. Celle-ci dépend encore de la propriété plus ou moins grande que possèdent les matières colorantes, d'agir sur les huiles et d'accélérer ou de ralentir l'absorption de l'oxygène.

Préparées avec une même huile, les diverses couleurs mettent un temps différent à sécher. En général, les oxydes métalliques, qui forment la plus grande partie des couleurs fixes, favorisent la dessication des huiles; les couleurs animales ou végétales la retardent.

L'oxydation, d'abord lente, se produit avec plus d'énergie lorsque l'huile se solidifie. C'est ce qui explique pourquoi une couleur sèche plus rapidement lorsqu'elle est appliquée en seconde couche.

Nos observations nous ont prouvé que l'on peut admettre comme une loi irréfragable, que les couleurs qui absorbent l'oxygène lentement et d'une manière régulière, offrent plus de solidité que celles qui sèchent promptement. Après quelques années, la couche paraîtra grasse et cornée dans le premier cas, terne et grumeleuse dans le second.

Il faut laisser à chaque couleur le temps qu'elle exige pour arriver au degré de siccité voulu, et l'emploi des siccatifs [1] dans la peinture artistique est absolument inadmissible.

---

(1) On donne le nom de siccatifs à des huiles traitées par des oxydants énergiques. Autrefois on avait l'habitude de mêler directement aux couleurs lentes à sécher, du sel de saturne (acétate de plomb). Cette détestable coutume s'est heureusement perdue.

Lorsque la couche est sèche et qu'il n'y a plus d'absorption d'oxygène, les couleurs se durcissent, se pétrifient en quelque sorte, occasionnant un retrait. Si ce dernier a lieu d'une manière lente et régulière, il ne cause pas d'accidents; mais s'il est activé par des siccatifs, le rétrécissement inégal occasionne des crevasses.

Comme corollaire nous ferons remarquer, que les parties craquelées dans les tableaux se trouvent principalement dans les noirs, les bruns, les laques; toutes couleurs séchant difficilement et laissant supposer la présence de siccatifs.

Nous ne voyons d'ailleurs pas la nécessité de hâter le travail naturel de la solidification des couleurs. Nous concevons que l'on exige qu'une porte, un parquet, soit promptement sec, parce que l'on peut se trouver dans le cas de devoir s'en servir de suite. Peu importe alors la solidité; au moyen de quelques frais, l'on peut faire renouveler le travail. Mais une œuvre d'art doit être durable, et l'on ne saurait prendre assez de précautions pour en assurer la conservation.

Dans ce but nous engageons les artistes à bannir impitoyablement les siccatifs de leur palette.

ESSENCE DE TÉRÉBENTHINE.

Ce dissolvant agit d'une manière défavorable sur les huiles dont il détruit les qualités grasses. Une peinture dans laquelle l'essence a été employée à l'excès, se reconnaît à sa maigreur et à son manque d'éclat.

C'est une erreur de croire que l'essence ne nuit pas à la solidité. Nous rappellerons comme exemple, que les peintures à l'huile et à l'essence ne résistent pas un été durant, au grand air; au bout de ce temps elles sont pulvérulentes.

L'essence est utile à divers usages dans la peinture, basés sur la propriété que possède ce liquide de dissoudre les corps gras et les huiles.

L'essence fraîchement rectifiée est complètement incolore; elle possède une odeur franche et caractéristique qui la fait aisément distinguer de l'essence commune.

Nous ne pouvons que conseiller aux artistes d'être très-modérés dans l'emploi de l'essence, et surtout de ne pas s'en servir pour délayer les couleurs.

PRATIQUE.

Il est indispensable de dégraisser les toiles et les panneaux au moment d'en faire usage, afin d'enlever la couche graisseuse qui s'est formée par l'huile exsudée de la préparation, et par le contact prolongé de l'air. Cette précaution si élémentaire, trop souvent négligée par les artistes, est nécessaire pour obtenir l'adhérence parfaite des couleurs.

En enlevant la couche graisseuse, on rend la préparation du support perméable; l'huile y pénètre et les couleurs se fixent. Lorsqu'il y a manque d'adhérence la couche est exposée dans certains cas (1), à se déplacer par le retrait et à se ratatiner; elle s'écaillera infailliblement lorsqu'elle sera complètement durcie.

Un simple lavage à l'eau ou à l'essence ne

(1) Principalement lorsqu'on emploie des panneaux lisses et lorsqu'on a superposé plusieurs couches de couleurs sèchant inégalement.

suffit pas à nettoyer un support. Il faut employer l'eau savonnée et brosser dans tous les sens au moyen d'une brosse dure, pendant quelques minutes; laver ensuite plusieurs fois à l'eau propre.

Si le support est bien dégraissé, l'eau doit s'étaler uniformément à sa surface, mais elle ne peut se séparer à certaines places ni former de stries; dans ce cas il faudrait recommencer l'opération. Essuyer avec un linge propre ou une peau de chamois, et laisser sécher le panneau ou la toile pendant un jour.

Avant d'entamer la peinture, il est bon d'humecter le support au moyen d'huile additionnée d'essence de térébenthine rectifiée, pour obtenir le plus d'affinité possible entre la couche nouvelle et la préparation.

Lorsqu'on reprend un tableau ébauché, ou qu'on veut corriger une œuvre achevée depuis un certain temps, il est également nécessaire d'enlever la couche graisseuse.

A cette fin nous conseillons l'emploi de la pomme de terre crue. Les principes légèrement acides de ce tubercule, et la fécule qui s'en détache par le frottement, dégraissent d'une manière très-convenable et ne peuvent en aucun cas nuire aux couleurs.

Laver après à grande eau, laisser sécher, et

appliquer un frottis (1) d'huile sur les parties à reprendre.

Les peintures faites grassement et d'un seul coup (2), sont les plus solides et conservent le mieux leur fraîcheur. Elles s'émaillent par le temps, et elles sont à l'abri des accidents résultant de l'inégale dessication des couleurs superposées.

Les peintures de longue haleine, celles où l'artiste superpose plusieurs couches ou procède par glacis, sont les plus sujettes à se détériorer et réclament des soins attentifs. Dans ce cas, la meilleure marche à suivre consiste à appliquer une couche nouvelle, ou un glacis, lorsque la couche précédente est « poisseuse, » c'est-à-dire pendant l'intervalle compris entre le com-

---

(1) Nous entendons par frottis, une couche d'huile *excessivement mince*, étendue au moyen de la brosse de telle manière que la peinture soit simplement humectée.

(2) C'est-à-dire sans fatiguer les couleurs.

En repeignant, en changeant sans cesse les nuances, celles-ci perdent leur vivacité. Très souvent, si l'on a appliqué des couleurs claires sur d'autres plus foncées, ces dernières reparaissent pendant la dessication.

Là ne se bornent pas les écueils d'une peinture fatiguée. On verra plus loin que la superposition de certaines couleurs, sèchant inégalement, entraîne des accidents fâcheux, et que le contact de matières colorantes hétérogènes a pour effet d'altérer les nuances.

mencement de solidification et la solidification complète [1]. Alors la couche superposée ne se noie pas dans la première, ni elle ne s'emboit pas ; elle conserve au contraire sa pureté et son éclat — de plus les deux couches sont intimement jointes et font corps. — Cette manière d'opérer est surtout avantageuse pour les couleurs transparentes et pour celles qui sèchent trop lentement, comme les laques de garance.

Si des circonstances particulières empêchent de procéder comme nous venons de l'indiquer, c'est-à-dire que l'on ne peut appliquer la couche nouvelle que lorsque celle qui lui est inférieure s'est complètement solidifiée, il est indispensable de faire d'avance un frottis d'huile. En négligeant cette précaution il y a manque d'adhérence; de plus si la couche de fond n'est pas sèche au point de ne plus emboire, on

---

(1) Nous avons dit plus avant que l'air, la lumière, la température, ont une influence très-grande sur la dessication des couleurs. Cette circonstance peut être utilement mise à profit, soit en plaçant une œuvre commencée dans un endroit frais et privé de lumière, pour garder les couleurs mouillées, soit en exposant un tableau achevé, au jour vif, dans un local sec et bien aéré, afin d'activer la dessication de certaines couleurs récalcitrantes.

Lorsqu'on pose le tableau devant une fenêtre au midi, il est nécessaire de matir les vitres afin d'intercepter les rayons du soleil, et d'éviter ainsi l'échauffement du support.

court le risque de voir se former des gerçures, parfois le lendemain, parfois plusieurs jours après. Ces accidents ne résultent pas de la dessication, mais proviennent de ce que la première couche, trop molle et trop pénétrable, s'empare brusquement et inégalement de la portion liquide de celle qui lui est superposée; par le rétrécissement et le manque de cohésion, celle-ci se disjoint à certaines places.

Les crevasses qui se forment plusieurs mois, même plusieurs années après l'achèvement d'un tableau, lorsque les couleurs atteignent leur maximum de siccité, sont de nature toute différente. Elles dépendent principalement de l'inégale dessication des couches superposées; de ce que la préparation du support n'était pas suffisamment durcie; de la présence du bitume, des siccatifs, des vernis, ou bien encore de la mauvaise qualité des huiles.

Il faut strictement éviter de superposer une couleur prompte à sécher, sur une autre ne séchant que lentement. Celle-ci étant alors privée du contact direct de l'air, met un temps infiniment long à se durcir, et le retrait inégal des deux couches occasionne des crevasses. En couvrant, au contraire, une couleur siccative, d'une autre qui l'est moins, on ralentit la dessication de la première; le durcissement

différent des deux couleurs se trouvant ainsi équilibré, le retrait a lieu régulièrement et sans causer d'accidents.

Nous avons fait principalement cette remarque, pour signaler aux artistes le danger qu'il y a, d'ébaucher un tableau au moyen du bitume, de la terre de Cassel, des noirs, de la terre de Sienne brûlée. Nous les engageons à employer de préférence des couleurs promptes à durcir, telles que le brun de Mars, le jaune de cadmium, le bleu d'outremer, le vert émeraude, le violet de cobalt, et donnant en mélange avec le blanc d'argent, les ocres, le jaune de Mars, le violet de Mars, la teinte désirée. Peindre l'ébauche maigrement, c'est-à-dire en n'empâtant pas.

Lorsqu'on dessine un tableau, il est essentiel de tracer les contours le plus légèrement possible, et d'enlever au moyen de l'essence de térébenthine ceux qui sont inutiles, avant d'appliquer les couleurs. Le fusain est préférable à la mine de plomb, à la sanguine et à la craie noire, parce qu'il se laisse mieux enlever, qu'il n'agit pas sur les matières colorantes et qu'il n'empêche pas l'adhérence de la peinture.

Nous ne saurions assez recommander aux artistes, la plus grande propreté en ce qui concerne leurs brosses, leur palette, leur pincelier.

Le bon entretien de ces ustensiles contribue dans bien des cas, à garantir la pureté des parties claires d'un tableau.

PEINTURE SUR PANNEAUX NON PRÉPARÉS.

Il suffit de laver ces panneaux proprement, à l'essence de térébenthine rectifiée — l'eau pouvant faire travailler le bois — et de les enduire après, d'une mince couche d'huile qu'on laisse bien pénétrer. Cette dernière opération peut se faire en une fois ou par parties, d'après le sujet du tableau; elle est utile pour favoriser l'adhérence et pour empêcher les couleurs de s'emboire outre mesure.

Il est d'une nécessité absolue de peindre à l'huile et à la céruse l'envers des supports non préparés (1), *les couleurs étant directement exposées aux atteintes de l'humidité dont le bois pourrait s'imprégner.*

---

(1) Ou mieux d'y faire appliquer, au tampon, une couche de gomme-laque.

VERNISSAGE.

Le vernissage des tableaux ne peut être fait prématurément.

Deux raisons fondées s'y opposent : si les couleurs sont insuffisamment sèches, le vernis fait corps avec elles et ne peut être que partiellement enlevé plus tard; dans le même cas, les crevasses qui s'y forment, entament inévitablement la peinture (1).

Tenant compte de la différence d'épaisseur des couches, de l'inégal durcissement des couleurs, des conditions si variables de température, il serait difficile, pour ne pas dire impossible, de préciser l'espace de temps après lequel un tableau peut être verni sans danger.

Nous ne voulons donc pas nous prononcer à

(1) Ces crevasses sont alors occasionnées par ce que la couche de vernis, se durcissant rapidement, ne conserve pas l'élasticité voulue pour suivre l'augmentation de volume ou le retrait des couleurs.

ce sujet, mais nous conseillons aux détenteurs d'œuvres précieuses, fraîchement peintes, de prendre l'avis des gens compétents et expérimentés, avant de faire procéder au vernissage.

COULEURS.

En considération du caractère concis de ce travail, nous avons renoncé à l'idée de faire l'historique des couleurs, ou de donner leur composition d'une manière étendue.

Nous nous bornerons à indiquer quelles sont les matières minérales ou autres, qui servent de base aux couleurs fixes. Nous parlerons spécialement de ces dernières. Nous signalerons, autant qu'il nous sera possible, les couleurs impropres à la peinture artistique, soit à cause de leur peu de solidité, soit à cause de l'effet nuisible produit par leur mélange.

Nous ne prétendons pas définir la catégorie des couleurs fixes, d'une manière absolue, car plusieurs bonnes couleurs peuvent nous être inconnues encore [1]; mais en attendant que

(1) L'examen et l'expérimentation des matières colorantes, sont fort compliqués. Afin de pouvoir juger efficacement de leurs propriétés, il est indispensable de les avoir pures et bien fabriquées; la difficulté de nous procurer ces produits — venant de l'étranger — a sérieusement entravé nos recherches.

nous ayons complété notre étude, nous croyons utile de faire connaître dès à présent, une série de couleurs dont la stabilité est parfaite.

L'expérience sérieuse et concluante qu'un de nos peintres les plus illustres a faite, il y a bientôt trente-quatre ans, nous a servi de base pour déterminer les couleurs fixes.

M. Joseph Laurent Dyckmans a eu, en octobre 1847, l'idée d'appliquer des échantillons des principales couleurs connues alors, sur deux panneaux — ces couleurs étaient broyées à l'huile. Il a mis d'abord chaque couleur à l'état pur, puis en mélange avec du blanc de plomb, de manière à obtenir une dégradation de nuances d'une même valeur de ton.

L'un de ces panneaux a été constamment exposé au jour vif, plusieurs années même à l'air et au soleil; l'autre a été privé de lumière pendant ce long espace de temps. La disposition ingénieuse des couleurs fait voir d'emblée quelles sont celles qui ont été altérées.

L'éminent artiste nous a permis d'examiner longuement ces panneaux; il a eu la complaisance de nous donner des renseignements précieux qui nous ont facilité l'étude des couleurs.

LISTE

DES DIFFÉRENTES COULEURS EXPÉRIMENTÉES PAR M. J. DYCKMANS, EN 1847.

Bistre.
Bitume.
Bleu de cobalt, en diverses nuances.
Bleu de Prusse.
Bleu d'outremer.
Brown pink.
Brun de fer.
Brun d'ivoire.
Brun Van Dyck.
Carmin de cochenille.
Carmin fixe de garance.
Cinabre.
Crimson lake.
Ecarlate de Mars.
Jaune d'antimoine.
Jaune de cadmium, en diverses nuances.
Jaune de Mars.
Jaune de soufre.

Jaune de Naples ordinaire.
Jaune de Naples de Rome.
Laques brunes.
Laques de garance, roses et rouges.
Laques de Robert, les nos 1, 2, 3, 4, 5, 6 et 7.
Laques de Smyrne, roses et pourpres.
Lemon yellow.
Momie.
Ocres naturelles.
Ocres brûlées.
Orangé de Mars.
Outremer vert.
Patent yellow.
Rouge anglais.
Rouge de Mars.
Rouge de Naples.
Rouge de Saturne.
Rouge indien.
Rouge Van Dyck.
Terre de Cassel.
Terre d'Italie.
Terre de Sienne, naturelle et brûlée.
Terre verte, naturelle et brûlée.
Vert de cobalt.
Vert émeraude.
Vert malachite.
Vermillon, plusieurs échantillons différents.

Vert Paul Véronèse.

Violet de Mars.

En tout cent cinquante échantillons de couleurs pures, et les mêmes mélangées avec du blanc de plomb.

DES COULEURS FIXES.

Les métaux sous forme d'oxydes et de sels métalliques décomposés et calcinés, fournissent la majeure partie des couleurs fixes (1).

Les couleurs provenant des végétaux offrent peu de solidité; les laques de garance non calcinées, ainsi que les corps ligneux carbonisés, font cependant exception à cette règle.

Parmi les couleurs tirées du règne animal, le noir d'ivoire est la seule que nous nommerons ici.

En général les couleurs calcinées à une haute température acquièrent par ce fait une solidité plus grande.

Le fer, le plus utile de tous les métaux, compose une variété de couleurs remarquables par leur fixité et par leur beauté. Son oxyde colore les ocres, et leurs congénères le rouge

(1) Nous entendons par couleur fixe celle qui ne perd pas sa nuance au contact de l'air et de la lumière et qui ne fonce pas.

de Venise, la terre d'Italie, la terre de Sienne. C'est encore le fer qui forme la base de ces intéressants produits connus sous le nom de « couleurs de Mars » dont nous parlerons plus loin.

Le plomb nous fournit le blanc si pur et si éclatant nommé improprement « blanc d'argent. »

Enfin le cadmium, le chrome, le cobalt, le mercure, donnent respectivement ces belles couleurs jaunes, vertes, bleues, violettes et rouges, appelées jaune de cadmium, vert émeraude, bleu Thénard ou de cobalt, violet de cobalt, vermillon.

L'arsenic, le soufre, la silice, l'alumine entrent souvent dans la composition des couleurs fixes.

Parmi celles que l'on trouve à l'état naturel nous citerons les ocres, le rouge de Venise, la terre de Cassel, la terre d'Italie, la terre de Sienne, le bleu de lapis-lazuli (outremer vrai) abandonné depuis la découverte célèbre de Guimet.

Toute couleur qui s'altère au contact de l'air et de la lumière doit être rejetée par l'artiste consciencieux.

Pour qu'une couleur puisse servir utilement à la peinture qui nous occupe, il faut qu'elle pos-

sède une stabilité parfaite; à cette fin elle doit être préparée dans les conditions voulues et être exempte de fraude.

La fabrication des couleurs exige des connaissances spéciales, et constitue une des parties les plus délicates de la chimie industrielle. Les bonnes couleurs réclament des soins minutieux; c'est par l'emploi de matières premières pures, que l'on peut obtenir le plus haut degré de finesse et d'intensité dans la nuance.

On reconnaît aisément une couleur faite avec soin, d'une autre mal fabriquée ou sophistiquée. Dans le premier cas elle a de l'éclat et du feu; dans le second elle paraît terne, et sa nuance n'est pas nettement caractérisée.

Les couleurs artificielles doivent être purifiées par des lavages répétés, jusqu'au point où les dernières eaux n'accusent plus de réaction acide ni alcaline, au contact du tournesol. Cette précaution essentielle est surtout requise pour les couleurs préparées par voie humide, et qui n'ont pas été calcinées.

Les couleurs naturelles sont purifiées par lévigation. Ce traitement élimine la plus grande partie des corps étrangers qu'elles renferment, et leur communique plus de finesse et une solidité plus grande.

Les couleurs faites par voie humide et par

précipitation, joignent à une grande pureté, la propriété d'être atomiquement divisées — avantage précieux dans les mélanges.

Comme il est impossible aux artistes de vérifier si les couleurs qu'ils emploient sont pures. il faut qu'ils s'en rapportent à la bonne foi du marchand. L'habitude leur apprendra néanmoins à connaître une couleur par sa nuance propre, mieux encore par le ton qu'elle donne lorsqu'elle est mélangée au blanc d'argent.

Nous leur conseillons de se méfier des couleurs dont la fixité n'est pas reconnue, quelque belles qu'elles puissent être, et de les éprouver scrupuleusement avant d'en faire usage.

A cet effet la méthode à suivre est celle de M. Dyckmans, c'est-à-dire d'appliquer sur panneau la couleur que l'on veut expérimenter, et de la soumettre à la lumière vive pendant un espace de temps prolongé. On mettra d'abord un échantillon de la couleur pure, puis plusieurs autres en mélange avec du blanc d'argent, en dégradant chaque fois la nuance jusqu'au point d'arriver aux demi-teintes claires. Celles-ci permettent de constater dans un espace de temps assez court, si la couleur perd sa nuance, si elle monte de ton, ou si elle exerce une action nuisible sur le blanc. Pour pouvoir juger sérieusement de la stabilité d'une couleur, il faut

qu'elle ait subi l'épreuve pendant au moins un an.

Nous terminerons ce chapître en citant un passage de la « Chimie des Couleurs » de J. Lefort. Le juste raisonnement de cet auteur n'échappera pas à nos lecteurs.

« De l'avis des historiens et des chimistes, » les peintres de l'antiquité n'employaient qu'un » petit nombre de couleurs, appartenant pour » la plupart au règne minéral, et d'une fixité » parfaitement reconnue parce qu'ils les prépa- » raient eux-mêmes. Mais les travaux inces- » sants de nos chimistes modernes on fait dé- » couvrir depuis, une foule de combinaisons » diversement colorées,que l'industrie fait servir » d'une manière plus ou moins heureuse à la » peinture en général. De là cette profusion de » substances existant actuellement dans le com- » merce, sous des noms qui n'indiquent pas » ordinairement la véritable composition chi- » mique.

» Toutes les recherches qui ont pour but de » remplacer une couleur peu solide et d'une » nuance désavantageuse,par une autre plus fine » et plus belle, ne peuvent qu'être bien » accueillies par les artistes. Malheureusement » il n'en est pas toujours ainsi.

» Ce que le fabricant actuel recherche avant

» tout, c'est de livrer au commerce des produits
» d'une teinte aussi belle que possible et au prix
» le moins élevé, sans s'inquiéter s'ils pré-
» sentent une solidité assez grande. Un pareil
» résultat ne peut avoir que des conséquences
» désastreuses pour l'avenir. Il est fort à croire,
» en effet, qu'en composant de semblables
» couleurs, ces belles toiles, qui font mainte-
» nant notre admiration, perdront dans un
» temps plus ou moins éloigné ces tons riches
» que l'artiste a reproduits avec tant de fidélité,
» et que l'on retrouve encore dans les tableaux
» des anciens maîtres. »

SÉRIE

DE COULEURS FIXES QUI PEUVENT ÊTRE EMPLOYÉES EN TOUTE SÉCURITÉ.

Blanc d'argent.
Rouge anglais.
Rouge de Mars.
Rouge de Venise.
Rouge indien.
Carmin fixe de garance.
Laques de garance roses et rouges non calcinées.
Terre de Sienne brûlée.
Orangé de Mars.
Orange et jaunes de cadmium.
Jaune de Mars.
Terre d'Italie.
Vert émeraude.
Bleu de cobalt.
Outremer vrai (Lazulite).
Outremer de Guimet.
Violet de cobalt.
Violet de Mars.
Ocre brune.

Brun de Mars.
Terre de Cassel.
Noir de vigne.
Noir d'ivoire.

Blanc d'argent. — Carbonate de plomb pur; obtenu par voie humide par la double décomposition d'un sel de plomb et d'un carbonate alcalin.

La couleur qui joue le rôle le plus important dans la peinture est sans contredit le blanc. Divers produits ont été proposés par les chimistes comme couleurs blanches (1), mais le carbonate de plomb a toujours été préféré, parce qu'à une grande solidité il unit des qualités que n'ont pas les autres blancs. Il forme avec l'huile des combinaisons qui contribuent à en augmenter la solidité.

Les expériences auxquelles nous nous sommes livré, nous ont prouvé que pour la peinture

(1) Le blanc de neige (oxyde de zinc) entre autres.

Nous avons minutieusement éprouvé ce produit qui a pour avantages de ne pas noircir au contact des émanations sulfureuses, de ne pas former avec les huiles des combinaisons qui tendent à les faire jaunir après la solidification, enfin de ne pas être vénéneux comme le carbonate de plomb.

Mais à ces qualités, qui rendraient le blanc de zinc si utile à la peinture artistique, se joint un défaut capital qui en défend l'emploi. Ce défaut consiste en ce que l'oxyde de zinc crevasse, surtout en seconde couche; il devient excessivement cassant et partant il est fort sujet à s'écailler.

artistique le carbonate de plomb pur, ou blanc d'argent, est indispensable. Les céruses ordinaires ne sont pas d'un blanc assez vif; la plupart du temps elles sont sophistiquées; parfois même elles sont acides, ce qui nuit évidemment aux couleurs et aux huiles.

Fabriqué dans de bonnes conditions et suffisamment lavé, le blanc d'argent n'agit pas d'une manière sensible sur les couleurs fixes; il est aussi opaque que les meilleures céruses et couvre parfaitement. On le reconnaît à l'éclat de sa blancheur et à sa finesse atomique. Broyé à l'huile il forme une pâte qui ne doit pas avoir le moindre grain, et qui ne peut révéler la moindre acidité à l'odorat.

Rouge anglais. — Sesquioxyde de fer.

Rouge de Mars. — Sesquioxyde de fer et alumine.

Ces deux produits se valent comme solidité; leur teinte peut varier notablement par la calcination. Mélangé avec le blanc d'argent, le rouge de Mars donne une nuance plus fine que le rouge anglais. Tous deux possèdent un pouvoir colorant très-grand.

Rouge de Venise. — Couleur naturelle colorée par le fer, comme les ocres, et ayant subi un traitement particulier. En mélange avec le

blanc d'argent, le beau rouge de Venise donne des tons très-fins et d'une solidité parfaite.

Rouge indien. — Ocre ou terre colorée par le fer.

Belle et très-solide couleur qui s'allie bien au blanc d'argent.

Carmin fixe de garance. — Laques de garance roses et rouges non calcinées. — Les laques de garance sont composées d'alumine et du principe colorant de la racine de garance ou alizarine; elles se préparent par voie humide. La nuance des laques de garance naturelles, c'est-à-dire non calcinées, varie depuis le rose-pâle jusqu'au rouge-sang intense; les unes sont plus pourprées que les autres, suivant le mode de fabrication et la qualité des racines de garance employées.

Ces couleurs ont le défaut de sècher trop lentement; plus que les autres elles tendent à se crevasser lorsqu'on y mêle des siccatifs, surtout quand on les applique en glacis.

Sur le panneau de M. Dyckmans il y a une douzaine de laques de garance roses et rouges différentes. De ce nombre, deux seulement ont bien conservé leur nuance à l'état pur et en mélange avec du blanc de plomb. C'est la laque rouge cristallisée qui a le mieux résisté. Un échantillon de laque de Smyrne pourpre, et un

autre de carmin fixe de garance, ont bien tenu à l'état pur, mais la teinte de leur mélange avec le blanc est très-altérée. Il est à remarquer que les laques de garance foncées, ainsi que le carmin fixe de garance, ne gardent pas leur nuance lorsqu'elles sont alliées au blanc.

En résumé les *bonnes* laques de garance peuvent servir utilement; leur emploi est d'ailleurs indispensable pour certains genres de peinture; leur solidité est à toute épreuve.

Terre de Sienne brûlée. — Terre argileuse colorée par le fer et calcinée.

Sa nuance varie suivant le degré de chaleur atteint pendant la calcination.

Cette couleur est certainement une des plus solides; elle s'émaille par le temps et donne des nuances très-stables avec le blanc d'argent.

Écarlate de Mars. — Orangé de Mars. — Oxydes de fer et d'alumine; provenant du produit primitif calciné, le jaune de Mars.

Comme toutes les couleurs de Mars, elles possèdent une grande fixité et donnent des nuances d'une grande finesse avec le blanc d'argent.

Orange de cadmium. — Jaunes de cadmium. — Sulfures de cadmium.

Les plus beaux jaunes de cadmium s'obtiennent par la précipitation d'un sel de cadmium

par l'hydrogène sulfuré. Ceux faits par la calcination d'un mélange de soufre et d'oxyde de cadmium ne possèdent pas une teinte aussi belle; ils paraissent plus terreux et ne sont pas aussi finement divisés.

Certains auteurs prétendent que le jaune de cadmium décompose le blanc de plomb et le noircit. Ce phénomène s'observe en effet quand on mêle les deux substances à l'état humide ou même à l'état sec. Mais lorsqu'elles sont broyées à l'huile, leur mélange ne provoque aucune réaction appréciable; nous n'avons jamais pu constater le moindre changement dans la nuance obtenue.

Les nombreux échantillons de mélanges de cadmium et de carbonate de plomb, qui se trouvent sur les panneaux de M. Dyckmans, ont conservé après trente-trois ans une pureté parfaite. Il faut donc admettre que l'interposition de l'huile, entre les molécules de sulfure de cadmium et de carbonate de blomb, suffit à les isoler entre elles.

Jaune de Mars. — Oxyde de fer hydraté et alumine.

Le jaune de Mars est la couleur primitive que l'on obtient en précipitant une solution de sulfate de fer et d'alun, par le carbonate de potasse. Calciné à des degrés de chaleur diffé-

rents il donne l'écarlate, l'orangé, le rouge, le brun et le violet.

Toutes les couleurs de Mars se distinguent par une solidité à toute épreuve. Elles ont l'avantage de ne pas monter de ton comme les ocres. Elles se marient parfaitement avec le blanc de plomb, et leur état de division extrême permet d'obtenir des nuances d'une finesse très-grande.

Sur le panneau expérimental de M. J. Dyckmans les couleurs de Mars et leurs mélanges avec le blanc, possèdent une pureté, une fraîcheur vraiment remarquable.

Malheureusement ces bonnes couleurs se trouvent rarement bien préparées dans le commerce; leur fabrication difficile et délicate exige de grands soins. Leur prix élevé fait qu'on y mêle souvent des substances moins chères, telles que les ocres, qui nuisent à leur beauté et à leur fixité.

Terre d'Italie. — Hydrate de sesquioxyde de fer, alumine, silice.

Il existe plusieurs terres ou ocres connues sous ce nom. La bonne couleur est assez rare; elle est transparente et d'un beau jaune-brun doré. Son mélange avec le blanc d'argent donne des tons très-purs et très-stables.

Des échantillions de terre d'Italie, de prove-

nance anglaise, se trouvent sur le panneau susmentionné, et n'ont subi aucune altération.

Vert émeraude. — Oxyde de chrome.

Le plus beau s'obtient par la calcination d'un mélange de bichromate de potasse et d'acide borique.

Cette superbe couleur est d'une fixité telle, qu'en comparant les échantillons des deux panneaux de M. Dyckmans, la différence n'est pas appréciable. Les mélanges de vert émeraude et de blanc de plomb qui ont été exposés au soleil, ont conservé une grande fraîcheur, ils ont même acquis une finesse de nuance plus grande que ceux qui ont été privés de lumière.

Nous n'hésitons pas à désigner le vert émeraude comme la seule couleur verte admissible dans la peinture qui nous occupe.

Bleu de cobalt (Bleu Thénard). — Sous-phosphate de cobalt.

Couleur très-solide et qui se mélange bien avec le blanc d'argent. Il en existe plusieurs nuances dans le commerce; les plus foncées sont les plus stables.

Outremer. — L'outremer vrai provenant du lapis-lazuli est certainement une couleur solide, mais son prix élevé l'a fait abandonner pour ainsi dire complètement.

Outremer de Guimet. — Guimet à Lyon a découvert le premier en 1827, le moyen de faire

artificiellement un outremer dont la beauté égale celle du bleu de lapis. Son procédé est tenu secret.

Le bleu surfin de Guimet est le plus propre à la peinture de chevalet. Il est d'une nuance très-riche, se marie bien avec le blanc d'argent, et possède une solidité à toute épreuve.

L'outremer ordinaire est composé d'alumine, de carbonate de soude et de soufre.

Violet de cobalt. — Arséniate de cobalt.

Nos expériences personnelles nous ont prouvé que cette belle couleur, peu répandue encore, est d'une grande fixité. Par son mélange avec le blanc d'argent, l'on obtient des nuances dont la finesse ne s'altère pas.

Violet de Mars et Brun de Mars. — Mêmes qualités que les autres couleurs de ce nom.

Terre de Cassel. — Lignite ou bois décomposé.

Couleur d'un beau brun foncé, très-transparente, très-solide à l'état pur ou mélangée avec les bruns, les noirs, les laques. Nous avons remarqué que lorsque la terre de Cassel est alliée au blanc d'argent elle se décolore.

Noir de vigne. — Sarments calcinés.

Noir d'ivoire. — Ivoire calciné.

Ces deux noirs sont également fixes; leur nuance diffère sensiblement, tant à l'état pur qu'en mélange avec le blanc d'argent.

Outre les couleurs que nous venons de décrire, il y en a quelques-unes encore qui peuvent être employées sans danger, mais dans des conditions de pureté à déterminer; d'autres, comme le vermillon, doivent être évitées dans les mélanges. Nous en faisons l'objet d'un paragraphe spécial, pour attirer plus particulièrement l'attention de nos lecteurs.

Vermillon. — Sulfure de mercure.

Lorsque cette couleur est préparée dans la perfection, et qu'elle a été appliquée en connaissance de cause, elle conserve en partie la vivacité de sa nuance; on la trouve rarement bonne et la plupart des vermillons du commerce s'altèrent rapidement.

La Chine produit le vermillon le plus beau et le plus solide. Nous avons appris de source certaine, que ce pays n'exporte pas le vermillon de qualité extra. L'allemagne et l'Angleterre nous envoient des vermillons parfois très-bons.

Parmi les échantillons de cette couleur qui se trouvent sur le panneau de M. Dyckmans, un

seul, d'origine allemande, s'est bien conservé. Tous les autres ont noirci.

Rouge Van Dyck. — Oxyde de fer.

Cette couleur s'obtient par la calcination du sulfate de fer, à un degré déterminé. Elle possède une grande fixité. Souvent on la fabrique au moyen d'ocres brûlées; c'est pourquoi nous conseillons de préférer le rouge de Mars.

Jaune de Naples.

Certains auteurs disent que le jaune de Naples véritable s'extrait des laves du Vésuve. D'autres affirment que c'est à Naples que cette couleur a été fabriquée en premier lieu, par la calcination d'un mélange de carbonate de plomb, d'antimoine diaphorétique, d'alun et de sel ammoniac. Les renseignements que nous avons obtenus jusqu'ici, ne nous permettent pas de nous rallier définitivement à l'une de ces deux opinions, mais nous avons pu nous convaincre qu'il existe à Naples un jaune très-fixe et d'une nuance inimitable, préparé probablement d'après un procédé particulier [1].

---

(1) Nous avons expérimenté un jaune de Naples, de provenance directe, différant essentiellement des autres, sous le rapport de la nuance. Cette couleur a conservé après deux ans d'épreuve, une pureté remarquable. Les échantillons de jaune que nous avons reçus depuis lors, de Naples, nous ont paru analogues, comme composition, à ceux fabriqués dans d'autres pays.

Les produits si variés que l'on trouve aujourd'hui dans le commerce, sous les noms de jaune d'outremer et de jaune de Naples, laissent beaucoup à désirer; en général ils se ternissent en peu de temps. On devra donc les éprouver avant d'en faire emploi.

Le jaune de Naples s'altère au contact du fer; il ne faut conséquemment pas l'allier aux couleurs provenant de ce métal, ni l'appliquer au moyen du couteau à palette.

Le jaune de Naples jouit d'une réputation outrée et ne mérite pas, à notre avis, l'importance que beaucoup d'artistes y attachent. Ne pouvant être mêlé qu'à un petit nombre de couleurs, il n'offre pas d'utilité réelle : un mélange de terre d'Italie, de vert émeraude et de blanc d'argent, fournit une teinte analogue qui ne s'altère point.

Ocre jaune. — Terre argileuse colorée par l'oxyde de fer.

L'ocre jaune est une couleur des plus solides; elle doit être rangée parmi les couleurs fixes. Cependant, pour servir utilement à la peinture artistique, il faut qu'elle ait été convenablement purifiée par lévigation, sinon elle monte de ton pendant des années.

Ocre d'or. — Ocre brune.

Même observation que pour l'ocre jaune.

Ocres brûlées. — La solidité des ocres brûlées est généralement très-grande. Leur stabilité dépend de leur épuration. Leur teinte n'est jamais aussi belle que celle des couleurs de Mars, et elles ne produisent pas la même finesse de nuance lorsqu'elles sont mélangées avec le blanc d'argent.

Brun Van Dyck. — Brun de fer. — Obtenus par une calcination spéciale du sulfate de fer.

Comme le rouge Van Dyck, on les fabrique souvent d'ocres ou de terres. Il vaut donc mieux employer le brun de Mars, qui leur est supérieur à tous égards.

Noir de pêches. — Noir de liége. — Noyaux de pêches carbonisés; écorce du chêne-liége carbonisée.

Nous pensons que la solidité de ces deux substances est assez grande pour qu'il soit permis de les ranger parmi les couleurs propres à la peinture artistique.

COULEURS

IMPROPRES A LA PEINTURE ARTISTIQUE.

Considérant qu'il serait oiseux de nous étendre longuement au sujet de ces couleurs, nous nous bornerons à signaler celles dont l'usage est le plus répandu.

Nous dirons cependant, en substance, que nous comprenons dans la catégorie des matières colorantes dont nous déconseillons l'emploi, aussi bien celles qui montent de ton d'une manière trop considérable ou qui noircissent, que celles qui se décolorent ou qui réagissent sur certaines autres en les décomposant. En un mot, *nous rejetons toute couleur qui ne possède pas les qualités requises pour assurer à la peinture artistique une stabilité complète.*

Nous croyons devoir consacrer ici un paragraphe spécial au *bitume*, qui est bien comme couleur, la plus mauvaise matière qu'il soit possible d'imaginer (1).

---

(1) La momie d'Egypte a des défauts analogues à ceux du bitume.

Le bitume agit sur le blanc, les laques de garance, et en général sur toutes les couleurs de nuance claire qui lui sont superposées, comme le ferait le goudron, c'est-à-dire que sa partie huileuse les pénètre, et leur communique par le temps une teinte brunâtre.

Le bitume ne durcit jamais; une chaleur peu élevée le ramollit. Lorsqu'on y mêle des siccatifs, il occasionne des crevasses qui augmentent pendant des années, jusqu'au point d'atteindre plusieurs millimètres de largeur.

Nous souhaitons à ceux de nos lecteurs qui se servent de cette substance si pernicieuse, d'en perdre jusqu'au souvenir.

LISTE

DES COULEURS IMPROPRES A LA PEINTURE ARTISTIQUE.

Blanc de neige.
Carmin de cochenille.
Laques carminées.
Laques de garance calcinées.
Jaunes de chrome.
Laque de gaude.
Stil de grain.
Jaune indien.
Jaune de zinc.
Jaune d'antimoine.
Terre de Sienne naturelle.
Terre verte ou de Vérone.
Ocres vertes.
Vert de Paris.
Vert de Scheele.
Vert de Schweinfurt.
Cinabre vert.
Laques vertes.

Vert malachite.
Vert de cobalt.
Bleu minéral.
Bleu de Prusse.
Laques violettes.
Terre d'ombre.
Bitume.
Momie d'Egypte.
Brun d'ivoire.

Une foule d'autres couleurs complèteraient cette liste, mais comme on les prépare rarement à l'huile, nous croyons ne pas devoir en faire mention.

DU MÉLANGE DES COULEURS.

Le changement de nuance que l'on obtient au moment d'allier deux ou plusieurs couleurs, est un phénomène purement physique.

On sait que les corps n'ont pas de couleur propre; suivant leur nature ils possèdent le pouvoir plus ou moins grand de décomposer la lumière blanche, et de réfléchir une des sept lumières ou couleurs simples dont celle-ci est formée.

Ainsi, en mélangeant du sulfure de cadmium clair et une laque de garance claire, ce sont les deux lumières simples jaune et rouge, que ces substances réfléchissent respectivement, qui par leur réunion donnent naissance à l'orangé.

Par le mélange des couleurs il n'y a pas de combinaison; les molécules des matières colorantes sont simplement mises en contact.

L'air et la lumière sont des agents capables d'altérer profondément la nature des corps, d'en modifier la composition et partant la couleur. On comprend dès lors, qu'en mêlant des

couleurs peu fixes entre elles, ou même une couleur fixe avec une autre qui ne l'est pas, la nuance obtenue possèdera peu de stabilité.

Les couleurs de nature différente peuvent encore réagir entre elles par le contact prolongé, se décomposer à la longue et changer de nuance.

Il suit de là qu'il est rationnel de mélanger des couleurs homogènes. Ainsi les ocres et les terres naturelles ou brûlées, les couleurs de Mars, en un mot tous les dérivés du fer que nous avons rangés parmi les couleurs fixes, peuvent être alliés sans danger.

Les couleurs rendues inertes par une calcination élevée, peuvent encore être mélangées entre elles et à celles que nous venons de nommer. Telles sont le vert émeraude, le bleu de cobalt, l'outremer, les noirs de vigne, de pêches, de liége et d'ivoire.

Enfin d'autres couleurs encore, ne provenant pas des métaux, n'exercent aucune influence nuisible; de ce nombre sont le carmin fixe de garance, les laques de garance roses et rouges et la terre de Cassel.

Parmi les couleurs que l'on doit soigneusement éviter dans les mélanges, nous nommerons spécialement le vermillon et le jaune de Naples.

Le premier ne peut pas être allié au blanc d'argent — qu'il décompose et qu'il noircit — ni aux couleurs provenant des métaux.

Le second peut être uni au blanc d'argent, mais il ne doit pas être mis en contact avec les oxydes de fer, ni avec les autres composés de ce métal.

RÉCAPITULATION.

A. *Série de couleurs fixes qui peuvent être mélangées au blanc d'argent.*

Rouge anglais.
Rouge de Mars.
Rouge de Venise.
Rouge indien.
Laques de garance roses et rouges non calcinées.
Terre de Sienne brûlée.
Orangé de Mars.
Orange et jaunes de cadmium.
Ocre jaune.
Jaune de Mars.
Terre d'Italie.
Vert émeraude.
Bleu de cobalt.
Bleu d'outremer.
Violet de cobalt.
Violet de Mars.
Ocre brune.

Brun de Mars.
Noir d'ivoire.
Noir de vigne.

B. *Série de couleurs fixes de même nature qui peuvent être mélangées entre elles sans aucun danger.*

Rouge anglais.
Rouge de Mars.
Rouge de Venise.
Rouge indien.
Terre de Sienne brûlée.
Orangé de Mars.
Ocre jaune.
Jaune de Mars.
Terre d'Italie.
Violet de Mars.
Ocre brune.
Brun de Mars,

et en général toutes les ocres, naturelles ou calcinées, pourvu qu'elles soient convenablement purifiées.

C. *Série de couleurs fixes de nature différente dont le mélange ne s'altère pas d'une manière appréciable.*

Rouge anglais.
Rouge de Mars.

Rouge de Venise.
Rouge indien.
Terre de sienne brûlée.
Orangé de Mars.
Orangé de cadmium.
Jaunes de cadmium.
Terre d'Italie.
Vert émeraude.
Bleu de cobalt.
Bleu d'outremer de Guimet.
Violet de Mars.
Brun de Mars.
Terre de Cassel.
Noir d'ivoire.
Noir de vigne.

D. *Couleurs donnant les mélanges les plus avantageux, au point de vue de la solidité, pour remplacer certaines nuances qui manquent parmi les couleurs fixes.*

Les jaunes de cadmium de diverses nuances unis au vert émeraude, donnent le vert-pré intense, le vert-pomme et le vert-olive.

Les jaunes de cadmium unis aux laques de garance, donnent l'orangé en différents tons.

La terre de Cassel, additionnée de carmin fixe de garance ou de laque de garance foncée, approche sensiblement de la nuance du bitume.

Le vert émeraude uni au blanc d'argent, remplace avantageusement le vert malachite qui contracte une nuance olivâtre par le temps.

Enfin le vermillon uni aux laques de garance, donne des nuances stables, et d'une grande utilité pour la peinture des fleurs.

E. *Série de couleurs fixes qui conservent le mieux la finesse de la nuance obtenue par leur mélange avec le blanc d'argent.*

Rouge de Mars.
Rouge de Venise.
Laques de garance roses et rouges claires non calcinées.
Orangé de Mars.
Jaunes de cadmium.
Jaune de Mars.
Terre d'Italie.
Vert émeraude.
Bleu de cobalt.
Bleu d'outremer de Guimet.
Violet de Mars.
Violet de cobalt.
Brun de Mars.
Noir de vigne.

F. *Couleurs qui tendent à se décolorer lorsqu'elles sont unies au blanc d'argent.*

Laques de garance foncées.
Carmin fixe de garance.
Terre de Cassel.

G. *Couleur qui noircit le blanc d'argent.*

Vermillon.

H. *Couleur qui s'altère lorsqu'elle est mélangée aux composés provenant du fer.*

Jaune de Naples.

COULEURS

ET VÉHICULES DES ANCIENS [1]. CAUSES QUI ONT CONTRIBUÉ A CONSERVER LEUR PEINTURE

Écartant le mystère dont on se plaît à entourer la peinture ancienne, sous le rapport des couleurs, nous prouverons logiquement que les gothiques n'avaient pas des couleurs supérieures aux nôtres; que le règne minéral ne leur fournissait pas d'autres matières colorantes que celles que nous employons aujourd'hui; enfin que la chimie a découvert plusieurs couleurs fixes de première utilité, qui leur faisaient défaut.

N'est-il pas juste d'admettre que si les peintres anciens ont été sobres de couleurs, c'est plutôt par nécessité que pour toute autre raison ? Il est notoire qu'à l'époque des Van Eyck,

---

(1) Nous prenons pour point de départ de notre étude, l'époque de Jean Van Eyck, vers la fin du moyen-âge, la plus intéressante au point de vue des couleurs.

des Quentin Metsys, des Memling, la chimie n'était pas née, ou que tout au moins elle était à l'enfance; dès lors, la fabrication des couleurs artificielles devait pour ainsi dire être nulle. A quelques exceptions près, les anciens n'avaient donc pas d'autres matières colorantes que celles qui leur étaient données par la nature, et dont l'emploi remonte à la plus haute antiquité (1).

D'après ce système, nous avions établi le relevé de leurs principales couleurs, ainsi qu'il suit :

Naturelles.

Ocres et terres jaunes, à l'état naturel, ou modifiées par la calcination.

---

(1) Les relations que certains auteurs de l'antiquité nous ont léguées, les recherches des Davy et des Chaptal nous apprennent en effet, que l'emploi des oxydes métalliques naturels, des ocres et des terres — soit à l'état naturel, so.t modifiées par la calcination — date du temps des Egyptiens, des Grecs et des Romains. Les savants chimistes que nous venons de nommer, ont fait l'analyse de certaines couleurs trouvées dans les ruines à Rome et à Pompéï; elle démontre que les ocres et les terres, le vermillon, les oxydes de plomb, le bleu de lapis, des bleus et des verts de cuivre, des noirs provenant de matières animales ou végétales carbonisées, étaient connus des peintres de l'antiquité. La fabrication des laques ne devait même pas leur être étrangère.

Ocres et terres brunes, à l'état naturel, ou modifiées par la calcination.

Orpin.

Vermillon.

Malachite.

Terre verte de Vérone.

Vert de cuivre natif.

Lapis-lazuli.

Azurite ou bleu de montagne.

Artificielles.

Blanc, jaune et rouge de plomb.

Laques de garance.

Verts à base de cuivre.

Noirs provenant de matières animales ou végétales carbonisées.

Voici celles de ces couleurs que nous avons retrouvées, sans nous laisser de doute, en étudiant les tableaux du XVe et du XVIe siècle, qui se trouvent dans les musées d'Anvers et de Bruxelles.

Naturelles.

Ocres ou terre jaunes.

Les mêmes calcinées (rouges, orangées, violacées).

Ocres et terres brunes.

Terre de Cassel.
Vermillon.
Bleu de lapis-lazuli.

Artificielles.

Blanc de plomb.
Laques de garance foncées en diverses nuances.
Noirs provenant de matières végétales carbonisées.

Couleurs dont nous supposons la présence :

Naturelles.

Terre verte de Vérone.
Azurite ou bleu de montagne.

Artificielles.

Jaune et rouge de plomb.
Verts à base de cuivre [1].

---

(1) Nous n'avons trouvé aucun indice capable de nous faire connaître la nature de ces deux couleurs, mais tout fait supposer que le jaune vif des anciens avait le plomb pour base.

Quant au vert de nuance uniforme que l'on retrouve sur le plus grand nombre des tableaux gothiques, il nous est impossible d'en déterminer positivement l'origine ou la composition.

D'après les études faites antérieurement par les chimistes, et en raison de la teinte olivâtre qui s'est indubitablement produite par le temps, et qui caractérise le vert des anciens, nous

Nous n'avons pas découvert d'autres nuances caractéristiques sur les tableaux anciens qu'il nous a été donné d'examiner, mais nous avons constaté que les gothiques n'ont pas fait usage du bitume. Nous présumons que les teintes saillantes que nous avons remarquées — outre les couleurs déjà nommées — résultent du mélange de ces dernières, comme aussi de l'effet obtenu par la superposition de couleurs transparentes.

Connaissant les couleurs fixes que le règne minéral et l'industrie nous fournissent aujourd'hui, il est certain que nous avons des ressources plus grandes que les anciens. Le vert émeraude en premier lieu, les couleurs de Mars, les jaunes de cadmium, l'outremer de Guimet, le bleu de Thénard, le violet de cobalt, sont des matières précieuses qui promettent à la peinture actuelle une conservation qui surpassera celle des tableaux gothiques, toutefois sous les conditions particulières de préparation et d'application que nous avons indiquées.

---

sommes fondé à croire que ceux-ci ont employé un carbonate de cuivre natif ou artificiel; le vert-de-gris (acétate de cuivre) aurait totalement noirci. Il est à remarquer, par rapprochement, que les verts des peintures égyptiennes étaient tous de couleur olivâtre, et que les chimistes ont trouvé que c'étaient des composés de cuivre.

Véhicules des anciens. — Les auteurs anciens ne nous fournissant pas de renseignements précis, il serait téméraire d'établir autrement que par des conjectures, qu'en dehors de l'huile, les vieux maîtres flamands avaient des véhicules à l'aide desquels ils détrempaient leurs couleurs broyées.

Rarement, pour ne pas dire jamais, on voit sur les tableaux gothiques les empreintes de la brosse; les couleurs présentent une surface unie et émaillée, comme si elles avaient été coulées. Ce résultat n'aurait évidemment pas été obtenu avec une huile jeune et maigre. Donc, à juger d'après l'apparence des couleurs, comme pâtes, nous pensons qu'elles ont été préparées au moyen d'huiles épaissies; et, eu égard à leur grande conservation, nous partageons l'hypothèse généralement admise, que des substances résineuses s'y trouvent mélangées.

Vouloir rechercher le genre ou l'espèce de ces résines, serait une entreprise absurde.

Causes qui ont aidé à conserver la peinture ancienne. — Pour établir avec exactitude, l'ensemble des circonstances qui ont contribué à rendre la peinture des anciens en quelque sorte inaltérable, nous avons étudié leurs couleurs sous deux rapports différents : d'abord

nous avons envisagé les matières colorantes en elles-mêmes, et tout ce qui peut avoir concouru à en assurer la stabilité, abstraction faite du véhicule; ensuite nous avons considéré les couleurs préparées, principalement au point de vue du véhicule, de l'application, en un mot de tout ce qui a coopéré à la solidité de la peinture.

Nous ne nous arrêterons pas à démontrer que les anciens ont employé des matières colorantes fixes, et qu'ils les ont enveloppées d'un véhicule capable de former une couche résistante et impénétrable à l'air : les faits parlent pour nous et prouvent qu'il en est ainsi. Méticuleux à l'excès en ce qui concerne le « faire », les vieux maîtres ont naturellement reporté leurs scrupules sur les matières colorantes et sur les huiles. Il est donc permis de croire, en raison même de l'éclat que leur peinture a gardé après quatre siècles, que ces matériaux ont été d'une pureté absolue.

Les anciens ont fait sagement leurs mélanges; s'ils ont parfois allié certaines matières colorantes hétérogènes, ils l'ont fait par nécessité, lorsqu'il leur manquait des couleurs de même nature pour obtenir la teinte qu'ils désiraient. Leurs couleurs ne s'étant pas écaillées ni crevassées, cela prouve incontestablement

qu'ils n'ont pas surchargé leur peinture, mais qu'ils ont peint d'un seul coup. De là cette grande pureté, ce grand éclat, et surtout cette grande solidité. L'absence de crevasses est un indice certain que les couleurs des gothiques ont séché lentement, et qu'aucun siccatif n'y a été mêlé.

En résumé, les anciens connaissaient la bonne manière d'appliquer les couleurs, et, comme nous l'avons dit dans notre introduction, *la conservation de leurs œuvres doit être attribuée autant aux grands soins d'exécution, qu'à la supériorité des matières colorantes et des véhicules.*

CONCLUSION.

Quinze années se sont écoulées depuis l'origine de notre étude. Ce laps de temps, qui paraît considérable au premier abord, nous a à peine suffi pour expérimenter les substances dont nous avons parlé.

Comprenant la responsabilité morale que nous allions assumer, nous n'avons pas voulu prendre la théorie seule pour guide; nous nous sommes attaché, au contraire, à confirmer par l'expérience, nos raisonnements les mieux fondés.

La tâche que nous nous sommes imposée n'est pas accomplie. Nous ne négligerons aucun moyen, nous n'épargnerons aucune peine pour arriver au but que nous nous sommes proposé : *développer et étendre les connaissances matérielles de la peinture, afin qu'on leur réserve désormais, dans l'éducation artistique, la place importante qui leur revient.*

Puissions-nous avoir réussi à jeter les bases de cette utile réforme !

En nous décidant à faire connaître aujourd'hui les premiers résultats d'un travail consciencieux, nous avons la ferme conviction de rencontrer l'approbation de l'élite des artistes. Les hommes éminents auxquels nous nous adressons, liront avec intérêt — nous n'en doutons pas — les faits et les observations consignés dans cet opuscule; ils accueilleront avec la bienveillance qui distingue le mérite, les conseils que nous nous sommes cru permis de leur donner. Tous nos efforts ont tendu à leur prouver, que pour faire une peinture durable deux conditions essentielles sont requises : *avoir de bons matériaux, et savoir en faire usage.*

DE L'AMBRE DISSOUS

ET DE SON APPLICATION A LA PEINTURE ARTISTIQUE.

DE L'AMBRE DISSOUS

ET DE SON APPLICATION A LA PEINTURE ARTISTIQUE.

L'ambre jaune ou succin est parmi les divers corps résineux connus, le plus solide et le plus beau; sa dureté, son éclat, et la couleur qui lui est propre, le classent au premier rang.

Dissoute et conservant toutes ses qualités, cette belle matière qui a passé les siècles sans avoir même été altérée à la surface, ne saurait être qu'éminemment durable (1).

---

(1) Le plus grand chimiste de notre siècle, M. J. B. Dumas, dit, en parlant du succin, dans son précis de chimie : . . . . . « le plus souvent on se sert du succin modifié par la fusion, » dans la préparation des vernis. On extrait donc ainsi l'acide » succinique pour les besoins des laboratoires, en même temps » qu'on se procure le succin fondu qui est devenu plus soluble, » et qui par cela même, a perdu la dureté et l'éclat qui lui » auraient donné tant de prix si on avait pu le dissoudre sans » le modifier. »

L'opinion de l'illustre savant est pour nous d'une valeur immense.

Nous étions convaincu de ce principe lorsque nous avons commencé nos recherches pour parvenir à liquéfier le succin, sans le mettre préalablement en fusion. Les expériences multiples que nous avons faites pendant douze années, ont pleinement confirmé notre pensée.

Le succin dissous forme avec l'huile, qui lui sert de véhicule, une véritable combinaison (1). C'est un produit essentiellement gras et élastique; il est pur, brillant, et de même couleur que le succin naturel.

Le succin dissous ne se décompose pas. Après sa solidification il devient corné, et non pas cassant ni friable. Il ne change pas de couleur, et sa dessication est lente et régulière (2).

Au point de vue chimique il réunit donc les garanties de fixité nécessaires.

Par son pouvoir réfléchissant le succin dissous communique aux couleurs à l'huile, ce

---

(1) Il est miscible aux huiles et aux essences, en toutes proportions.

(2) Il tend à régulariser la dessication et le durcissement des couleurs, et à empêcher ainsi le retrait inégal et les crevasses. Le succin dissous étant extrêmement sensible aux diverses influences de la température, on peut, selon les besoins, activer sa dessication et celle des couleurs auxquelles il est mélangé, en suivant les indications que nous avons données page 28, renvoi 1.

brillant, cette finesse et cette puissance de ton, qu'aucune autre matière ne saurait leur donner. Par la même raison elles acquièrent plus de transparence (1). Elles couvrent mieux et leur pouvoir colorant est plus grand; cela résulte de ce que le succin dissous contracte les couleurs à l'huile et resserre la matière colorante; sous un même volume celle-ci se trouve donc répartie en plus grande quantité. Cette force de contraction empêche aussi les couleurs de se noyer les unes dans les autres lorsqu'elles ont été fraîchement appliquées (2).

Enfin ce produit si glutineux doit nécessai-

---

(1) En mélangeant du succin dissous aux couleurs broyées à l'huile, on constate immédiatement un changement considérable dans leur état physique. Elles acquièrent de la consistance, du moelleux, et un grand éclat.

Les couleurs transparentes — telles que les laques de garance — deviennent pour ainsi dire diaphanes, et celles qui sont translucides — comme la terre de Sienne brûlée, la terre d'Italie, le jaune et l'orangé de Mars, le vert émeraude, le bleu de cobalt — deviennent semi-transparentes. Enfin les couleurs opaques paraissent plus claires et plus lumineuses.

(2) La propriété que possède le succin dissous de resserrer les matières colorantes et d'empêcher les couleurs de se noyer les unes dans les autres, s'observe dans la pratique par ce qu'en appliquant des couleurs claires sur d'autres très-foncées — avant ou après la solidification — les couleurs superposées restent parfaitement dominantes après la dessication complète : la couche de fond n'apparaît pas au travers de la couche supérieure, et celle-ci ne perd rien de sa pureté.

rement prévenir, plus que tout autre, l'action destructive que les couleurs peuvent exercer entre elles [1].

Nous arrivons au point essentiel, celui de la conservation des couleurs.

Les auteurs compétents et les spécialistes sont unanimes à admettre qu'une couleur emprisonnée dans une matière résineuse garde mieux et plus longtemps sa nuance. C'est probablement pour ce motif que depuis les temps les plus reculés l'on a adopté l'usage de vernir les peintures de valeur pour les protéger contre l'action nuisible de l'air et des gaz méphitiques auxquels elles sont souvent exposées.

On comprend dès lors, qu'il y a un avantage immense à mélanger directement aux couleurs à l'huile, la substance résineuse la plus puissante, le succin. La couche sera garantie dans toute l'épaisseur, et le vernissage des tableaux devient une précaution inutile.

---

(1) La clarté que le succin dissous communique à la peinture, est permanente. Il est donc évident que ce liquide a pour effet d'isoler les molécules des matières colorantes, — partant de prévenir les réactions produites par le mélange de ces dernières — de rendre les couleurs à l'huile compactes et imperméables à l'air, et de conserver ainsi la fraîcheur du coloris.

NOTES.

NOTES.

A l'époque où nous nous occupions de chimie et de photographie comme amateur, nous étions en relation avec plusieurs artistes.

Bien des fois nous les avons entendus se plaindre de la mauvaise qualité des matériaux qu'ils employaient. Ils nous ont même fait analyser certaines couleurs, afin d'en apprécier la pureté, et ils ont soumis à notre examen les vernis et les baumes dont ils se servaient.

Nous avons su de cette manière, que la plupart des peintres avaient leur procédé particulier, et faisaient usage de couleurs et de véhicules différents; mais ce qui nous a surpris, c'est qu'en réalité aucun d'eux n'était satisfait des résultats obtenus.

Notre attention a été ainsi éveillée. Nous nous sommes entouré de renseignements précis, et nous avons appris des artistes mêmes, qu'ils n'avaient pas de méthode régulière, et qu'ils ne connaissaient que superficiellement les couleurs et les véhicules en usage.

Il nous tenait au cœur d'approfondir la chose.

Nous avons lu successivement les meilleurs ouvrages traitant de la fabrication des couleurs, des huiles et des vernis, et nous avons pu nous convaincre de la sorte, que les recherches des chimistes avaient été faites principalement au point de vue de l'industrie et de la peinture du bâtiment. Nous avons aussi consulté les auteurs qui ont spécialement écrit pour les artistes, comptant qu'ils nous auraient fourni des indications exactes; mais de ce côté nous avons complètement échoué.

En somme nos investigations nous ont donné l'assurance, qu'il restait à étudier les couleurs, les huiles et les vernis, au point de vue particulier de la peinture artistique, afin d'en déterminer les qualités et l'emploi, et de constituer une méthode irréfragable qui serait généralement adoptée.

Ce fut désormais le but de notre existence. Nous n'avons pas hésité à sacrifier notre temps à ces recherches, pénétré de l'utilité réelle de notre entreprise.

Dès le principe nous avons été amené par instinct, à l'étude des vernis. Après avoir scrupuleusement expérimenté ces liquides, nous avons acquis la certitude que leur emploi dans la peinture artistique n'est pas sans danger.

Nous avons compris le besoin impérieux de trouver un véhicule propre à donner aux couleurs à l'huile les qualités désirées de solidité et de beauté, tout en leur communiquant assez d'éclat pour éviter les vernis.

Nous avons soupçonné tout d'abord, que seul le succin pouvait nous fournir ce véhicule parfait. Cette résine ne nous était pas étrangère, et nous avions déjà vainement tenté de la liquéfier par des moyens autres que ceux connus, afin d'en faire un enduit durable pour les clichés photographiques. Nous avons saisi d'emblée que le succin devait être traité d'une manière toute différente que celle employée dans la fabrication des vernis gras, c'est-à-dire qu'il ne fallait pas le fondre pour le rendre soluble, et lui faire perdre ainsi ses propriétés les plus précieuses.

Après trois ans de recherches laborieuses nous avons obtenu, en 1867, du succin dissous applicable à la peinture à l'huile (1).

---

(1) Nous pourrions produire de nombreux témoignages constatant cette date. Nous nous bornerons à insérer ici, la copie de deux attestations qui nous ont servi auprès du jury des récompenses, à l'exposition de Paris; l'une émanant de M. J. L. Dyckmans, l'autre de M. P. E. Nicolié, expert, peintre-restaurateur du musée d'Anvers; personnes dont la bonne foi et l'honorabilité ne peuvent être suspectées.

Quoique convaincu que le produit nouveau que nous venions de trouver, devait être supé-

---

M. J. Blockx, fils, à Vieux-Dieu,

« Répondant à la demande que vous m'avez faite hier, je » viens par les présentes vous donner l'attestation que j'ai » appliqué de ma main, au mois d'août 1800 soixante huit, » les essais d'ambre dissous et de laque de garance sur le » morceau de verre portant l'inscription « Laque et ambre » — appliqué par M. Dyckmans — août 1868 ». »

Anvers, le 17 mai 1878.

(Signé) J. Dyckmans.

Vu pour légalisation de la signature de M. J. Dyckmans apposée ci-contre.

Anvers, le 25 mai 1878.

Le Bourgmestre,

(Signé) Léopold de Wael.

« Je soussigné expert, peintre-restaurateur du musée d'An- » vers, déclare qu'il m'est connu que M. J. Blockx, fils, a » appliqué en mil huit cent soixante huit, une couche d'ambre » dissous sur un petit panneau esquisse, sur lequel j'ai apposé » mon cachet. L'examen scrupuleux et continuel que j'ai fait » du dit panneau, me donne la conviction que la couche » d'ambre s'est parfaitement conservée et n'a causé aucun des » dégâts qu'occasionnent les vernis. »

Anvers, le 20 mars 1878.

(Signé) P. E. Nicolié.

Vu pour légalisation de la signature de M. P. E. Nicolié apposée ci-dessus.

Anvers, le 25 mai 1878.

Le Bourgmestre,

(Signé) Léopold de Wael.

rieur en tous points, nous n'avons pas voulu le faire connaître avant de l'avoir consciencieusement expérimenté, et de l'avoir patiemment soumis à l'épreuve du temps.

Ce n'est que dix ans après, à l'exposition universelle de Paris en 1878, que nous avons publié pour la première fois notre découverte. Les expériences concluantes que nous avions faites ne nous permettaient plus de douter de son mérite.

Néanmoins il nous restait des craintes concernant le succès de notre produit. Nous ne nous sommes pas dissimulé que nous aurions eu à lutter contre un obstacle sérieux, la routine !

Mais il ne devait pas en être ainsi. Le monde artistique réservait un accueil favorable et spontané à notre ambre dissous. Nous avons reçu les félicitations et les encouragements des maîtres éminents qui en ont fait l'essai. Nous nous faisons un devoir, nous éprouvons un vrai bonheur de pouvoir les remercier ici, du fond du cœur, pour le concours précieux et obligeant qu'ils nous ont prêté, et pour l'appui qu'ils nous ont donné dans nos recherches. Nous leur en gardons une profonde reconnaissance.

Aujourd'hui, fort de notre expérience et de l'approbation d'hommes compétents, nous n'hé-

sitons plus à préconiser notre ambre dissous, et à dire qu'aucun produit ne saurait donner plus de solidité, plus de beauté à la peinture, ni mieux assurer la conservation des couleurs.


AL
VAN DER
HAGEN.
TCONIET

INDEX.

15*

3126 B64

Blockx, Jacques, fils

Peinture à l'huile

DATE	ISSUED TO