

PAUL SÉRUSIER

A B C
DE LA
PEINTURE
CORRESPONDANCE

ÉCRITS D'ARTISTES

A B C
DE LA PEINTURE

CORRESPONDANCE

ABC DE LA PEINTURE
ABC DE LA PEINTURE
de
PAUL SÉRUSIER

Première édition : *La Douce France* et *Henri Floury*, 1921.
Seconde édition, avec une Etude sur la Vie et l'Œuvre de Paul Sérusier, par
MAURICEDENIS *Librairie Floury*, 1942.:



**Paul SERUSIER
à l'académie RANSON**

Cl. Marc Vaux

PAUL SÉRUSIER

A B C de la Peinture

SUIVI D'UNE
CORRESPONDANCE INÉDITE
RECUEILLIE PAR MADAME P. SÉRUSIER
ET
ANNOTÉE PAR MADAME DE MOISSE
MADAME H. BOUTARIC

PARIS
LIBRAIRIE FLOURY
14, RUE DE L'UNIVERSITÉ
1950

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE CENT EXEMPLAIRES SUR
VÉLIN PUR FIL LAFUMA NUMEROTES DE IA IOO.

Copyright by Librairie Flouy, 1950

Tous droits de reproduction, traduction, adaptation réservés pour tous pays, y compris l'U.R.S. S.
Dépôt légal : 1950, 2^o trimestre. Éditeur, n° 42. I mp., n° 602

IMPRIMÉ EN France

Numérisé par Comité d'Animation de Laz en août 2012

ABC DE LA PEINTURE

A

Art et nature

La nature est l'ensemble des objets que nous révèlent nos sens.

Dans l'impossibilité où nous sommes d'inventer des formes et des couleurs, nous aurons recours à celles que nous fournit le sens de la vue.

Si son art se réduisait à imiter, en les reproduisant sur un écran, les images qu'il perçoit, le peintre ne produirait qu'un acte mécanique, auquel ne prendrait part aucune des facultés supérieures de l'homme ; ce serait *l'impression* notée sans y rien ajouter, travail inintelligent. La nature ainsi comprise n'est plus de la peinture. Analysons, en effet, la formation d'une sensation visuelle.

L'homme normalement construit a deux yeux, dont chacun transmet au cerveau une image, et ces deux images sont différentes.

Il faut en choisir une et supprimer l'autre. Au lieu de cela, l'esprit construit, en la déduisant des deux autres, une troisième image, laquelle contient en outre la localisation dans l'espace, ou relief.

Étant donnée la forme plane de l'œuvre peinte, il devient nécessaire de représenter ce relief ou de le supprimer. Dans les deux cas, une simplification de l'image nous permettra de l'inscrire sur une surface plane : nouvelle modification de l'image donc, modification voulue, en vue de l'adaptation.

La sensation que nous donne l'objet *évoque* des notions antérieurement acquises et conservées par la, mémoire. La plus *importante est le concept* de l'objet, lequel est le résultat d'une généralisation.

Après avoir reconnu et nommé m'objet, l'esprit travaille : il utilise les expériences fournies précédemment par les autres sens : forme, situation dans l'espace, poids, mobilité ou repos, utilité, etc.

A ces données s'ajoutent des sentiments personnels : amour ou répulsion (beauté ou laideur).

A tous ces facteurs qui modifient l'image se joint encore l'état psychologique et physiologique du sujet à chaque instant variables (sensibilité).

*Image
mentale*

Tous ces coefficients ont agi sur la sensation au point de la transformer en une image que nous appellerons *image mentale*.

Nous sommes loin de l'image visuelle primitive qui n'a plus qu'un rôle effacé.

Les signes qui traduisent l'amour ou la beauté sont les éléments constructifs de l'œuvre d'art.

Beauté

La beauté est l'amour que nous vouons à un objet, abstraction faite de toute idée d'utilisation à notre profit, amour inspiré par un aspect qui satisfait en même temps nos organes visuels et notre intelligence, parce qu'il réalise l'arrangement que nous souhaitons pour notre plus grand bonheur : l'harmonie.

Harmonie L'harmonie est un arrangement de sensations tel que nous ne le désirons pas autre. Il satisfait à la fois nos sens, dont il facilite le fonctionnement, et notre esprit, qui y retrouve la soumission aux lois qui le régissent lui-même. Il résulte de ces définitions que la beauté est relative à l'individu. Il pourrait exister une beauté absolue, mais elle ne serait accessible qu'à des êtres parfaits. Les êtres bornés que nous sommes ne peuvent aspirer à la beauté qu'à travers le style.

Style Le style est l'ensemble des formes préférées qui serviront à construire l'œuvre, comme les mots et les tournures de phrases sont employés à construire une œuvre littéraire. L'ensemble des mots et leurs relations constituent un langage.

Style individuel

« Le style est de l'homme. » Chaque individu a son style personnel conforme à ses goûts, à sa culture intellectuelle, et à son genre de vie. Le style peut être modifié temporairement par les états psychologiques et physiologiques. Aux époques matérialistes, on a attaché une grande importance aux causes physiologiques résumées dans le mot « tempérament », qui devait tout expliquer, puisqu'on écartait systématiquement toute influence psychique.

Style collectif

L'artiste subit en même temps le style de son temps et de sa nationalité, ou plutôt, de sa race. Ce style est fait d'un assemblage de formes transmises par l'hérédité, l'ambiance, l'éducation, surtout par la vue des œuvres d'art qui ont entouré l'artiste dès son enfance. C'est ainsi que, grâce à certains caractères, il nous est facile à première vue de dire d'une œuvre : elle est de tel siècle, de tel pays. Nul n'échappe à cette influence; cela tient à la tradition, mais ce n'est pas toute la tradition, et, en effet, les formes qui constituent ce genre de style dégénèrent en formules (diminutif de forme). Le génie ne se plie pas aux formules, si ce n'est dans ses débuts. Quand il a pris possession de lui-même, il crée des formes nouvelles qu'il impose à ses successeurs; ce sont ceux-ci qui en font des formules.

Les formules restent utiles tant que subsiste l'idée qui leur a donné naissance. Plus tard, elles deviennent un mécanisme inintelligent; il faut alors les abandonner.

Style universel

En dehors du style propre à un individu, à une époque ou à une race, il est des formes d'une qualité supérieure, langage commun à toute intelligence humaine. Sans quelque trace de ce *langage universel*, il n'existe pas d'œuvre d'art. Ce n'est que par l'abstraction et la généralisation que l'esprit peut y atteindre. Il est toujours identique à lui-même à travers le temps et l'espace. Ses éléments sont inhérents à notre constitution, donc innés. Nous les trouvons dans toutes les œuvres d'art, dans tous les temps, dans tous les pays, mais ils se manifestent plus clairement chez les hommes simples, que nous appelons des primitifs, même chez les sauvages. C'est là que nous pouvons les découvrir et les étudier.

J'ai dit que nous apportons en naissant l'intelligence de cette langue universelle.

Cela est vrai, mais la mauvaise éducation a tôt fait d'obscurcir ces notions. C'est pourquoi, à notre époque, nous sommes forcés de les retrouver par l'abstraction et la généralisation.

Ce langage universel s'appuie sur la science des nombres, surtout des nombres simples, la Mathématique, dont l'application à l'art plastique, forcément spatial, est la géométrie. D'ailleurs, comme nous œuvrons avec la matière dans des proportions limitées par la portée de nos sens, la géométrie euclidienne est suffisante.

Le style émane naturellement de l'esprit; c'est en ce sens qu'il doit être *naïf*, en donnant à ce mot le sens qu'il avait dans la langue du XVI^e siècle (natif, naturel).

Toute tentative de s'assimiler des formes ou des formules empruntées à d'autres races ou à d'autres époques n'aboutit qu'au faux style, dont notre siècle a abusé. A d'autres époques, sans doute, on est tombé dans la même erreur, mais le temps a fait justice de ces productions en les laissant dans l'oubli.

C'est le faux style qui, à la fin du XIX^e siècle, a donné naissance à l'affreux barbarisme « styliser ». L'idée est aussi barbare que le mot.

La mode est un diminutif du style, essentiellement changeant et fugace, parce qu'elle ne s'appuie pas sur le langage universel; elle est donc méprisable.



PAUL SERUSIER
Lithographie d'Odilon Redon

B

Orner une surface, c'est en souligner les bonnes proportions. Si celles-ci ne sont point bonnes, l'ornement ne sert qu'à les dissimuler ; ce n'est plus que du camouflage, c'est-à-dire une tromperie, un mensonge.

Bonnes proportions

J'appelle bonnes proportions les proportions sur lesquelles est construit le monde extérieur, y compris notre corps; ce sont celles qui reposent sur les nombres premiers les plus simples, leurs produits, leurs carrés et leurs racines carrées.

ABC DE LA PEINTURE

Les Nombres

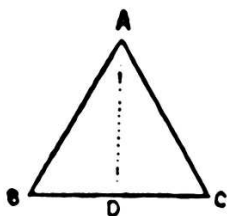
1 n'est pas un nombre : il contient et engendre tous les nombres.

1

Le nombre 2 exprime la lutte entre deux principes. La lutte est stérile si elle ne produit un résultat qui, joint aux deux principes, constitue le nombre 3. De là l'idée d'une Trinité dans plusieurs religions. Au point de vue plastique, le 3 est le premier nombre capable de délimiter une surface : le triangle équilatéral est le plus simple.

2

3



Sa hauteur AD, mesurée en fonction de la racine de 3, détermine une nouvelle dimension.

Le nombre 3 signifie : Dieu ou le Créateur.

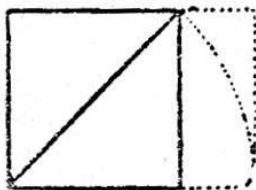
Le nombre 4 n'est plus un nombre premier ; il est le carré de 2.

Le carré signifie l'équilibre dans la matière. 4 donne naissance au plus simple des corps solides : le tétraèdre, la tétrade sacrée,

source de la nature (Vers Dorés de Pythagore). Dans un carré, la diagonale engendre une nouvelle mesure en fonction de Racine de 2. Le rapport de la diagonale au côté du carré prend le nom de « Porte d'harmonie ».

Ce rapport est employé traditionnellement par les plus humbles artisans. Du carré et de quatre triangles équilatéraux naît la pyramide égyptienne, dont la hauteur est mesurable en fonction de Racine de 5

4



Le nombre 5 a été appelé par Pythagore le nombre ornement. Si on inscrit dans un pentagone régulier un pentagone étoilé, le rapport des côtés de ces deux figures a été considéré dès la plus haute antiquité comme le plus beau; on l'a nommé « la coupe ou section d'or ». Sa formule est $(\text{Racine de } 5 + 1)/2$ qui donne approximativement 1,6180339887... etc...

Coupe d'or

On l'appelle aujourd'hui la division en moyenne et extrême raison.

La coupe d'or, engendrée par la pyramide égyptienne, a donné naissance au fronton grec (c'est le 1/3). Par tradition, ce rapport s'est conservé jusqu'à nos jours dans les formats des papiers et des tableaux. C'est une tradition qui commence à se perdre.



LA CUEILLETTE DU GENET Pont-Aven 1889

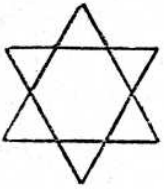
Cl. Marc Vaux



LE RAMASSEUR D'ALGUES Le Pouldu

Cl. Marc Vaux

Le nombre 6, produit de 3 et 2, participe aux caractères de ces deux nombres. Il n'engendre pas de dimension nouvelle, puisque le côté de l'hexagone régulier est égal au rayon du cercle qui l'inscrit.



L'hexagone étoilé comprend deux triangles équilatéraux dont les sommets opposés figurent la lutte des deux principes, qui est la vie.
On l'appelle le « sceau de Salomon ».

Le nombre 7 exprime l'union du Créateur et de la créature, 3 + 4. Il est stérile, parce que c'est le nombre de la création achevée.

Le nombre 8, cube de 2, participe aux caractères de 2 et de 4.

Le nombre 9, carré de 3, a les mêmes vertus que lui.

Au delà de 9, les nombres ne sont plus discernables immédiatement. Ils n'ont plus de signification spirituelle, à moins d'être des produits des nombres premiers simples.

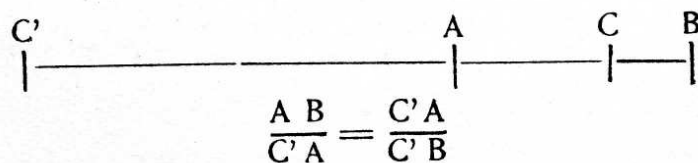
Les combinaisons et rapports auxquels peuvent donner lieu les nombres simples sont innombrables; chacun peut en découvrir. Nous nous bornerons à étudier ceux qui ont été le plus employés dans les arts connus de nous.

La **porte d'harmonie** est le rapport du côté d'un carré à sa diagonale, qui se mesure par racine de 2

Cette mesure a le caractère de la solidité et un peu de lourdeur. Nous la rencontrons fréquemment dans les objets usuels, tels que tables, coffres, armoires, constructions rustiques. Les menuisiers et les maçons de campagne l'ont conservée comme une tradition. Les peintres l'ont appelée : format paysage.

La **section d'or**, venue du nombre 5, est le rapport du côté du pentagone régulier à celui du pentagone étoilé. Il est plus élégant.

Le rapport est tel que la mineure est à la majeure ce que la majeure est à la somme des deux longueurs.



Le même rapport se retrouve

$$\frac{CB}{AC} = \frac{AC}{AB}$$

et ainsi de suite...

La coupe d'or a donné naissance au format marine (ancienne mesure).

Le format portrait est la double coupe d'or (la majeure sur deux fois la mineure).

D'autres rapports de nombres simples, tels que 2/3 ; 3/4 ; 3/5 ; 4/5 ; 5/7 ; 5/8 etc., sont bons à employer; mais ils n'engendrent pas de séries indéfinies, comme la

porte d'harmonie et la coupe d'or.

Les surfaces délimitées de la sorte peuvent être, à leur tour, divisées par des lignes droites formant d'autres figures plus simples, tels, par exemple, des carrés avec leurs diagonales. Les intersections des lignes ainsi obtenues déterminent les points principaux d'une composition. Nous n'emploierons que la méthode graphique, parce que le calcul numérique devient impossible, les rapports susdits reposant sur des nombres infinitésimaux, tels que les racines carrées de 2, 3 et 5.

J'ai dû, pour être précis, employer des termes techniques. Bien simple est la connaissance mathématique qu'il faut avoir, elle ne dépasse pas les études primaires. Déplus, l'homme porte sur lui les mesures dont il a besoin : ce sont : la coudée (distance du coude à l'extrémité du médus); le pied, et l'empan. Dans la proportion de la coupe d'or, l'empan est au pied ce que le pied est à la coudée, somme des deux dimensions susdites, le point de section étant à la tête du cubitus. Ces rapports sont justes chez tous les hommes, même difformes.

N'est-ce pas beaucoup plus simple de trouver des mesures sur soi-même, que de mesurer un méridien terrestre et d'en calculer la quarante-millionième partie, qu'il faudra diviser par mille, dix mille, etc., pour n'arriver qu'à des grandeurs approximatives? Il nous suffit de mesurer ces proportions pendant quelque temps : nous retrouvons alors directement la notion de ces rapports, innée, mais oubliée par défaut d'usage.

Il est une notion sans laquelle aucun être animé, même le végétal, ne pourrait exister : c'est celle de **l'équilibre**.

La ligne droite horizontale et la verticale sont les signes de l'équilibre; la première pour la matière dite inerte, la seconde pour la matière vivante. Il est à remarquer que ces deux lignes n'existent pas dans la nature; elles sont des conceptions de notre esprit. C'est lui qui les introduit dans les œuvres humaines, alors que la nature ne procède que par courbes. Deux fils à plomb ne sont pas parallèles, leurs directions se rencontrent au centre de la terre, et la surface des eaux est convexe.

Dans un dessin, toute ligne oblique rompt l'équilibre : il faut le rétablir par une ou plusieurs obliques de sens opposé. De là, la symétrie constatée dans les arts primitifs. Dans les œuvres plus complexes, le sentiment sera notre seul guide, toute déviation se trouvant subordonnée au degré d'obliquité de chaque ligne et à l'écart des couleurs des surfaces dont elle est limitée. Tout manque d'équilibre est une souffrance; la sensibilité seule, en ces matières, sera notre juge.

Composer, c'est juxtaposer des formes dans une surface donnée ou choisie. Ces formes sont nécessairement empruntées à nos sensations, ou mieux, aux **images mentales** qu'elles engendrent.

Pour faciliter la formation de l'image mentale, nous pouvons répéter la sensation par l'étude d'un modèle, mais ce moyen ne nous est possible que pour les objets immobiles dans un éclairage constant.

Immobiliser un être vivant et pensant est un acte contre nature. Or, les pensées et qualités morales ne peuvent être représentées que par des équivalents formels. C'est la faculté de percevoir ces correspondances qui fait l'artiste. Tout homme, en naissant, a cette faculté en puissance; son travail personnel la développe; une mauvaise éducation peut l'annihiler.

Le travail de copie exerce l'œil et la main, mais il affaiblit fatalement la faculté dont j'ai parlé, et surtout la mémoire des formes sur laquelle elle repose.

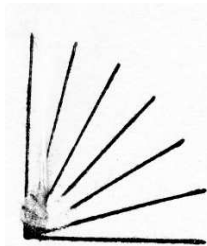
Que l'image mentale soit plus ou moins conforme à la vision commune, peu importe.

Le choix des objets dont nous employons la forme révèle nos goûts et nos préférences; il contribue à notre style.

Pour faire un dessin intelligent, il faut ne se servir que d'éléments que nous pouvons penser. Si la main ou l'œil devance la pensée, nous faisons du chic. Si nous employons des courbes non définies, nous nous perdons dans l'océan des variations.

La ligne droite est une ligne spirituelle, puis qu'elle ne se trouve jamais dans la matière, alors que l'homme tend à la mettre dans toutes ses œuvres.

La droite verticale et l'horizontale nous sont imposées par notre notion de l'équilibre. Quant aux obliques, nous pouvons en déterminer une infinité par degrés, minutes, secondes et fractions de seconde. Mais nous n'en connaissons directement qu'un petit nombre : ce sont celles que fournissent les angles des polygones réguliers simples : l'angle de l'oblique du carré, celui du triangle équilatéral, leur moitié, et ceux que nous donne la somme de ces angles. Ils sont suffisants pour tout exprimer. Dans le tracé d'une oblique, nous penserons à l'angle qui sera formé avec l'horizontale ou la verticale. Au reste, il suffit de penser un de ces angles. L'erreur qu'apportera dans le tracé notre faiblesse humaine affectera la sensibilité.



Les-courbes s'interposent entre les droites; toutes peuvent se ramener à des arcs de cercles.

L'emploi de ces éléments montre avec évidence l'intervention de la volonté et de l'intelligence. Par cette opération, les formes fournies par l'image mentale seront soumises à une analyse suivie de synthèse.

C'est avec cela que tu dessineras ton œuvre.

C

*Histoire de
la couleur*

La Renaissance, en forçant les peintres à ne s'inspirer que des statues grecques, a porté un coup mortel aux couleurs en les subordonnant aux valeurs. Il faut sortir de la tradition qui a pesé sur nous depuis la Renaissance jusqu'aux Impressionnistes du XIX^e siècle. Les Paysagistes de l'École de Fontainebleau, Millet et Courbet eux-mêmes, ont regardé la nature avec les yeux des élèves de David... Corot, à ses débuts, fit de même. Mais, à l'époque de ses paysages d'Italie, il s'échappa de la tradition du clair-obscur. Dans sa dernière manière, il en était libéré. Quelques peintres anglais furent tout aussi libres. On les a considérés, non sans raison, comme les précurseurs des Impressionnistes

Les Naturalistes (milieu du XIX^e siècle) ont essayé de sortir du clair-obscur, en cherchant à copier les couleurs de la nature. Leurs mélanges de couleurs ont produit des œuvres d'un aspect odieux et sale, auxquelles manquait la lumière, que traduisait encore le clair-obscur. Les Impressionnistes ont trouvé un équivalent de la lumière dans l'emploi des couleurs pures.

Incapables d'accorder les couleurs pures avec les tons rompus, les gris colorés, ils supprimèrent radicalement ceux-ci, comptant, pour y suppléer, sur le mélange optique; ils crurent avoir réussi, mais ils confondaient la fatigue rétinienne que nous cause le mélange optique avec l'éblouissement que produit une vive lumière.

Le problème qu'avaient à résoudre les coloristes était d'accorder les tons rompus avec les couleurs pures ; problème d'harmonie, l'harmonie étant le nouvel équivalent de la lumière.

Les savants sont intervenus. Ils ont avec le prisme décomposé la lumière solaire, ils ont inventé l'arc-en-ciel. Il était bien simple de reconstituer la lumière dite blanche en mélangeant les rayons de couleurs chaudes à ceux de couleurs froides. Cela était juste pour les rayons, qui ne sont que des mouvements de... nul ne sait quoi.

Mélanges

Mais ce n'est plus juste pour les matières impures que le peintre est obligé d'employer. Si propres que soient les couleurs en poudre, en effet, il y reste toujours un peu d'impureté que j'appellerai ▲. Si donc je mélange 2 complémentaires par exemple :

Rouge + ▲ à vert + ▲

le rouge et le vert se neutralisant, il reste 2 ▲, c'est-à-dire de l'impureté. Si cette impureté était de la poussière, il n'y aurait pas grand mal. C'est le cas de la fresque, où le véhicule (l'eau) s'évapore.

Mais la poussière impure imprégnée d'huile produit un cambouis qui, mélangé de blanc afin d'être éclairci, donne un gris sale qui a dominé dans la peinture du XIX^e siècle et lui inflige un aspect particulièrement désagréable. Certaines toiles qui dans leur fraîcheur ont paru colorées ne sont plus, après vingt ans, qu'une surface enduite d'une pâte d'un gris sale.

Pour éviter pareil désastre, il convient que le peintre ne mélange pas les couleurs de la gamme chaude avec celles de la gamme froide.

Les deux palettes

Un moyen pratique peut lui être d'un grand secours, dès lors : avoir deux palettes, l'une chaude, l'autre froide.

Palette chaude : jaune d'antimoine, les chromes, ocre jaune, brun rouge (ou rouge de Venise), terre d'ombre brûlée, vermillon, et laque de garance.

Palette froide : blanc, noir, jaune de strontiane, les bleus, les verts et laque de garance.

Les couleurs rompues s'obtiendront sur chaque palette par le mélange des couleurs avec deux gris, l'un chaud, l'autre froid, composés respectivement avec les couleurs de chacune des deux palettes.

De cette manière, il n'y aura pas de mauvais mélanges; donc pas de perte de lumière.

L'expérience justifie la théorie, mais cette expérience demande des années. Si vous n'avez pas la patience de la poursuivre, acceptez-la telle que. Pour un œil exercé, les mauvais mélanges se reconnaissent tout de suite, à condition que le tableau soit une harmonie. Dans une cacochromie la fausse note passe inaperçue.

Nos contemporains ont perdu la notion des accords justes, parce que la cacochromie abonde non seulement dans les tableaux, mais dans les peintures du bâtiment qui recouvrent nos appartements.

Peinture à l'huile

La peinture à l'huile a pour fin de protéger les matières, telles que le bois ou les métaux, contre l'oxydation produite par l'eau ou l'air humide. Les premiers artistes n'employèrent, d'ailleurs, que certaines couleurs pour faire des glacis, concurremment avec les résines. Ces glacis transparents étaient coulés sur des grisailles faites d'une matière dont nous connaissons mal la composition, la caséine quelquefois. Les empâtements sont dangereux, parce qu'une croûte sèche se forme à la surface autour d'une matière qui ne sèche jamais. Les matières absorbantes boivent cette huile qui devient une cause de destruction pour ces matières mêmes.

On m'objectera les empâtements de Rembrandt.

Mais Vincent Van Gogh, qui étudia beaucoup ce peintre, incorporait lui-même de la cire dans ses couleurs et posait ses empâtements avec des spatules de bois. La peinture en pleine pâte n'aura jamais que peu de durée. Il faudrait se servir d'une huile essentielle siccatrice, pas grasse : c'est le cas du jaune d'œuf. La conservation des Primitifs italiens nous est une garantie. Ils broyaient leurs poudres avec ce jaune, y ajoutaient un peu d'acide (sève de figuier) et de l'eau, suivant le besoin.

Peinture à l'œuf

Emploi de la peinture à l'huile

Comme je connais ta paresse et ton attachement aux vieilles habitudes, je vais te dire le meilleur moyen de te servir de la peinture à l'huile. Prends un panneau de bois bien sec, ou un mur exempt d'humidité, ou une toile, préparée avec du plâtre éteint ou du blanc d'Espagne. Moins tu mettras de colle, plus la toile sera absorbante. L'huile absorbée s'incorporera dans la matière et fera un mastic assez solide. Tu peux remplacer le blanc par une poudre colorée (terre ou sel neutre); mais fais attention que l'huile, en s'y incorporant, le changera de ton. Quand la préparation est bien sèche, construis ta composition. Il est inutile de chercher le dessin précis, que tu perdras en peignant; dessine sur un carton que tu garderas sous les yeux pendant l'exécution. Couvre alors avec la *demi-teinte* de chaque objet ou de chaque zone de ta composition. Cet enduit doit être fait en pleine pâte, sans laisser de vides et sans empâter, à la manière d'un bon peintre en bâtiment, mais sans ajouter d'essence ni de siccatif. Tu obtiendras alors une base d'harmonie, sans éclat ni traduction de la lumière, mais ces couleurs mortes auront une bonne tenue entre elles. Si un ou plusieurs de tes tons manque à cette condition, gratte les, laisse sécher et recommence.

Enduit

Quand la préparation est bien sèche (il faut souvent attendre un mois), pose les

clairs et les foncés, ces derniers en demi-pâte. Ne pose d'empâtements qu'au dernier moment, quand tu es bien sûr de ne pas y revenir. Les dissonances, parfois même les fausses notes, sont possibles, mais il faut s'en servir avec beaucoup de prudence; sans cela, l'harmonie risque d'être détruite. Ton goût te donnera la mesure de telles choses.

Dissonances

Motif Ton goût apparaîtra aussi dans le choix du motif. Celui-ci sera ce que tu voudras, mais prends garde que ce choix dévoile les tendances de ton esprit. Ne prends donc pour motif que ce que tu trouves beau, soit dans les sensations qui te sont habituelles, soit dans les images que tu construis à ton gré en combinant des sensations et des souvenirs. Étudie le monde extérieur dans ses lois et non dans ses accidents. Garde-toi surtout du travail de copie, qui est inintelligent, donc nuisible. Les langues parlées ou écrites se servent de signes conventionnels.

Copie

Symbole L'art est un langage universel qui s'exprime par les symboles. D'autres te donneront des conseils sur le style, le sentiment. Ne les écoute pas. Il n'y a pour toi qu'un style, le tien. Et, si tu as ton style, tu ne t'en apercevras pas. Styliser, c'est sortir de son style.

Pour le sentiment, même chose. Ose te montrer tel que tu es. Si tu te sens laid, tais-toi et cache-toi.



MARIE POUPE Le Pouldu 1891
Cli. Vizzabuna



LA PORTEUSE D'EAU Le Pouldu 1892

Cli. Y? Vaulé