

# EUGÈNE BOUDIN

*U*n jour,

le jeune Claude Monet

accompagna Eugène Boudin sur le motif,  
malgré le peu de cas qu'il faisait  
de la peinture de son aîné.

"Je le regarde avec quelque appréhension,  
je le regarde plus attentivement,  
et puis ce fut tout à coup comme un voile  
qui se déchire :

j'avais compris,  
j'avais saisi

ce que pouvait être  
la peinture ;

par le seul exemple  
de cet artiste

épris de son art

et d'indépendance,  
une destinée

de peinture

s'était ouverte".

"Techniques des Arts"

vous propose

de suivre le peintre  
honfleurais

dans son travail et,  
à son contact,

de faire bénéficier  
votre regard

ou votre pratique de  
la même révélation.





Avec Eugène Boudin (1825-1898), on est loin de l'image folklorique, insouciant et désordonnée de l'Artiste. Chez lui, tout est silence, netteté et travail :

- sur le motif, il ne se donne pas en spectacle, il esquisse et ébauche consciencieusement.

Il fuit les badauds ;

- à l'atelier, tout est rangé (les toiles sont disposées par chronologie ou par sujet géographique) et ordonné pour qu'aucune poussière ne vienne altérer ses couleurs ;

- toute sa vie n'est que travail (on suit d'ailleurs la régularité de son évolution) ; ne déclarait-il pas, à la fin de son existence : "moi-même, tout vieux que je suis et pressé par conséquent de produire, je me reprends de temps à autre à vouloir étudier un bout de terrain, un coin de fossé, dont je détaille toutes les herbes, toutes les plantes... Soyez certain que c'est le seul moyen d'arriver à quelque chose de bon.

Six œuvres suffiraient à caractériser le travail d'E.

Boudin, tant au point de vue des sujets que des moyens utilisés :

- un petit dessin au crayon, typique des croquis du peintre (fig. 2) ; - un pastel représentatif de ses notations sur le motif (fig. 4) ;
- une aquarelle d'étude (fig. 3) ;
- une marine (fig. 1 et 5) ;
- une scène de plage (fig. 6 et 8) ;
- un troupeau (fig. 7).

Il est resté influencé par son origine campagnarde et maritime qui circonscrit l'éventail de ses sujets au seul paysage. De rares natures mortes (études, travaux "alimentaires", exécutés dans la lignée du réalisme français ou hollandais, avec des tons rompus sur des fonds sombres), un ou deux portraits (son père...), quelques panneaux décoratifs (des sous-bois, exécutés suivant les conseils de Courbet, pour le château de Bourdainville), seulement une lithographie (comme Monet) et deux estampes complètent l'éventail de son œuvre.

Son goût du travail sur le motif, sa répugnance du "fini", le placent dans la lignée des Turner et des Delacroix, auxquels "Techniques des Arts" a déjà consacré des études (TDA n° 10, 13, 14 et 15).

---

## "DESSINER, IL N'Y A QUE ÇA EN PEINTURE"

---

### ■ Le Liber studiorum

Le fondement d'une œuvre, pour Boudin, ne peut être que l'étude puisqu'il se sent dépourvu, en toute humilité, de génie. Il va donc patiemment reproduire par le dessin ce qui s'offre à sa vue, d'une part comme exercice-résolument personnel - pour entraîner son oeil et sa main, d'autre part pour se constituer un répertoire de sujets, de personnages dont il se servira toute sa vie.

Ce sont, par exemple, de simples traits que précisent quelques mots (le nom de la couleur, la liste des teintes, la direction du vent ou des vagues, la modification des formes atmosphériques, fig. 3), voire de plus amples commentaires sur ses impressions, écrites au verso, ou quelques hachures pour indiquer la masse d'un feuillage.

Ce sont des exercices de mise en forme, de mise en page, des essais de dessin et de couleurs (des taches d'aquarelle qui laissent voir le dessin), des études rapides qui affirment la sûreté d'un trait (malgré la timidité qui freine, à ses débuts, sa spontanéité).

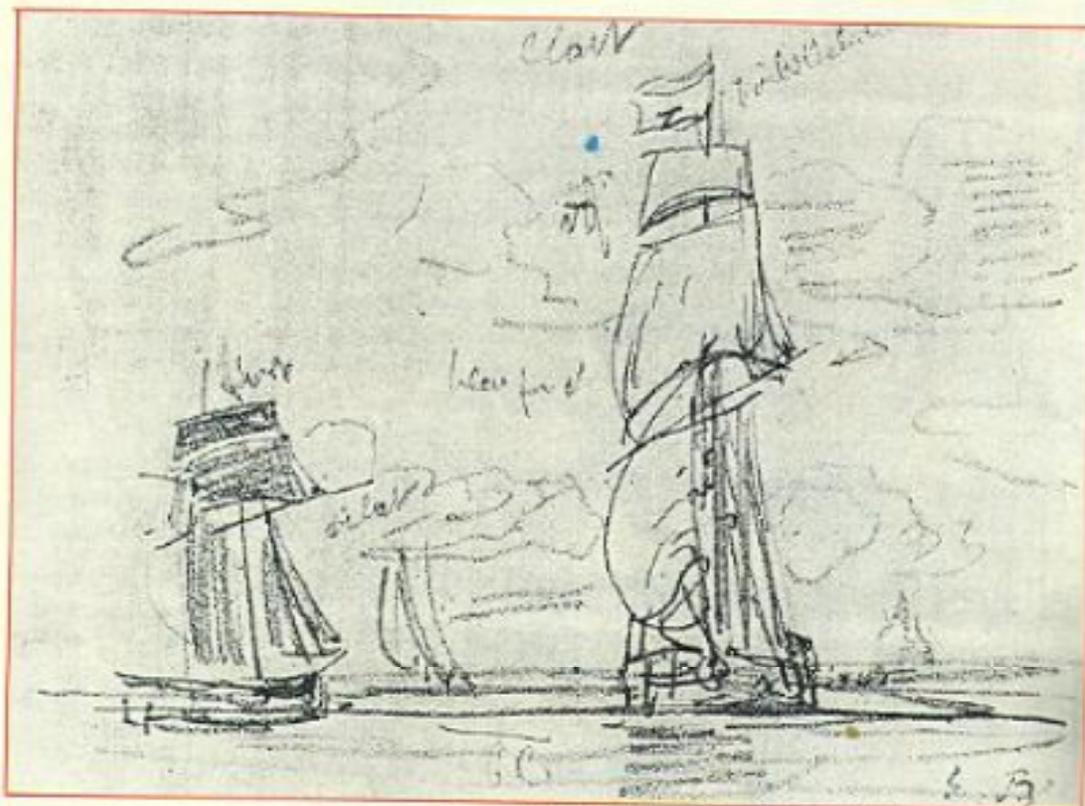
Il s'agit, en tout, d'un ensemble considérable de croquis au fusain, au crayon, au pastel et à l'aquarelle (20.000 !), destinés à la pratique personnelle et non commercialisés.

Si le trait est toujours de grosseur égale et le modelé de l'ombre, absent, le dessin évolue avec les années pour devenir synthétique. Le peintre abandonne alors ces mille détails qu'il recopiait hier et dont la suppression ne nuit pas à la lecture de l'ensemble : un trait suffit alors à évoquer une forme humaine, la plage, la mer, le ciel. Cette simplification apporte de la largesse à son œuvre.

■  
"Voiliers",  
huile sur panneau,  
(cliché B. L. Giraudon).

*On distingue bien, dans le ciel, le réseau d'obliques entrecroisées des coups de brosse, la touche horizontale dans l'eau, l'empatement de la voile blanche et du reflet central (facture très proche de "Deauville, le bassin", 1885, huile sur bois, 27 x 21,6).*





■ "Voiliers sur la mer", pierre noire sur papier, 14 x 19, avec notations de couleurs et de valeurs (1880-82).

## ■ Les matériaux du dessinateur

Boudin utilise les ustensiles traditionnels du dessinateur et du peintre, ceux que lui permet d'acquérir la pauvreté de sa bourse : en premier lieu, la mine de plomb, la plus pratique pour le croquis qu'il rehausse éventuellement de gouache blanche ou d'aquarelle. Il emploie alors toutes sortes de papiers (beige, bis, gris, gris pâle, gris bleu).

L'usage du crayon noir (pierre noire) est rare, jusqu'en 1880 (sur papier crème ou beige). Il y adjoint

parfois de l'aquarelle, de la gouache blanche (sur des papiers de toutes les couleurs : gris, bleu, violet roux...), ou un lavis gris.

Ses pages d'albums, ses "croquetons de plage" comme il les appelle, sont égayées de touches d'aquarelles (les dessins sont exécutés, au crayon ou au fusain, sur papier gris, crème ou bleu), griffées de pastel (papier gris, gris bleu, mauve, beige) avec, çà et là, quelques touches à l'huile (les musées d'Orsay, du Havre, d'Honfleur, en présentent des exemples caractéristiques).

## ■ Les pastels

En fait, c'est avec ses études de ciels au pastel que Boudin se révèle unique.

Il ne se désintéresse pas de l'aquarelle, au contraire de nombreux croquis sont vivement rehaussés, mais on le sent sécurisé par la matière colorée, plus docile, des bâtons de pastel.

Aucune lourdeur pourtant sur ces petits rectangles de papier (de 10 à 20 cm) où les reprises successives ne "maçonneront" pas (comme on peut le dire des gouaches d'Utrillo). Il n'y a que légèreté, transparence et fluidité dans cette utilisation

personnelle des bâtons de couleurs - de larges traits épais, des points, des tâches (comment ne pas voir, dans cette alternance de couleurs sombres ou très vives, une touche déjà impressionniste-), quelques accents appuyés et un recours essentiel à l'estompe pour fondre le pastel écrasé (une technique également utilisée par Degas, vers 1869). Boudin trouve donc là, le moyen de fixer "avec rien", mais de manière incroyablement précise, le spectacle mouvant du ciel aux variétés infinies : de petits nuages blancs, bien formés, éparpillés sur le ciel bleu,

■ "Sur la plage",  
aquarelle sur papier vergé,  
Le Louvre,  
(cliché  
Lauros Giraudon).



d'autres massés sagement à l'horizon (il n'y a jamais de tempête dans l'œuvre de Boudin). Ceci, en utilisant parfois la couleur de son papier (des feuilles légères et granuleuses, voire vergées, bleues, gris bleu, grises, beiges) et en précisant parcimonieusement sa mise en page d'une simple ligne caractérisant le sable du premier plan, la côte lointaine ou l'horizon, d'un point

pour la tête et d'un trait pour le corps d'un personnage.

Aux simples études, où le crayon est rare - l'artiste capte la fluidité et la densité du ciel directement au pastel -, s'ajoutent des œuvres plus construites, au format plus important, pouvant être commercialisées. Ce ne sont pas des premiers jets, mais elles en découlent sans que la mémoire ou l'interpréta-

tion n'alourdissent la fluidité des formes.

Toute la maîtrise d'E. Boudin tient dans ces petites pages, colorées avec une liberté qui enchanta Baudelaire.

*Le trait de crayon semble haché nerveusement. Un jus donne le ton du sable. Toute une gamme de gris habille les personnalités. Elle est exécutée au pinceau humide, avec quelques reprises dans la femme du centre pour soutenir sa valeur. Un rouge complète ce premier jet ainsi que cinq notations de couleurs (jaune, jaune orangé, blanc, velours noir, bleu).*

# PAASCHE MOILLE SEL

PAASCHE AEC est une saboteuse de précision. Elle prépare un sel spécial pour effacer, nettoyer, graver, dépeindre.

Documentation sur simple demande à JFD 07 10, 21.

## DU MODÈLE À LA COMPOSITION

### ■ "Le roi des ciels"

Corot l'avait promu "roi des ciels", distinction à laquelle, on vient de le voir, les pastels le destinaient. Le ciel est le sujet de prédilection, récurrent dans toute son œuvre (à trois ou quatre exceptions près), quel que soit le premier plan : mer, bateau et port, élégants en villégiature ou paisible troupeau.

De l'azur nu au ciel couvert (cendré, violet, bleu, crème, jamais vraiment sombre), sans contraste ni déchirure mais de modelé insensible (moutonnement, ciel ouaté, brouillard, cumulus humide) et d'une pâleur de toutes les couleurs, l'atmosphère qui enveloppe les objets et tous les jeux qui découlent de l'action de la lumière : miroitement et reflets de l'eau et des nuages sont les préoccupations essentielles de Boudin. C'est là qu'il demeure le plus libre, traduisant à l'huile (à la pâte consistante), d'un seul jet, les fluidités, réussies au pastel avec une habileté que ne possèdent pas, à ses débuts, les premiers plans. Cette conscience de l'importance de l'atmosphère et de

ses vibrations fait évoluer ses sujets, minutieux comme ses premiers dessins (grèments des navires, groupe de pêcheurs ou de pèlerins...), de l'anecdote à la synthèse qui met en valeur le lumière, en abandonnant le détail inutile. Les scènes champêtres normandes ou les pardons bretons laissent place à des groupes de figures où le personnage se réduit à une simple étude, où l'animal devient un assemblage de taches qui le recomposent à distance.

### ■ "Les poupées"

Si Corot a souvent donné l'échelle de ses paysages en dessinant un promeneur solitaire, Boudin, lui, préfère les "fourmilières" de personnages (comme il aimait déjà les dessiner sur les quais de Honfleur), les groupes à l'intérieur desquels s'élabore une mise en scène de mouvements (qui restent anonymes, synthétiques et accessoires), enveloppés par l'atmosphère générale, jouant avec les reflets du soleil et soumis aux caprices des vents.

On remarque, au premier abord : l'opposition entre le camaïeu pâle du ciel et la juxtaposition vive des personnages : contraste de ton (les robes font alterner les taches les plus crues, blanches, jaunes, rouges, bleues et noires), contraste de facture (modèle lyrique du ciel et morcellement nerveux des

costumes), contraste de dessin (fluidité de l'azur, géométrisation des robes triangulaires, des ombrelles rondes).

On s'aperçoit, en second lieu, que la composition en frise (sombre, souvent à contre-jour) de personnages non individualisés qui se détachent sur l'horizon repousse l'espace au loin, là où le regard est attiré, puisque les personnages du premier plan, assis ou posés face à la mer, nous tournent le dos. Ici, on regarde moins les promeneurs qui regardent la mer qu'on ne s'assimile à ces personnes, à côté et devant nous sur la plage, pour voir le même spectacle de l'horizon.

Les "plages" des années 60-70 (on appréciera l'évolution, dans le dessin et la touche, de la minutie des premières, fig. 6, à la suggestion des secondes, par exemple "la dame en blanc sur la plage de Trouville", 1869. Musée du Havre) se modifient, à partir de 1880, par des cadrages différents. Ils augmentent, d'une part le panoramique - les personnages deviennent brossés en une ou trois touches de couleurs (des points, des hachures) : "La plage de Deauville à marée basse", 1885 - et d'autre part, le rapprochement du sujet - le ciel, éventuellement encore visible, devient un fond, et non plus le principal motif. Paradoxalement, la touche reste identique, c'est-à-dire que le gros plan (relatif) n'en

traîne pas une minutie des détails, (p. ex. : "La femme à l'ombrelle sur la plage de Trouville", vers 1880, Honfleur). Boudin restant fidèle à son évolution.

### ■ Les bateaux

Peintre de marines, Boudin l'est par excellence, mais ses débuts furent difficiles pour rendre sur la toile la précision des grèments, si bien dessinés sur le papier. À tel point qu'il s'associe, en 1852, avec un autre peintre, Cassinelli, plus habile dans cette spécialité, pour réaliser des toiles qu'ils signeront ensemble.

C'est dans la maturité, dans la courbe d'une coque qu'on apprécie, dans les dessins ou les huiles, l'évolution du coup de main (on pourra comparer, par exemple, "Les régates du 14 juillet à Honfleur", 1858, avec "Deauville, le bassin", 1885).

### ■ Les animaux

Des marines, des plages, certes, mais combien de pâturages parsemés de troupeaux, prétextes à jouer de toutes les variations atmosphériques, aux assemblages de silhouettes ou aux études purement picturales, mêlant traits et touches ! On est loin du rendu scrupuleux du poil des premières natures mortes. Boudin n'est pas un peintre animalier comme le fut le célèbre



■ "Barques de pêches", pastel, (cliché B. L. Giraudon).

*Le papier coloré apparaît autant dans le ciel que sur le sable. Le pastel est fondu au doigt et à l'estompe. L'aspect figuratif de certaines études de lumières (tant à l'huile qu'au pastel) n'est parfois plus probant lorsque l'anecdote d'une voile ou d'une côte disparaît. Ainsi les "Crépuscules sur le bassin du commerce du Havre", huile sur bois, 55 x 40, 1890-92, "Grand ciel", huile sur bois, 22 x 27, 1880-90, les deux, au Havre et "Sur la plage de Trouville, effet d'orage" huile sur bois, 15 x 24, coll. Mellon rejoignent "les Colour Miscellaneous" de Turner dans leurs effets de pâte et de couleurs.*



■ "Marine", huile, 1894, Mulhouse (cliché Giraudon).

*Ciel semblable à tant de pastels, conservés à Honfleur, et qui leur est postérieur de 30 ans ! La maîtrise de Boudin était telle que Troyon lui fit faire quelques-uns des fonds de ses célèbres troupeaux. La toile d'Orsay : "Vendanges sur les bords de la Seine à Suresnes", qui date de l'époque où Troyon dépannait son collègue en lui confiant quelques travaux (mises au carreau... durant l'hiver 61-62) comporte donc peut-être un ciel de la main de Boudin.*

Troyon. Ici, l'image naît uniquement de la touche et de la couleur.

En 1880, plus de 175 scènes de troupeaux et autant de dessins !

## ■ La composition.

Boudin, qui n'a de cesse de mettre en valeur l'espace, n'utilise pourtant pas de format vertical. Il reste attaché à la vision panoramique, celle du paysage, celle

qui suit l'horizon dégagé des bords de mers qui lui sont familiers. Il organise sa toile en donnant au ciel autant de place qu'au reste, la plupart du temps les deux tiers de la surface, voire les trois quarts (c'est là une disposition empruntée aux Hollandais, et on pense à la "Vue de Delft" de Vermeer, en 1866, W. Thoré Burger). Le reste est donc secondaire. Puisque les premiers plans-repoussoirs et les fuyantes

existent à peine (notamment dans les "plages"), il faut chercher, ailleurs, les moyens utilisés par le peintre pour donner de la profondeur à ses toiles.

Boudin construit une superposition de bandes horizontales. Par exemple un premier plan, réduit au fleuve et au sable ; un espace vide qui entraîne le regard vers une seconde bande, occupée par la frise des promeneurs sur la plage ; la cohorte des navires qui,

de place en place, laisse deviner une autre bande, celle de l'horizon marin au rendu très fin, d'une ligne de littoral, d'un quai.

À partir de là s'étagent les plans du ciel où courent horizontalement les nuages. On perçoit parfois une diagonale qui corne le coin droit du tableau, mais toute la profondeur n'est due qu'à la "perspective aérienne", c'est-à-dire au rendu des couleurs.

Ce principe de composition,

avec de temps en temps des éléments verticaux (hampe, mât ou clocher), n'est en fait que la reproduction d'une réalité à laquelle Boudin était profondément attaché.

Le paysage pourrait continuer à droite ou à gauche et le cadrage arbitraire de ces frises n'est pas exempt de déséquilibre. Ce sont là les principaux griefs faits à Boudin quant à sa composition par rapport à Turner, qui recomposait ses sujets, et à Jongkind, qui prenait tout ce qui, autour de lui, pouvait entrer dans son cadre.

La sûreté de la main est à son apogée vers 1850-85. Elle est légère, souple et nerveuse et brosse avec force et franchise jusqu'à aboutir, enfin, à une délicatesse insoupçonnée (1890-95).

La fragmentation de la touche, qui tient du flochage de Delacroix, avait trouvé, chez Jongkind, un adepte dont la liberté impressionnait Boudin. Néanmoins ce dernier n'éparpilla jamais vraiment ses lumières et ses couleurs comme le firent les Impressionnistes. Avec la couleur, on le sent de même timoré (trop de



■ "Plage de Trouville", huile sur bois 26 x 48, Orsay, (cliché Lauros Giraudon).

*Plus fondues (et invisibles sur cette reproduction), les touches, dans le ciel, sont aussi entrecroisées que dans la figure 1.*

*Notez la tache rouge...*

teintes plates, identiques dans, par exemple, le "Pardon de Sainte Anne La Palud", 1858, Le Havre). La gamme de tons rompus est sourde. Il s'en rend compte : "il ne faut pas rester dans le petit, ma couleur est trop faible, petiote, étriquée". L'évolution générale de son métier se fait sentir dès qu'il se force à plus de vivacité et de liberté : sa palette s'éclaircit alors, la pâte devient argentée, mieux nuancée, plus subtile et raffinée, pour traduire, par exemple, le chatoiement des draperies, costumes et oriflammes, avant de devenir blonde et dorée (vers 1890-95 : "Étretat, la falaise d'Amont", 1890, "Venise, La Salute et la douane, le matin", "Venise, La Salute, la douane

et le début du Grand Canal", 1895 ; voyez, en comparaison les Sisley). Il suit en cela le mot de Daubigny : "nous ne peignons jamais assez clair".

La peinture de Boudin est grise. Il a l'art d'user de la gamme restreinte (celle des Hollandais, de Corot), de son clavier, bien tempéré, pour jouer de toutes les variations, sans cesse renouvelées, d'un gris chaud et faire chanter les accords les plus vifs de petites touches de couleurs.

Feuilletez un album de ses peintures, reprenez chacune des images et cherchez la tache rouge vif, celle qui se trouve au centre de la composition (fig. 6) ou symétriquement répartie, à droite ou à gauche (fig. 8). Bientôt

vous ne verrez plus qu'elle : la touche crue réveille la toile dont l'atmosphère semble construite autour d'elle. Les bleus sont plus éparpillés mais contribuent, tout aussi insensiblement, à l'harmonie et à cette vibration de la lumière exceptionnelle. "Au moment de faire sa palette, on la trouve terne en se souvenant de la coloration étourdissante de Delacroix ou de Rousseau. La pâte puissante de Dupré nous fait trouver plate et sèche la petite toile qu'on a sur le chevalet et Goya, le merveilleux Goya, nous a montré des vêtements peints avec une magie telle qu'on se demande s'il n'avait pas un secret pour avoir si bien fait" constate-t-il. On regardera, par exemple, un petit



le Chien Créatif  
dalbe

# Dalbe : le Mistral Créatif

LYON : LIPS ARTS GRAPHIQUES  
88, avenue de Saxe - 78.60.30.70

MONTPELLIER : BONNIOL  
5, rue du Pavillon - 67.64.03.48  
14, rue St-Guilhem - 67.60.63.29

NICE : PAPERBIS GIOFFREDO  
20, rue Hôtel-des-Portes - 93.92.21.33  
ST ETIENNE : DIAZORAMA  
52, rue Balay - 77.32.29.17



■ Essai de reconstitution de palette de E. Boudin, (doc. réalisé par P. Lecocq).



- 1 Jaune brillant
- 2 Jaune de Naples
- 3 Laque Jaune Robert
- 4 Vermillon
- 5 Laque fine de garance
- 6 Blanc de plomb
- 7 Bleu outremer
- 8 Bleu de Prusse
- 9 Bleu de cobalt
- 10 Noir d'ivoire
- 11 Ocre jaune
- 12 Ocre de ru (pour les marines)
- 13 Ocre brune (pour les animaux)
- 14 Ocre jaune brûlée (pour les animaux)
- 15 Tête morte (pour les animaux) ou 16
- 16 Terre italienne naturelle (pour les animaux)
- 17 Terre de Sienne naturelle
- 18 Brun rouge
- 19 Terre de Sienne brûlée
- 20 Terre de Cassel



■ "Pâturages à Ferracques, ou bœufs dans un pâturage", 1874, Caen (cliché Giraudon).

*Un des innombrables tableaux représentant un troupeau, prétexte à l'étude et à la joie de peindre.*



■ "Plage", huile sur bois, Bayonne, (cliché Lauros-Giraudon).

*Le panneau (qui est le revers d'une toile maroullée sur bois) est traité comme une aquarelle, avec des "réserves" qui laissent apercevoir le support.*

panneau (10 x 54) de 1864, "Pardon en Bretagne", qui peut revendiquer cette veine goyisque.

La palette comporte peu de teintes en général, juste de quoi moduler les gris (du violet à l'argenté), les verts des pâturages et faire vibrer les lumières.

Le bitume des romantiques est presque absent de sa gamme. Il n'en a pas abusé pour peindre ses animaux (comme Millet ou Troyon) mais lui a substitué, d'abord les Terres de Sienne, avant de les remplacer par les Ogres et les Jaunes (comme le feront ensuite les Impressionnistes). Dans ce souci d'éclaircissement, il abandonne le rouge terne (utilisé de 1845 à 60) pour un vermillon éclatant. L'outremer sert de base à la

préparation des lointains, avec du noir (léger, bleuté et transparent) et un peu de blanc. Il ébauche les nuages d'un effet gris qu'il réchauffe de Laque de Garance ou d'Ocre (parce que, pour lui, les fonds sont chauds, délicats, même s'il n'obtient pas toujours dans la pratique cette chaleur). Il joue des dégradés d'Outremer + Blanc et de gris violâtre avec un souci de ne pas salir, de conserver la fraîcheur et l'éclat : "Ne jamais ternir la couleur, c'est une fleur. Les tons ternes et plombés, il faut les bannir à tout jamais".

## EXÉCUTION

Complétant les dessins, aquarelles et pastels exécutés

tés sur le motif, quelques ébauches à l'huile, sur de petits panneaux, (mais aussi sur papier, carton, fonds de boîtes à cigares !) permettaient à Boudin de pousser plus loin la réalisation.

On le voit alors déposer, avec justesse, des touches très légèrement empâtées sur un premier jus vivement brossé.

Fort de ce matériel, le peintre expérimentait sa composition en une esquisse sur un format restreint, un 6F ou un 6M, que ce soit une petite toile, un panneau de bois ("Le port de Bordeaux", 1874, 52 x 80), avant de s'attaquer à la toile proprement dite.

Dans la mesure du possible, il a toujours essayé de se procurer de la bonne toile à laquelle il lui arrivait d'ajouter une préparation blanche ("La poissonnerie de Trouville") ou une préparation bleu-verdâtre ("Falaise et barque jaune à Étretat", les deux, au Havre).

En conseillant un de ses élèves, Boudin nous permet d'approcher son procédé d'exécution :

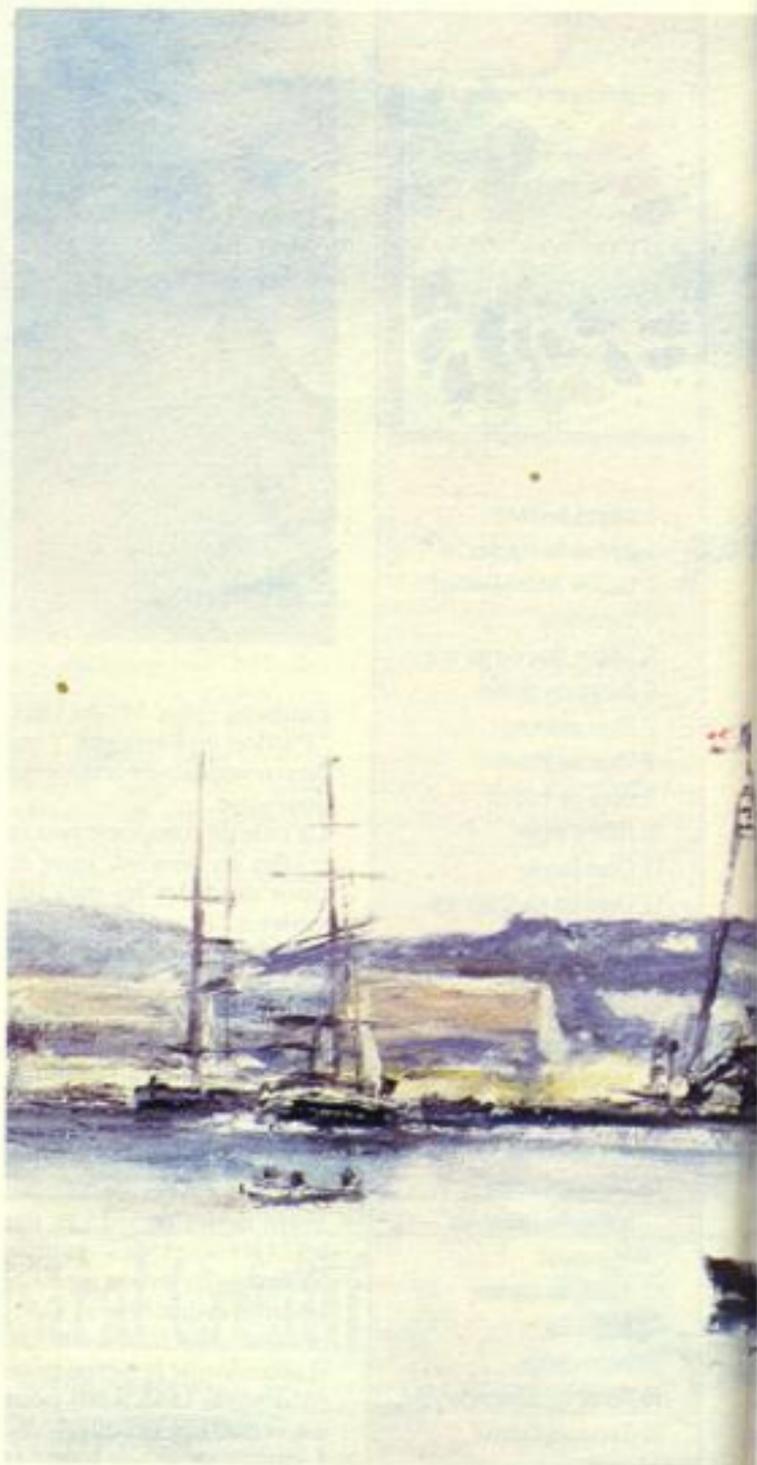
"Le moyen le plus simple pour copier un tableau est de bien arrêter le dessin à la craie ou au fusain ; cela fait, on frotte la forme avec un ton un peu chaud dans les ombres (qu'il faut tenir transparentes) ou une Terre de Sienne brûlée, puis on attaque les clairs avec des tons francs par en-dessous dans l'ébauche. C'est en finissant qu'on salit (ce qu'on

appelle glacer), afin de remettre dessus des tons vifs qu'il faut avoir soin de déposer les uns à côté des autres, sans les fatiguer par le mouvement de la brosse". Ainsi procède-t-il, vers 1866, date à laquelle il utilise cependant une huile de mauvaise qualité qui lui gâte une part de son travail.

Le dessous est constitué d'un réseau que forme la brosse, par touches entrecroisées, denses, sans vraiment empâter le support. Les toiles sont lisses, mais la matière n'est pas léchée puisque la touche est visible et vigoureuse : il recommandait néanmoins de "raser" les toiles et de ne pas exagérer les empâtements dans le ciel (voyez le ciel lisse de "Venise, quai des Esclavons", 1895, Orsay).

Un contemporain nous a décrit une séance de travail : "il fallait le voir prendre ces choses : la planchette qui lui servait de palette calée contre le chevalet, les deux mains nerveuses se passant et repassant les pincesaux, cherchant la note et la posant soudain. Parfois un pinceau entre les dents, les mains tripotant sans cesse ses brosses, il reculait le buste, clignait l'oeil quelques secondes sur le toile puis sur le paysage, et les touches se succédaient, avec une fièvre maîtrisée".

Une photographie "sur le motif" permet de l'imaginer au travail, assis sur son chevalet pliant (le Musée du vieux Honfleur en conser-





■ D'après le  
"Bassin de Fécamp",  
40 x 55, 1982,  
copie de J. L. Blanpain,  
(cliché P. Lecocq).

*J. L. Blanpain est installé à Honfleur où il peint, avec éclectisme, des marines et des scènes de port. Il revendique, avec talent, son attachement aux Impressionnistes et à E. Boudin. Il a réalisé plusieurs copies d'œuvres majeures de son illustre confrère, autant pour l'étude que pour le plaisir. Il a reproduit cette vue de Fécamp, sur un carton fort, enduit de trois couches de Gesso, d'abord dans les grandes masses, au crayon, par une mise au carreau. Sa palette est constituée par les couleurs qu'il utilise habituellement : Blanc titane, Cadmium citron, Outremer, Bleu hortensia, Terre ombre brûlée, Noir de bougie. Diluant et agglutinant, composés d'un tiers d'essence de térébenthine, un tiers de médium à peindre, un tiers d'huile de lin. Le tableau a été ébauché de manière fluide (brosse en putois du n° 16, pour le ciel, au n° 4, pour les détails), puis légèrement empâté (surtout dans les blancs). Plusieurs glacis (notamment dans les lointains) ont achevé de rendre à l'œuvre sa luminosité et sa fraîcheur.*

Blanpain après Boudin

■  
D'après  
« La baie de Kerhor, Finistère »,  
45 x 65, 1872,  
copie de J. L. Blanpain,  
(cliché P. Lecocq).



ve un petit), la palette à la main (le Musée du Havre en possède une). Boudin, toujours pratique, s'était fabriqué une boîte pour transporter ses accessoires : parasol, chevalet... mais elle disparut en 1870 - et de multiples pincesaux.

Boudin utilisait, là encore, le matériel usuel du peintre.

Des brosses, rondes ou plates, pour préparer dessous, fonds, ciels, pour déposer les empâtements légers de plus en plus savoureux, pour caractériser un objet ou un personnage. Le tas de couleurs ainsi plaqué est ensuite trituré avec des brosses souples ou des blaireaux

ronds, de tailles diverses, chargés ou non de couleurs supplémentaires. Des pincesaux plats, en poil de chameau ou en martre, pour adoucir les touches de brosses. Des pincesaux, petits ou moyens, plus ou moins longs, ronds ou ventrus, pour "finir", tant dans les vigueurs et les demi-pâtes que dans les couches infimes de glacis.

"Nous peignons trop à sec. Il faut de toute nécessité frotter les dessous et dégrader sa peinture dans les tons les plus chauds. Je crois que c'est là tout ce qui manque pour lui donner un aspect chaud et agréable". Pour y arriver, il s'é-

vertue à former les tons sur la palette et à les déposer avec vigueur - en larges taches, comme avec ses pastels - en rafraîchissant les dessous. Il sent bien que ces taches donnent de la hardiesse, de la vivacité par rapport au modelé, parfois laborieux : "des taches, moins de modelés" s'invective-t-il, "faire plat de modelé mais vif de ton", sachant que la lumière et la couleur sont intimement liées au rendu.

Boudin aura encore le souci de mettre en pratique des notions chères à Delacroix, telles l'importance du reflet pour faire avancer, reculer et mettre de la distance en-

tre les plans, et la juxtaposition des tons (donnant à la couleur sa vraie valeur relativement à sa voisine), qui caractériseront la pratique des Impressionnistes.

---

## DU MOTIF

À

## L'ŒUVRE

## FINIE

---

Turner, Delacroix, Boudin sont allés dehors, à l'école de la nature, pour apprendre à peindre. C'est là qu'ils ont engrangé des milliers d'impressions, ces notes qui formaient leur main et leur oeil.

(Voir également dans "Techniques des Arts", L'art des Marines, Boudin sur le motif, p 58).

Le travail sur le motif ne peut être qu'une étude, aux crayons, pastels et aquarelles, voire une ébauche à l'huile car, jusqu'alors, la technique picturale du tableau appelle un processus beaucoup trop long pour être "fini" sur le motif (de fait, les dernières jetées de Trouville, réalisées dehors, semblent bâclées pour être finies sur place).

Dans l'impossibilité d'achever son travail sur le lieu même de l'exécution, Boudin s'exhorte à terminer, chez lui, dans la foulée. Il le répète dans ses carnets : "Montrer un entêtement extrême à rester dans l'impression primitive qui est la bonne", "Peindre ainsi sous l'impression et sans apprêt tout ce qui n'aura pu se faire sur le lieu même".

Néanmoins l'atelier n'offre pas cette urgence qui oblige le peintre à aller à l'essentiel. Il incite à pousser le tableau vers son achèvement, toujours plus ou moins conscient. C'est le cas, au début de sa vie surtout, mais aussi vers la fin, lorsque, par exemple, des douleurs rhumatismales auront raison de sa patience à rester en plein air, l'obligeant à terminer à l'atelier, mais aussi pour contenter les commanditaires soucieux de détails.

À ceux-là il répond : "vous croyez que le travail excessif fait la bonne peinture ; je voudrais bien l'ôter cette idée de la tête, si je ne puis l'ôter aux autres. Loin d'apporter une perfection quelconque, le travail, le vidourrage comme on dit dans les ateliers pour indiquer la peinture peignée, ne fait que la rendre insipide. Je fais mon possible pour laisser à

ma peinture, au contraire de bien d'autres, l'aspect de l'esquisse. Et déjà l'on m'accuse de trop figurer" (1888). Il a conscience que le "fini" fatigue le tableau, le ternit, lui apporte de la froideur, au contraire de ce qui fait la puissance de l'ébauche : la vie, la spontanéité. Il le reproche encore à ses élèves : "j'ai constaté encore cette fois dans vos études des choses refaites dans l'atelier avec le désir d'enjoliver votre couleur. Tout ça c'est du clinquant... Il faut, si vous m'en croyez, ne pas vous occuper de faire joli mais vrai... Ce qu'on ajoute à ses études est toujours petit et à côté. Remettez-vous donc à étudier le ton vrai sur nature et imposez-vous la règle de ne rien ajouter en chambre" (1894).

Fort de son habileté, de la justesse de son coup d'oeil, de son pouvoir d'analyse et de synthèse, façonnés sur le

motif en des milliers d'esquises, il pouvait ainsi conserver dans ses toiles le caractère si particulier de l'ébauche.

La leçon qu'Eugène Boudin nous transmet serait enfin incomplète si on omettait de mentionner sa nécessité intérieure de peindre et son enthousiasme à contempler la nature : "Je voudrais courir après les bateaux, suivre les nuages le pinceau à la main, humer le bon air marin des plages et voir la mer monter : cela me ragailardit rien que d'en parler".

Pascal LECOCCQ

# Leomard

pinceaux d'art



aussi pour

DECOR - CERAMIQUE - HOBBY

fabricant depuis 1840

**BULLIER**

(B.P. 127, 22001 ST-BRIEUC CEDEX)

Tel. 96 94 31 10  
Télex 950 769 F  
Fax 96 94 69 04