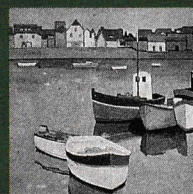
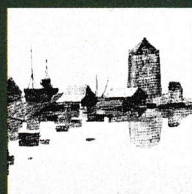
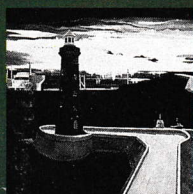


Techniques

ISSN : 0980-8930

des Arts

L'ART DES MARINES



HORS SÉRIE N°3



Sommaire



TECHNIQUES DES ARTS

Hors série. Ce numéro a été réalisé sous la direction de Robert MORAN (Directeur de la publication. Rédacteur en chef) assisté de Anne Fleury (rédaction) avec la collaboration de François Bellec, Monique Blanc, Marc Claerbout, Lydia Harambourg, Pascal Lecocq □ **MAQUETTE** : Daniel Profit □ **PUBLICITÉ** : Jean-Pierre Layré □ **DIRECTEUR DU DÉVELOPPEMENT. PROMOTION** : Roger Maury □ **DIFFUSION-VENTES** : SIP (1) 47.80 00.22 □ **COMPO** : Saga Compoprint □ **PHOTOGRAVURE** : GMO □ **IMPRESSION** : ISTRAT □ C'est une publication des Editions du Chevalet. Rédaction, Administration, Publicité : 6, rue de Monceau, 75008 Paris. Tél. : (1) 42.25.22.56. + (Siège social : 8, rue de l'Est, 92100 Boulogne). N° com. paritaire : 68 238. Copyright Techniques des Arts 88. Dépôt légal 1^{er} trimestre 1988. ISSN n° 0980 8930.

1 - Redécouvrir le monde

par Robert Moran

4

De la préhistoire à la Renaissance

par Robert Moran

7

Du XVI^e siècle au XIX^e siècle

par Lydia Harambourg

10

Naissance d'un art maritime français au XIX^e siècle

par François Bellec

16

2 - Une vision épurée du monde

18

La mer, le lac ou le fleuve ?

19

Les mers, égales et différentes

par M. Blanc

24

Les saisons, palettes de couleurs

34

Les lumières, sources de vie et de bonheur

par M. Claerbout

38

Composer, recomposer

48

Créer des reflets ou le secret de l'eau

55

L'aquarelle, cet instantané du peintre

par P. Lecocq

57

3 - Les hommes, les êtres, les choses de la mer

64

Le ciel et les nuages

66

La mer, les vagues

70

Les bateaux

72

Les phares

76

Les rochers, le sable

78

L'AQUARELLE, CET INSTANTANÉ DU PEINTRE

L'aquarelle aborde le paysage de mer comme tout autre sujet, c'est-à-dire en se réservant un long temps d'observation. Puisque le procédé demande une exécution rapide et se satisfait peu des reprises, il exige une sûreté de main qui ne s'obtient qu'avec une longue expérimentation sur le papier, révélatrice de la composition et de l'habileté du peintre. L'étude à l'aquarelle, comme la simple notation, a cela d'agréable qu'elle construit un véritable dictionnaire des effets de nature — avec quelques touches et lignes bien posées — tout en habituant la main à ces « coups de patte » essentiels pour la spontanéité sur le motif.

Paul Signac (1863-1935), hardi navigateur et peintre émérite, vantait l'aquarelle pour ses notations sur le motif : *« La nature est contre la peinture à l'huile : le baromètre, le thermomètre se liguent contre le peintre, le froid le chasse, le vent renverse son chevalet, la poussière, la pluie souillent sa palette ; le mer se retire : là où il y avait une belle coque flottant sur de l'eau bleue, une demi-heure après il n'y a plus qu'une épave, tristement couchée sur la vase ».*

L'aquarelle est donc le moyen privilégié pour saisir les phénomènes fugaces et magnifiques d'un paysage en mutation constante.

Peindre des bateaux en pleine mer ou à quai, dessiner la houle ou la grève, croquer la plage ou la station balnéaire, autant de motifs que l'on aura loisir de représenter selon toutes les saisons, selon tous les temps (le ciel gris a une stabilité d'effet dont bénéficient les couleurs, alors que le ciel bleu éclatant les écrase et a tendance à les griser).

Le site, quant à lui, a son importance car chaque mer a sa couleur sous le ciel qui l'éclaire, chaque région, son architecture portuaire, son type de bateau et sa propre géographie.

Après l'observation sur le motif, le mariniste n'a plus qu'à achever sa composition. Tout est prétexte à dessiner ou à colorer : la forme d'un rocher ou la couleur d'un groupe de baigneurs, la disposition d'un ensemble d'embarcations, la lumière sur les façades du port. De quoi faire autre chose que le sujet « bateau » de la falaise sortant du bord gauche de la feuille à la rencontre du ciel et de la mer.

Aborder l'aquarelle

Procédé léger par excellence, l'aquarelle est la technique idéale pour le travail sur le motif.

S'il semble aisé de travailler sur une feuille de papier avec un peu d'eau et quelques godets ou tubes de peinture, la maîtrise de la technique est d'un apprentissage difficile. Le débutant ne devra pas se désespérer de gâcher beaucoup de papier.

Après quelques essais, l'aquarelliste choisira le matériel adéquat pour l'utilisation particulière qui lui sied le mieux (papiers de divers grains pour des techniques humides ou sèches, pinceaux de formes différentes pour être plus ou moins imbibés). C'est par une longue expérience qu'il acquerra la connaissance du bon usage des divers matériaux qui composent sa boîte et sa palette.

En mouillant complètement le papier tendu, on obtient un fondu régulier des teintes. Il faut travailler en même temps sur l'ensemble de la feuille car tout arrêt provoque une marque. En cas d'accident, on peut toujours tenter d'intégrer l'erreur dans la composition.

Une observation aiguë des effets de la nature garantit la pose juste des valeurs dès le premier jet. Les reprises se font seulement lorsque le papier est redevenu sec. Pour apposer les glacis généraux, on réhumidifie complètement la feuille et on dispose les teintes en veillant à garder la fraîcheur des couleurs que le travail par états successifs a tendance à ternir.

Des bords nets, des accents de couleur vigoureux, des réserves de papier ne sont réalisables qu'à sec.

On se gardera de salir les lumières (dans le ciel, dans l'écume), d'affirmer trop les tons et les traits arrêtés, en conservant par exemple ces petites irrégularités du contour qui font le charme de l'aquarelle. Au contraire, en reprenant avec des tons plus francs et plus de fermeté dans les coups de pinceau, on établit les plans et les valeurs avec un maximum de sûreté. On cherchera encore à laisser transparaître légèrement les dessous pour rendre les vibrations de l'atmosphère.

Entre deux eaux : du motif à l'atelier

Simple notation ou tableau poussé, l'aquarelle est toujours plaisante. Elle se traite bien sûr différemment, avec des tours de main qui caractérisent les deux pratiques, mais elle conserve toujours ses attributs essentiels : la légèreté et la transparence.

La commercialisation de ces notations en tant qu'œuvres à part entière n'est apparue qu'assez récemment. Les études des Lorrain, Corot, Turner, Carpeaux, Rodin, n'étaient pas destinées au public. Celles d'un Delacroix, non plus. L'aquarelliste du Maroc, du Jardin des plantes, de la côte normande, en véritable amoureux de la nature, reprochait à ses confrères spécialistes de la mer ou du paysage leur trop grand science dans le rendu de leurs travaux d'atelier : « Ils font des portraits de vagues comme les paysagistes font des portraits d'arbres, de terrains, de montagnes. Ils ne s'occupent pas assez de l'effet pour l'imagination, que la multiplicité de détails trop circonstanciés, même quand ils sont vrais, détourne du spectacle principal qu'est l'immensité ou la profondeur dont un certain art peut donner l'idée ». Sur le motif, si le temps oblige à poser le regard sur l'essentiel — parce qu'il ne faut pas s'éterniser sur une étude et qu'on ne peut espérer achever une aquarelle en revenant deux jours de suite au même endroit — rien ne garantit qu'on ne tombera pas aussi dans le travers décrié par Delacroix.

A l'atelier, par contre, le risque est de perdre la spontanéité de la touche. Eugène Boudin est formel : « Tout ce qui est peint directement sur place a toujours une force, une puissance, une vivacité de touche qu'on ne retrouve plus dans l'atelier ; trois coups de pinceau d'après nature valent mieux que deux jours de travail au chevalet ».

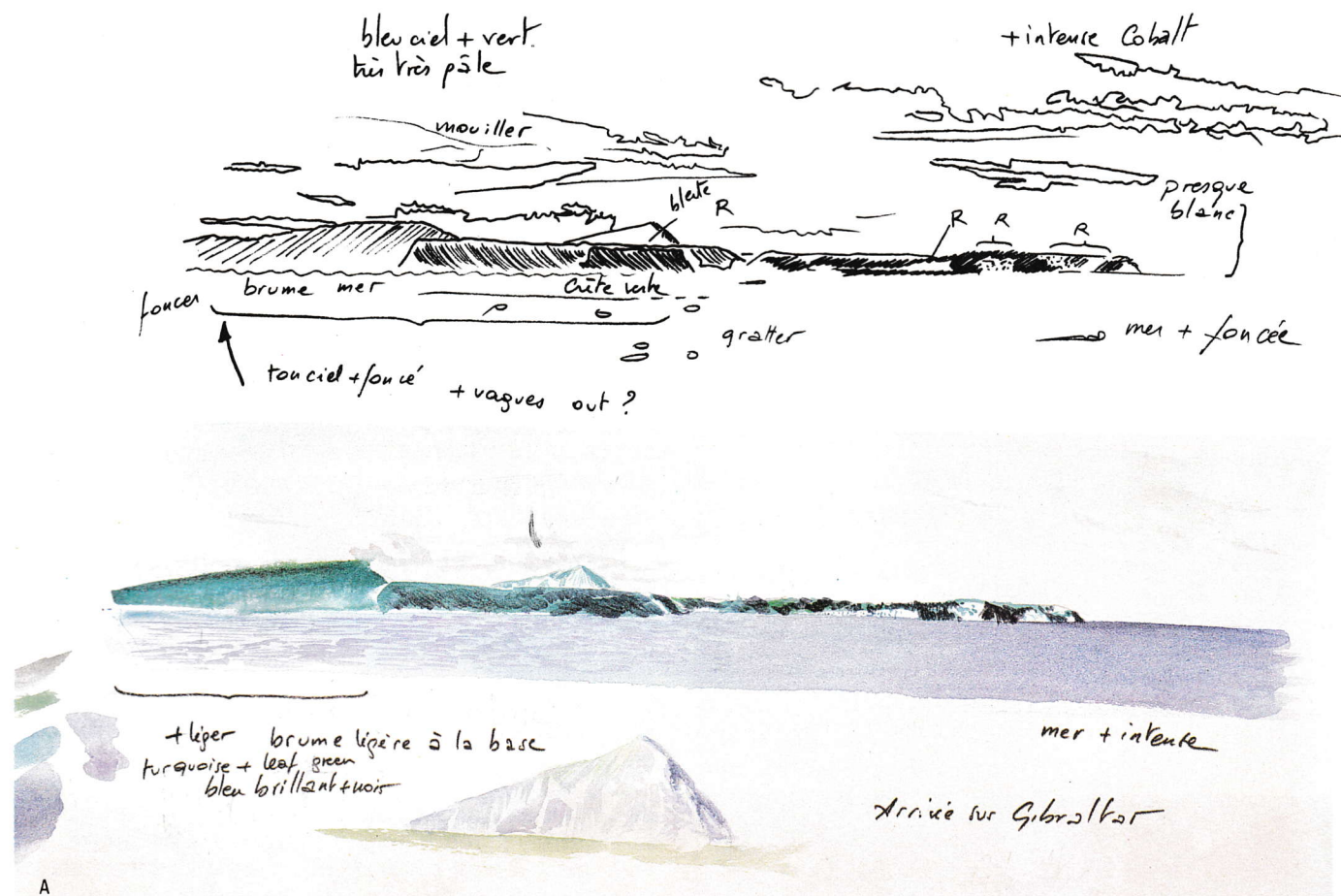
Pourtant, les œuvres sur papier d'un Delacroix, d'un Turner, réalisées à l'atelier, gardent leur vibration et leur fraîcheur ; elles bénéficient du regard sur l'esquisse qui permet d'éviter les fautes de valeur ou de coloration, inévitables dans un travail rapide ; elles se recréent par l'intermédiaire d'une composition qui n'apparaissait pas systématiquement harmonieuse dans le cadrage sur le motif, en affirmant les qualités artistiques du peintre.

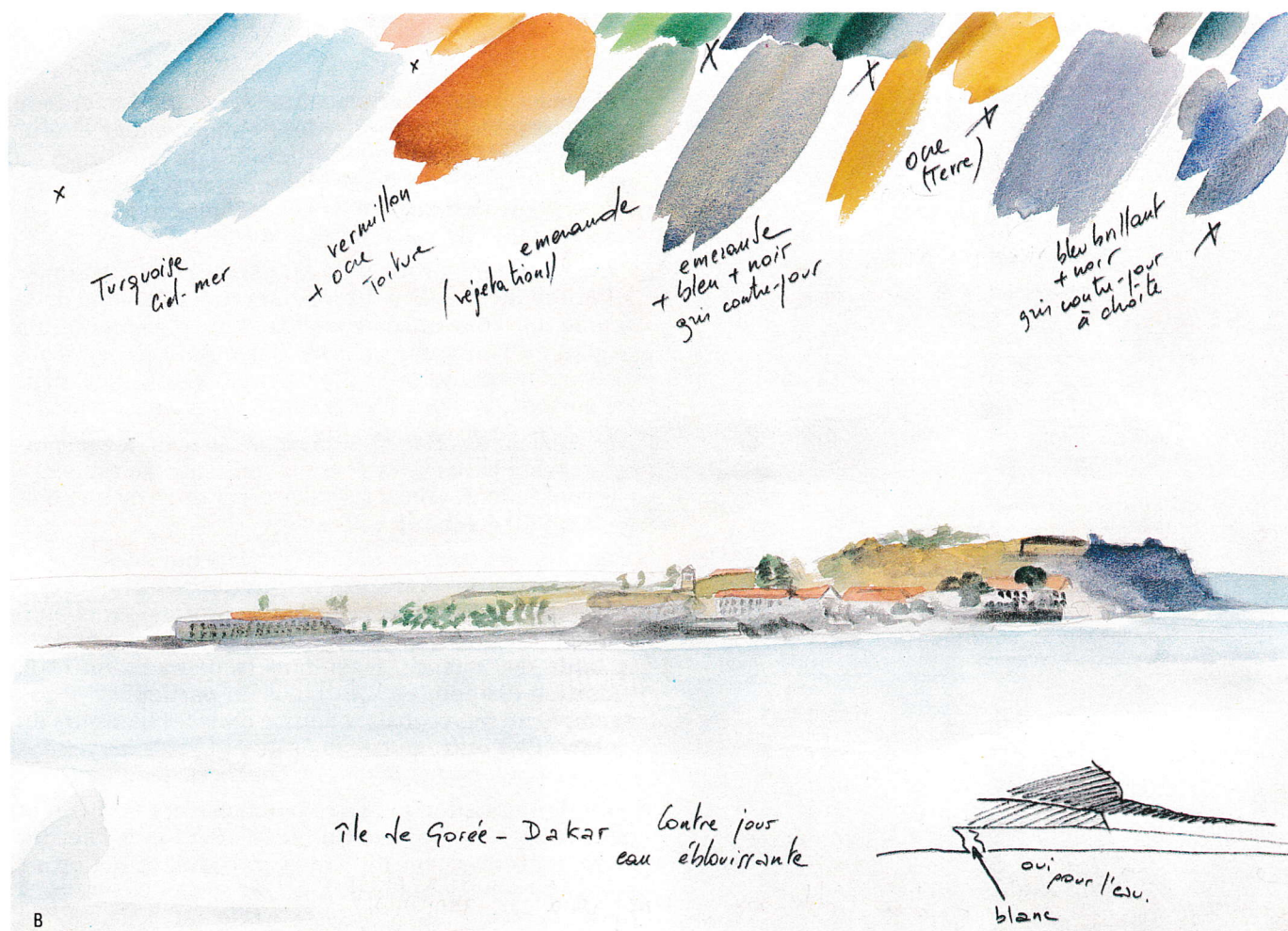
La mer devient alors le prétexte d'une recherche formelle où l'on cherche à faire jouer toutes les facettes de la lumière, des reflets et des transparences.

L'aquarelle dans l'eau

Après le choix et l'observation du sujet, on esquisse légèrement sur la feuille, en poussant plus ou moins son dessin. Généralement, ce sont les grandes lignes que l'on inscrit pour délimiter les masses les plus importantes ; quelques hachures indiquent les parties dans l'ombre.

A - Notation rapide du dessin du paysage, de son ciel avec des indications de couleurs, de nuances, d'exécution (mouiller, gratter, réserver), suivie d'une mise en couleur rapide et de notes de correction.





B - Bandes d'essais de couleurs sur le bord de la feuille pour la petite ébauche au-dessous.

(A et B sur Montval 125 gr fin, couleurs en boîte pouce Rowney, doc. P. Lecocq).

On peut toutefois attaquer directement avec le pinceau qui dessine d'un trait plus ou moins dilué en colorant déjà. Il faut alors bien savoir où l'on va : indiquer telle proportion de ciel, de mer, de bâtiments, réserver telles parties de lumière dans les nuages, crêtes de vagues, coques de bateau, craie de falaises, estomper telles surfaces : contour des lointains, navires au loin...

On veillera à ne pas commettre d'erreur de valeur en mettant chaque partie en rapport avec les autres, que ce soit dans la composition ou, plus encore, dans les valeurs (ciel par rapport à la mer). On peut toujours reprendre, quand tout est sec, une partie trop claire, en passant un glacis général (tout ou partie de la mer, du paysage côtier), l'éclaircissement demandant plus d'habileté mais se réalisant de façon identique : au lieu d'ajouter de la couleur, on en retire par pompage.

L'utilisation d'une feuille annexe (ou du bord du papier d'esquisse) sur laquelle on appose le ton, permet d'en juger immédiatement la valeur et de la modifier éventuellement avant de la poser irrémédiablement sur le papier.

Turner avait l'habitude de rendre le premier plan sans précision, pour attirer l'œil vers le centre de la composition, plus détaillée. Ce souci de la profondeur est notable dans la peinture de paysage, en général. Les Anciens prenaient l'habitude de passer un « jus de tabac » comme premier plan imprécis et chaud, repoussant l'attention vers le centre du tableau.

Ces premiers plans sont généralement sobres dans la marine, qu'ils soient constitués de grands terrains plats (dunes, plages) ou d'eau (pleine mer ou intérieur de bassin).

Entre ciel et mer

On ne peut faire l'économie d'une étude sur le ciel et les nuages lorsqu'on aborde la marine, parce qu'une vue du large laisse autant de place aux nuées, parce qu'un paysage côtier est éclairé par l'azur, parce qu'une escouade de bateaux file entre ciel et mer.

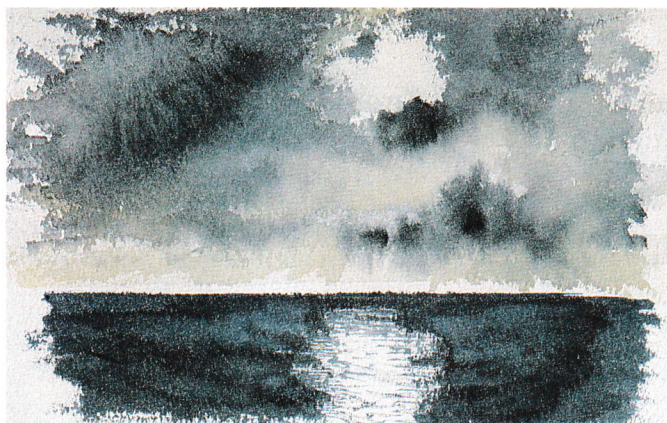
C'est d'ailleurs dans la peinture de marine que l'on peut représenter le ciel dans l'espace le plus large, de l'horizon rectiligne au plafonnement au-dessus de nos têtes.

Comme dans un paysage, le ciel commande tout. Ici, il donne la couleur des flots en plus de ses indications spécifiques : le temps, la saison, l'heure, auxquels on ajoute le mouvement, l'atmosphère et la lumière.

Ce sont autant de notations que le « mariniste » doit capter en quelques minutes et transcrire en touches correctement choisies.

Boudin a excellé dans le rendu du jeu de la brume et du soleil sur les plages normandes. Il s'y est repris plus d'une fois, comme tout le monde, parce que la réussite d'une aquarelle d'un premier jet est rare, surtout chez les artistes exigeants. Il constatait : « Comme on fait toujours pauvre de lumière, toujours triste ! Voilà vingt fois que je recommence pour arriver à cette délicatesse, à ce charme de la lumière qui joue partout. Il n'y a que des valeurs partout. La mer était superbe : le ciel était moelleux, velouté. Il a passé ensuite au jaune : il est devenu chaud, puis le soleil en baissant a mis de belles nuances violacées sur tout cela ».

Une vision épurée du monde



Mer très sombre en contre-jour.

Processus : ton local de la mer (gris de Payne, émeraude et bleu Winsor), assez sombre, de haut en bas en réservant la partie centrale ; enlèvement au pinceau pour éclaircir par endroits et accents plus soutenus rajoutés dans le frais. Ciel mouillé (eau et pointe de cadmium) en réservant le soleil. Taches de gris de Payne, taches de rehauts de cadmium très dilués, séchage, réhumidification du ciel pour accents de teinte neutre dans la partie gauche.



Temps gris, bas, contre-jour et percée de rayons.

Processus : papier humide (sauf reflet sur l'eau) ; coloration de la mer, fond et côtés, puis centre, enfin accent en dessous du reflet. Ciel traité de bas en haut avec reprises ; grattage dans l'humide pour le dessin des rayons et de la lueur au centre du ciel.



Temps nuageux, mer calme avec reflets importants des nuages dans l'eau.

Processus : teinte de la mer (gris de Payne) puis enlevés dans les reflets, teinte dans le ciel du gris local plus réserves importantes ; accents successifs, passage d'un bleu de cobalt plus réserve dans le ciel et accents dans l'eau. Ligne de terre (outremer et gris de Payne), grattage dans le reflet. (C-D-E sur Arches 300 gr torchon, couleurs et pinceaux Winsor et Newton).

Pour les nuages, on place un léger coup de crayon qui détermine leur forme, leur emplacement et leur importance. Les couleurs procèdent de la réserve du papier blanc, teinté de gris (bleu, violacé, sépia, teinte neutre) que l'on modèle de ces mêmes nuances, colorées de vert, de rose, de lilas ou de noir.

On peut donc profiter de la marine pour s'attaquer à l'étude du ciel. Laissez à la mer un cinquième de la feuille et concentrez-vous dans la représentation exacte du panorama céleste. Ces notations serviront sans aucun doute pour d'autres paysages, mais dans l'immédiat, ce sont d'excellents exercices.

N'oubliez pas cette règle absolue : un ciel, même orageux, reste la partie la plus volumineuse du tableau ; par conséquent, toutes les valeurs sur terre ou mer doivent lui être subordonnées.

Sans entrer dans les détails (papiers humides, dégradés, réserves des lumières), notons essentiellement que le ciel doit déjà donner la notion de profondeur et qu'il faut en retranscrire la perspective, pas forcément dans la taille des nuages, mais dans la dégradation et la vibration des teintes. Des bleus en particulier — par exemple un bleu cobalt rehaussé dans les hauteurs du ciel par de l'outremer — mais aussi toutes les teintes du spectre lors des levers et couchers sur l'eau.

En définissant la peinture hollandaise, l'écrivain et peintre Eugène Fromentin (1820-1876) met l'accent sur le plafonnement du ciel et introduit la notion de perspective aérienne, chère à Leonard et commune à toute peinture de paysage : « Elle est concave, on l'habite, on y circule, on y regarde au fond, on est tenté de relever la tête pour mesurer le ciel. Tout concourt à l'illusion : la rigueur de la perspective aérienne, le rapport parfait de la couleur et des valeurs avec le plan que l'objet occupe », soit autant de considérations à prendre en compte dans l'exécution de la mer.

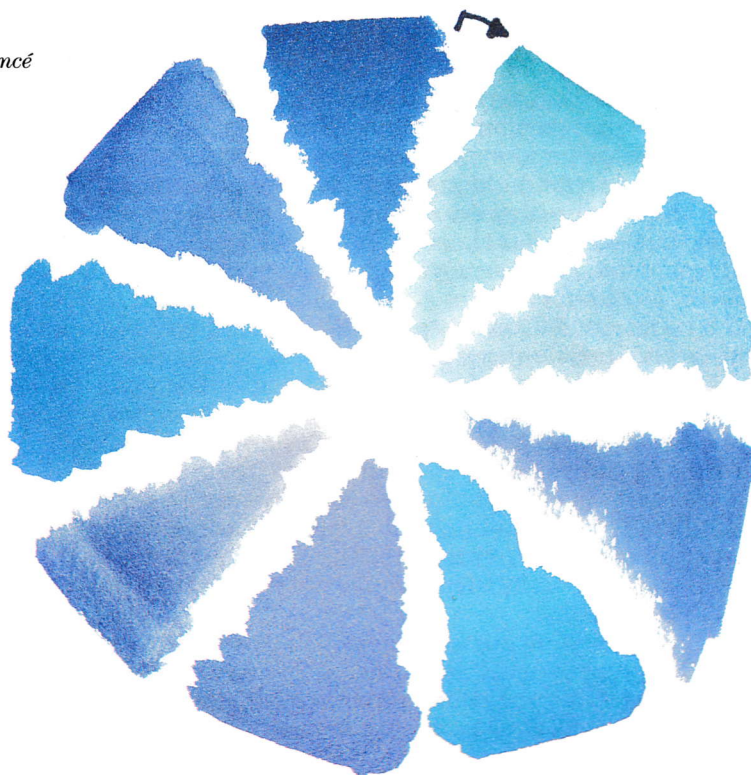
La mer ne serait-elle qu'une étendue de bleu ? A bien regarder, c'est une surface sculptée de mille reliefs qui définissent autant de valeurs différentes.

Si le principe de sa structure est simple — une couleur locale qui reflète le ciel en plus foncé, quelques taches de lumière et de nombreux reflet sombres — en saisir le dessin est impossible car son mouvement ne s'arrête jamais. On en approchera l'aspect général en observant bien son système.

Ajoutons que l'eau bouge, qu'elle reflète le ciel diversement ; il y a toujours une partie plus lumineuse, les nuages blancs ont des reflets marqués ; notez le changement de valeur, du premier plan à l'horizon, de la droite vers la gauche et ceux définis par les courants. Ces teintes déterminent la succession de vos coups de pinceau. Là encore, des essais de couleurs sur le bord de la feuille garantissent un effet juste. Sur une feuille mouillée, on réalise le fondu des touches, le pinceau peut onduler dans les lointains ; sur papier sec, les coups persistent ; les petites touches divisées ne se recouvrant pas rendent assez satisfaisante cette irrégularité de l'écume des premiers plans. Quant aux glaces, ils permettent de jouer avec les dessous (rides de l'onde, courants, rochers et algues affleurant).

La perspective de la mer ne doit pas seulement dépendre de la taille décroissante des bateaux éventuels, il faut la percevoir dans sa valeur même, dans la modification de sa couleur, dans l'accentuation au premier plan de ses détails.

De quelques bleus : turquoise (Rowney), céruléen (Talens), cobalt (Winsor), cyanine (Fragonard), outremer français (Winsor), brillant (Rowney), Hoggar (Lefranc), outremer foncé (Sennelier), bleu Winsor (Winsor), du haut à droite. (Sur Lanaquarelle 300 gr fin).



Une vague dans un pot d'eau

Aquarelle naturelle que cherche à fixer le mariniste tout en voulant en rendre la force, le mouvement et la grâce, la vague est le motif le plus fascinant de la marine, que ce soit la lame qui s'approche du rivage, le rouleau qui se forme au contact du sable, le déferlement qui s'ensuit, ou le ressac qui ramène perpétuellement au point de départ.

L'observation, ici, est intense car la vague représente l'élément fugitif par excellence. On en délimitera au trait la forme de principe. Lorsqu'on en dessine plusieurs, il s'en trouve toujours une ou deux plus importantes que les autres. Le creux est des plus intense — notamment sous un ciel lourd. Comme la teinte s'éclaircit au fur et à mesure que l'épaisseur de l'eau s'amointrit, on peut manier le pinceau de bas en haut, l'intensité de la couleur se déposant à la base. Les touches juxtaposées donnent du mouvement, on les recourbe vers la crête.

Le déferlement, dont on réserve la majeure partie, se travaille ensuite avec de l'eau à peine teintée et un grattoir, une éponge et avec tous les tours de main possibles pour mettre en valeur les vapeurs, les gouttelettes, les éclaboussures. Sous la crête qui commence à déferler, on accentue le ton.

Les clapotis au devant des vagues sont souvent couverts d'écume. La couleur vibrante de l'eau apparaît çà et là ; elle résulte de la réflexion du ciel sur le film d'eau à travers lequel transparaît le sable.

La matière particulièrement opaque de l'écume autorise à quelques touches de blanc de Chine.

Isabey (1803-1886) n'en était pas avare, notamment sur le papier brunâtre qu'il utilisait comme fond. C'est donc en gouachant légèrement qu'il a représenté la frénésie des eaux se brisant contre les rochers.

La représentation des brisants, véritables sculptures de l'eau, laisse une grande liberté d'exécution, mais

la fantaisie de l'aquarelliste ne doit pas dépasser le vraisemblable. On peut introduire — si on les maîtrise convenablement — de véritables éclaboussures faites avec le pinceau humide pour représenter celles qui jaillissent au contact d'une jetée, d'un rocher ou d'une falaise.

Lavis de tempête

Ciel et mer dépendent du temps ; chaque particularité atmosphérique modifie le caractère général et demande à être traitée différemment.

La tempête, toute de bouleversement, propice aux déchaînements lyriques de la couleur et des formes, doit rester vraisemblable. Son expression mouvementée est partagée entre les nuages et les vagues.

Le ciel est des plus contrasté, mélangeant l'azur, le gris et l'embrasement, répartissant lumières et ombres entrecoupées des stries des éclairs.

Il ne faut pas oublier l'influence du ciel sur le sol puisqu'il fait son éclaircissement et son assombrissement, plus encore sur la mer qui en reflète les mille teintes. Les vagues dans la tempête s'élèvent au-dessus de la masse générale de façon mouvementée, dans des découpes variées. On en distingue la transparence, le blanchiment de la crête. C'est appréciable, essentiellement dans les premiers plans, ces distinctions disparaissant vers l'horizon où l'éloignement atténue les effets.

Turner, le maître de la peinture atmosphérique, en faisait son sujet de prédilection, à moins qu'il n'y trouvât la justification de ses recherches de pures lumières et de couleurs. Par un système de hachures, il disloquait les contours et désintégrait les objets au profit d'un subtil dégradé de teintes aquarellées.

Mer peu agitée à calme

Une mer peu agitée laisse la possibilité de travailler plus en détail la composition, le ciel et d'animer l'ensemble de petites anecdotes propres à la vie portuaire, au travail de la mer, aux plaisirs de la plage.

On doit néanmoins en rendre les valeurs exactes, vigoureusement détachées du ciel sur la ligne d'horizon (papier séché) ou noyées dans une brume d'été (pinceau très humide).

Le reflet du ciel est des plus simple et des plus net car la planimétrie des eaux joue le rôle de miroir. Il doit être bien dessiné, dans la bonne perspective, pour en faire ressentir la profondeur. On agit de même avec les bateaux et les jetées pour leur donner une assise vraisemblable.

La houle peut être représentée par le rythme de chaînes alignées qui s'amenuisent avec l'éloignement et disparaissent dans l'ensemble. Quelques moutonnements égayent de bandes d'écume et de gouttelettes ces flots en repos.

Au petit matin ou le soir, les tons jaune-orangé-rouge se mêlent aux bleus et aux violets. Au chapitre de la couleur, sachez que l'océan prend parfois des teintes bistres (ocre jaune et pointe de brun).

Falaises, rochers, bateaux

Falaises, rochers, sables et bateaux agrémentent la marine. On les traite comme dans le paysage en respectant les perspectives (linéaire et aérienne) et les tons qui en découlent. Ceux des falaises de craie sont toujours un peu difficiles, qu'ils disparaissent dans l'ombre (eau et gris de Payne ou pointe de noir et d'encre), ou éclatent sous le soleil (attention aux rapports craie-écumes-nuages).

Les rochers demandent une netteté dans les arêtes qui se réalise sur papier sec ou en reprise sur la nuance initiale passée dans l'eau. Quelques touches sèches rendent la structure pierreuse et l'apparence massive.

A la diversité des roches correspondent autant de nuances. Essayez un orange d'alizarine coupé de cadmium citron pour les parties lumineuses, un terre de Sienna brûlée et ocre jaune pour les moins exposées. Les nuances violacées s'obtiennent par une pointe de brun-rouge et d'outremer. Un violet de cobalt ou un mélange cobalt-brun rouge, très dilués, conviennent aux roches blanchâtres.

Le sable n'est pas uniforme et l'on doit distinguer le sec de l'humide. Généralement d'un ocre jaune, on le rosit (cadmium jaune et alizarine) légèrement au soleil et on le glace de bleu dans l'ombre.

Mouillé, il s'assombrit d'un ocre jaune-brun rouge-outremer et pointe de laque carminée mélangés, très flou au bout du pinceau. Les terres peuvent aussi être appropriées.

La notation des bateaux se fait en quelques touches de couleur ou bien ils sont croqués à la pointe du pinceau. On peut en faire un dessin très serré que l'on colore ensuite, ou les peindre méticuleusement comme des portraits.

Dans une petite aquarelle de 1835-1840 intitulée : *Bateaux en mer*, Turner suggérait avec des riens la paix, le calme, en donnant la sensation d'un éloigne-

ment continu grâce au fond constitué de deux tons de jaune en aplat, fondu à l'horizon sur papier humide et sur lequel il avait dessiné au centre, à la pointe du pinceau, une petite courbe, légère comme une plume, et en dessous, une contre-courbe minuscule de ton rose. À côté, une tache plus grosse de marron violacé achevait l'ensemble, d'une simplicité géniale.

Les diverses positions que les embarcations occupent sur la grève et le jeu graphique des agrès dans les ports ajoutent de la fantaisie à leurs formes déjà multiples, à la grande joie de l'amateur de marine qui les contemple comme Aragon le décrit : « *Le peintre de la mer...*, le peintre des ports d'où l'homme regarde vers le large, le peintre des bateaux dont les voiles ont les mille couleurs de l'espoir ».

Reflets

Quelle est la couleur de l'eau ? Celle qu'elle reflète. De quoi contenter un Delacroix qui s'acharnait à démontrer l'importance des reflets dans la couleur des objets. Il le constatait encore au bord de l'eau et en tirait des conclusions générales pour son art : « *Je m'aperçois que la mer est dans les mêmes cas, avec cette différence que le reflet est très modifié par le grand rôle que joue le ciel, car, pour l'ombre portée, elle est violette évidemment. Il est probable que je trouverai que cette loi s'applique à tout. L'ombre portée sur la terre, de quoi que ce soit, est violette : les décorateurs, dans la grisaille n'y manquent pas, terre de Cassel, etc. Je vois de ma fenêtre l'ombre des gens qui passent au soleil sur le sable qui est sur le port, le sable de ce terrain est violet par lui-même, mais doré par le soleil, l'ombre de ces personnages est si violette que le terrain devient jaune* ».

Le reflet dans l'eau est d'une richesse considérable puisqu'il dépend de la surface de réflexion. L'incessant mouvement qui l'anime forme une surface inclinée selon deux angles opposés qui renvoient donc les images virtuelles du ciel ou d'une embarcation et l'intensité de la lumière que reçoivent ces parties.

Par calme plat, tout reflet se construit perpendiculairement et conserve évidemment une perspective qu'il est important de bien représenter. Le flux de minces roulements coupe ces masses reflétées de bandes de couleur du ciel et d'effets de miroitement.

Au large, pas de reflets des objets flottants ou des côtes lointaines, la mer a des tons trop vigoureux dans les creux de ses vagues.

Pour un premier temps, on tiendra le reflet assez clair — au pinceau imbibé — sur la nuance locale du ciel reflété et les réserves des lumières intenses, pour servir d'indication et ne pas gêner la mise en valeur générale du paysage. On le reprend quand les indications de l'ensemble sont assez poussées. Attention, on doit faire sentir la présence de l'eau. L'observation est primordiale, sur le motif, mais aussi dans les œuvres des Anciens : Van de Capelle (1626-1679), Van Wittel (1652-1736), Joseph Vernet (1714-1789). Même dans leurs huiles, on apprend la répartition des valeurs, l'épaisseur des traits, leur vigueur et leur évanouissement, leur rectitude ou leur ondulation.

Coups de mains

Pinceau humide sur fond humide : pour les fondus, les effilochures des nuages.

Pinceau humide sur fond sec : pour les touches vigoureuses et nettes des vagues, des reflets, des détails de rochers, de bateaux.

Pinceau sec sur fond humide : pour des accents dans les nuages et sur l'eau.

Pinceau sec sur fond sec : sable, crête des vagues, nuages déchiquetés...

Réserve et masquage (cache, pochoir, découpes, collages, gomme liquide) : lumières dans le ciel, reflets dans l'eau, écume, falaises.

Tampon de chiffon, gaz, éponge : pour imprimer le papier et donner des effets de structure aussi bien

dans les nuages que sur la sable.

Enlèvement au pinceau, au chiffon, à l'éponge : la voile d'un bateau ou le relief d'un rocher peut avoir été recouvert par le bleu de la mer. Avec un pinceau humide, on dilue la couleur à retirer et, par pompage, on éclaircit le motif. Les autres instruments servent pour des surfaces plus importantes, aux contours moins précis ou pour carrément tout effacer.

Grattage, avec une lame ou une pointe : pour gratter la couleur sèche et retrouver la blancheur du papier. En réhumidifiant la teinte, on peut obtenir une espèce de mousse qui sied bien à l'écume.

Reprise : pour retoucher le rapport des tons lorsque le papier est entièrement recouvert, pour affermir certaines parties ou apposer un glacis, on attend que toute la feuille soit sèche, puis on l'humidifie uniformément avec le petit gris plat avant de remodeler à loisir.

Pascal Lecocq

Du bleu ciel au bleu marine

Quelques caractéristiques des couleurs d'aquarelle bleues utilisées dans la marine :

PIGMENTS	NOMS	TONS	CARACTERISTIQUES
Lapis-lazuli.	Outremer naturel.	Bleu mer Méditerranée	Fixe, solide, colorant.
Outremer artificiel.	Out. français, Out. foncé, Out. clair.	idem	Moyennement solide, à éviter avec l'auréoline et le rouge Saturne
Ton cendre bleue.	Cendre bleue.	Bleu azur.	Fixe, solide.
Bleu de cobalt.	./.	Bleu vif.	Résistant, verdit parfois les mélanges.
Bleu céruléen.	./.	Bleu léger.	Résistant, à éviter avec le rouge Saturne.
Bleu de Prusse.	./.	Bleu verdâtre.	Instable, peu sûr avec blanc d'argent, de zinc, jaune cadmium clair et foncé, jaune aurore, orange de cadmium, rouge Saturne et Venise, vert émeraude, terres de Sienne et noir d'ivoire.
Bleu de manganèse.	Azural, bleu de manganèse.	Bleu ciel.	Résistant.
Ton indigo.	Indigo moderne, indigo.	Bleu gris terne.	Peu sûr.
Bleu de phtalocyanine.	Bleus Rembrandt, minéral permanent, hortensia, Touareg, Hoggar, cyanine.	Plusieurs nuances.	Résistant.
Ton turquoise.	Bleu turquoise.	Turquoise.	Résistant.