

BIBLIOTHÈQUE

D'ENSEIGNEMENT PRATIQUE DES BEAUX-ARTS

PAR

KARL ROBERT (M. GEORGES MEUSNIER)

EXPERT AUPRÈS DES TRIBUNAUX DU DÉPARTEMENT DE LA SEINE
OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

OUVRAGES ILLUSTRÉS A 6 FRANCS LE VOLUME

- 1° *Le dessin et ses applications pratiques aux travaux d'art et d'agrément.*
- 2° *Le Fusain sans maître* (20° édition).
- 3° *L'Aquarelle* (paysage). (8° édition.)
- 4° *L'Aquarelle* (figure, portrait, genre). (2° édition.)
- 5° *La Peinture à l'huile* (paysage). (7° édition.)
- 6° *La Peinture à l'huile* (figure, portrait, genre). (3° édition.)
- 7° *Le Pastel* (figure, portrait, genre, paysage, nature morte). (2° édition.)
- 8° *L'enluminure des Livres d'heures.* (3° édition.)
- 9° *La Céramique, la Barbotine et la Peinture sur émail.*
- 10° *La Gravure à l'eau-forte.*
- 11° *Le Modelage et la Sculpture.* (3° édition.)
- 12° *La Photographie* (Aide du paysagiste.)

NOTA. — Aucun de ces ouvrages n'étant cliché, chaque édition nouvelle est corrigée avec le plus grand soin, et l'auteur tiendra toujours le public au courant des nouveautés qui peuvent l'intéresser.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

KARL ROBERT

L'AQUARELLE

TRAITÉ PRATIQUE ET COMPLET

sur

L'ÉTUDE DU PAYSAGE

Huitième Édition

PARIS
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE Tournon, 6

1907

Tous droits réservés.

AVANT-PROPOS

On dit avec juste raison : « On peint comme on dessine » ; aussi suis-je d'avis qu'il faut donner au moins une saison entière au dessin avant d'apprendre l'aquarelle. L'amateur qui, pour la première fois, fait de l'aquarelle, a déjà bien assez de difficultés à vaincre au point de vue de la couleur et des tonalités diverses qu'il veut rendre, sans que le manque de rectitude dans son dessin vienne mettre un obstacle de plus à la réussite, et si j'ai préconisé la méthode du fusain, ce n'est pas que pratiquement elle serve beaucoup en peinture ou en aquarelle, mais, théoriquement, elle présente des avantages sérieux, dans ce sens qu'elle donne bien nettement l'étude des valeurs relatives, et qu'elle

enseigne à mieux voir la nature par son côté le plus large et le plus développé ; cela est si vrai qu'on peut pour ses premiers essais commencer par faire quelques aquarelles monochromes à la sépia, qui ne seront autre chose que des fusains interprétés à l'eau et au pinceau, et qui sont la première phase de l'aquarelle proprement dite.

Je n'ai point trouvé dans les traités d'aquarelle existant jusqu'à ce jour tous les renseignements désirables pour l'amateur, parce qu'on s'est attaché surtout à développer le côté pratique, en ce qui concerne le matériel à employer, plutôt que d'indiquer largement la manière d'en faire usage. Aussi l'amateur trouvera-t-il, dans ce volume, l'explication rapide des ustensiles nécessaires à son travail une fois faite, une méthode peut-être un peu longue, mais très explicite sur l'emploi des couleurs, et j'appuierai surtout sur ce qui concerne leur mélange pour obtenir les tons désirés ; cela peut paraître naïf aux artistes de profession, mais c'est à coup sûr ce que recherchent les amateurs, et ce que je désire le plus leur donner, tout en me plaçant constamment au point de vue de l'art sérieusement com-

pris, c'est-à-dire en évitant de pousser l'élève à une exécution maigre et détaillée, toujours nuisible à l'ensemble. Il est difficile, je le sais, d'être simple, lorsque l'on commence, parce qu'on n'a point l'habitude de voir ; mais ne vous découragez pas, cela viendra, vous souvenant toujours que cette simplicité même n'est que le résultat d'études sérieuses et approfondies.

Nous insistons même beaucoup, dès le commencement de ce livre, pour répéter à l'amateur qu'il ne doit point se décourager, mais qu'il doit savoir d'avance que ses premiers travaux seront faibles, très faibles même, quelle que soit la main qui le guide, et cette faiblesse sera le résultat du peu d'habitude de ce nouveau genre de travail.

L'aquarelle doit se traiter rapidement, car elle n'a point les ressources de la peinture à l'huile, puisqu'il faut toujours avancer pour ne plus revenir sur son travail ; elle est avant tout le résultat d'une grande habileté : c'est sur cette habileté même que j'insisterai surtout ; et si j'ai quelquefois rejeté bien loin le mot de *ficelle*, si souvent employé sans raison dans les ateliers, je suis

obligé de l'admettre ici, au grand déplaisir de bien des artistes qui ne se rendent pas compte que leurs œuvres en sont cousues, alors qu'ils les dénigrent le plus. Aussi, pour en revenir à ce que j'ai dit plus haut, ce que l'amateur devra chercher avant tout sera la fermeté d'exécution et même une certaine crânerie ; c'est-à-dire qu'il devra travailler hardiment dès le début, au risque même de se tromper, s'il veut arriver à posséder l'habileté nécessaire en aquarelle, habileté dont je vais essayer de lui donner les bases et le principe.

CHAPITRE I^{er}

ÉTUDES PRÉLIMINAIRES

L'AQUARELLE

CHAPITRE I^{er}

ÉTUDES PRÉLIMINAIRES

L'aquarelle est assurément le seul moyen pratique pour l'amateur de jeter rapidement sur le papier l'impression colorée et la gamme générale d'un paysage. Je dis le seul pratique, parce que la peinture à l'huile, qui sans doute est plus puissante, nécessite un matériel lourd et fatigant. Je ne pense pas qu'on ait donné une définition bien nette de l'aquarelle, et pourtant elle me semble nécessaire, car cette définition en est le principe :

L'aquarelle est un genre de peinture où l'artiste se sert de l'eau mêlée à la couleur, pour peindre en transparence par les mêmes moyens qu'il emploie la couleur à l'huile pour peindre en empâtement. Les aquarellistes modernes ont souvent empiété sur le domaine de la peinture, en empâtant, légèrement il est vrai, leur travail ; je ne trouve point ce procédé bon, et pour chercher la fermeté ils tombent souvent dans la lourdeur. Je sais qu'il est de mise d'ériger en principe que tous les moyens sont bons, pourvu qu'on réussisse ; mais là justement est le point discutable, car, à mon sens, le succès de l'aquarelle consiste uniquement dans la transparence des tons. L'examen des maîtres en aquarelle nous sert d'exemple à ce que j'affirme, et en première ligne je parlerai d'Harpignies, dont le talent, à la fois lumineux et transparent, est remarquable de fermeté. Certes, ce n'est pas l'empâtement qui lui sert à obtenir ce résultat ; c'est par un emploi juste et raisonné des valeurs relatives des tons entre eux et plus encore en faisant valoir un ton juste par un autre ton, que j'appellerai savant, qu'il arrive à un si brillant résultat. Zuber, dont la peinture est

si solide, si chaude et si brillante, produit des aquarelles pleines de finesse, où les mêmes effets se reproduisent par la transparence et une simplicité d'exécution extrême. Enfin je citerai mon maître, Allongé, dont les aquarelles s'appuient uniquement sur la transparence ; joignez-y le charme et un goût délicat dans le choix du motif, et vous aurez là l'expression véritable de ce que j'entends par l'aquarelle. Je suppose bien que l'amateur qui ouvrira ce livre, pour venir y puiser des renseignements utiles, n'aura pas, dès l'abord, l'intention de faire des aquarelles comme ces maîtres ; aussi je pense qu'il devra surtout chercher à en extraire les qualités, pour arriver à prendre intelligemment des impressions rapides, mais justes.

J'ai conseillé plus haut de faire quelques études de dessin avant d'entreprendre le paysage à l'aquarelle, et, pour suivre une méthode d'une manière précise, j'indiquerai comme base les études au fusain, et cela parce que c'est le procédé qui le plus rapidement conduit le débutant à la connaissance des valeurs.

Je ne doute pas d'ailleurs que l'amateur, avant

d'entreprendre l'aquarelle, n'ait préalablement dessiné, soit au fusain, soit de toute autre manière, et suffisamment observé pour connaître déjà ce qu'on nomme les valeurs, cette base indéniable du paysage. En effet, cette intensité relative de tons entre eux est ce qui établit la différence des plans ou perspective aérienne, qui donne l'effet et rend véritablement la nature sous son aspect vrai ou tout au moins vraisemblable pour le spectateur. Mais si cette relativité des tons est facilement saisissable dans le dessin et principalement le fusain, où elle s'établit par une gamme décolorée dans le gris, et très intense dans les vigueurs, elle est moins sensible lorsqu'on veut interpréter par la couleur : il est certain, en effet, qu'il est plus malaisé de dégrader un ton par rapport à un autre que par rapport à lui-même ; et tel saura sans difficulté rapprocher en un même ton, soit le vert, deux valeurs semblables, qui hésitera longtemps pour trouver la même valeur, par la juxtaposition d'un vert et d'un rouge, ces deux couleurs n'ayant pour base, et de leur essence même, aucune propriété similaire. On peut dire que l'observation exacte et la pratique habituelle

de ces différences des tons en une même valeur sont ce qui distingue le valoriste du coloriste. Vous serez coloriste si, conservant bien la qualité propre de chaque couleur, vous établissez avec sa voisine une harmonie parfaite dans la gamme employée ; vous serez simplement valoriste si l'harmonie de vos valeurs seule est juste sans charmer par sa propriété colorante. Mais, si vous poussez au parfait cette science des valeurs, vous arrivez à faire très coloré avec une extrême sobriété de ton : ce qui me semble être le résultat le plus complet. Nous verrons plus loin des exemples parmi les maîtres modernes, qui vous démontreront que ces deux écoles si différentes peuvent arriver au même résultat par des voies différentes. Dès maintenant, cependant, nous pouvons dire que celui qui préfère l'étude approfondie des valeurs au charme de la couleur poursuit un but meilleur et plus durable. Au point de vue de l'art, s'il ne chatoie pas l'œil aussi agréablement que le coloriste, il est moins entraîné que lui à voir la nature par le menu, et son œuvre y gagne en aspect général, en grandeur, en étendue aérienne ; matériellement, étant donné

la susceptibilité des colorations à l'eau, il a plus de chance de voir ses aquarelles se maintenir dans le ton de l'exécution première, ou tout au moins si le temps les décolore, ce sera partout en même temps et l'harmonie ne sera point rompue. Je m'explique à ce sujet : supposez une aquarelle d'un brillant coloriste, exécutée finement et par le détail, soignée avec minutie : soit un terrain d'une gamme claire, au printemps ou en été, recouvert d'herbages ; l'artiste y fera jouer les verts obtenus à l'aide des chromes, de la gomme-gutte et un bleu minéral, de Prusse ou de cobalt, suivant la distance des plans ; si sur ce terrain de fond il fait saillir, en avant et près de la ligne de terre, des plantes en vigueur sur les parties claires, en clair dans les creux ou les parties dans l'ombre, avec toutes les ressources de charme d'un brillant coloriste, que peut-il arriver ? Avec le temps, les chromes et surtout la gomme-gutte très belle, mais très fugitive, peuvent être absorbés et disparaître, ne laissant sur le papier que les bleus qui, livrés à eux-mêmes, noirciront, et sur lesquels les détails en vigueur deviendront durs, les clairs seront sourds et point du tout

lumineux. Tel est l'effet du temps. Imaginez au contraire le valoriste traitant le même sujet sans préoccupation de détails, et faisant valoir les terrains, non par le menu, mais uniquement par un lavage à grandes teintes, forcément, pour donner l'harmonie d'ensemble, la composition de ces tons sera partout analogue dans leur dégradation, et, si les jaunes fuient par le temps, les bleus se maintiendront dans une gamme nouvelle il est vrai, mais sans crudité et sans changement de valeur ; l'œuvre restera donc en variant de ton, à peu près dans la même harmonie, la valeur générale devenant soit un peu plus claire, soit un peu plus foncée. D'après cette observation, il semble démontré que la pratique des valeurs est surtout le point où doivent tendre les efforts de l'aquarelliste, quoiqu'on ne puisse nier le charme incontestable de la couleur. Hâtons-nous d'ajouter que, au point de vue absolu de l'art, on naît coloriste, on ne le devient pas. Tout au plus peut-on se perfectionner, simplifier et retenir l'entraînement du charme de la couleur par une science acquise et régler ainsi les qualités natives. Néanmoins, l'amateur ne doit point se rebuter,

car, si l'étude des maîtres ne le rend pas coloriste primesautier, elle lui permet d'adopter les qualités d'un artiste préféré dont la couleur lui est sympathique et se rapproche le plus de sa manière de voir personnelle. Mais la science des valeurs s'acquiert par l'étude et l'observation ; elle est pour ainsi dire la résultante du raisonnement, et, pour peu que la pratique du pinceau et la trituration des couleurs vous soient familières, vous ne saurez manquer le résultat à atteindre, et vous deviendrez, à un moment donné, bon aquarelliste, sûr de vous-même et de vos œuvres.

CHAPITRE II

DU MATÉRIEL

CHAPITRE II

DU MATÉRIEL

LES COULEURS

Les couleurs le plus généralement employées aujourd'hui sont les couleurs moites en tubes, préparées au miel. Elles sont excellentes en effet et ont une grande vigueur de ton ; mais elles développent beaucoup et demandent un emploi réfléchi, car elles poussent à la lourdeur. Au point de vue de la transparence, les couleurs en tablettes ou en pastilles employées autrefois me semblent préférables, au moins pour les premières études. Mais je n'insisterai pas et laisserai l'amateur choisir à son gré : son marchand habituel le guidera mieux que moi sur le choix à faire pour

avoir des couleurs bien préparées. Je me bornerai à donner ici, en français et en anglais, le nom des couleurs pour les deux palettes généralement adoptées :

1° La palette de vingt couleurs, indispensable aux commençants, qui se composera comme suit :

- | | |
|---|--|
| • 1. Ocre jaune.
Yellow ochre. | • 9. Vert minéral.
Hooker's green. |
| • 2. Laque jaune.
Yellow lake. | • 10. Sépia.
Sepia. |
| • 3. Jaune indien.
Indian yellow. | • 11. Terre de Sienna brûlée.
Burnt Sienna. |
| • 4. Cadmium.
Cadmium yellow. | • 12. Brun Van Dyck.
Van Dyck Brown. |
| • 5. Rouge de Saturne.
Red lead. | • 13. Stit de grain brun.
Brown Pink. |
| • 6. Vermillon.
Vermilion. | • 14. Bleu minéral.
Antwerp blue. |
| • 7. Laque de garance.
Madder brown. | • 15. Outremer.
French ultra. |
| • 8. Pierre de fiel.
Gallstone. | • 16. Cobalt.
Cobalt. |

- | | |
|---|--|
| 17. Vert émeraude ¹ .
Veronese green. | • 19. ^{Indigo} Noir d'ivoire.
Ivory black. |
| 18. Laque de garance rose.
Madder rose. | • 20. Gris de Payn.
Payn's grey. |

2° La palette de douze couleurs qui peut donner tous les tons, mais qu'on ne doit adopter que lorsqu'on possède déjà une certaine expérience ; elle se composera :

- | | |
|--|--|
| 1. Ocre jaune. | 7. Outremer. |
| 2. ^{Cadmium} Laque jaune. | 8. ^{Bleu minéral} Bleu minéral. |
| 3. Jaune indien. | 9. Terre de Sienna brûlée. |
| 4. ^{Rouge de Saturne} Rouge de Saturne. | 10. Laque de garance. |
| 5. Vermillon. | 11. Noir d'ivoire. |
| 6. Cobalt. | 12. Vert émeraude. |

OBSERVATIONS SUR QUELQUES COULEURS

— L'ocre jaune, « c'est la lumière », dit souvent Harpignies : c'est qu'en effet ce ton donne la

1. Par une anomalie inexplicable, les désignations anglaises Veronese green et Emerald green signifient juste l'inverse des désignations françaises, c'est-à-dire que le mot Emerald green désigne, en anglais, notre vert véronèse, et Veronese green notre vert émeraude. Il faut donc y prendre garde.

base la plus chaude pour rendre un ton lumineux. *très rare*
Couleur solide, assez difficile à délayer au clair, elle sèche rapidement et ne supporte pas qu'on y revienne dans l'emploi, restant facilement à la surface du papier, faute d'être employée à grande eau; elle est néanmoins précieuse pour rendre un ciel lumineux, à la condition qu'on l'emploie avec beaucoup de légèreté et toujours très étendue d'eau. On a reproché à l'ocre jaune de pousser un peu au noir, cela est exact; mais si cette couleur, si chaude, est mêlée un peu à toute la surface de votre aquarelle et entre pour ainsi dire dans la composition de ce que l'on nomme le ton local, la valeur générale devenant plus vigoureuse, l'aquarelle n'en sera que plus solide avec le temps au lieu de se décolorer si vous usez des laques ou des jaunes.

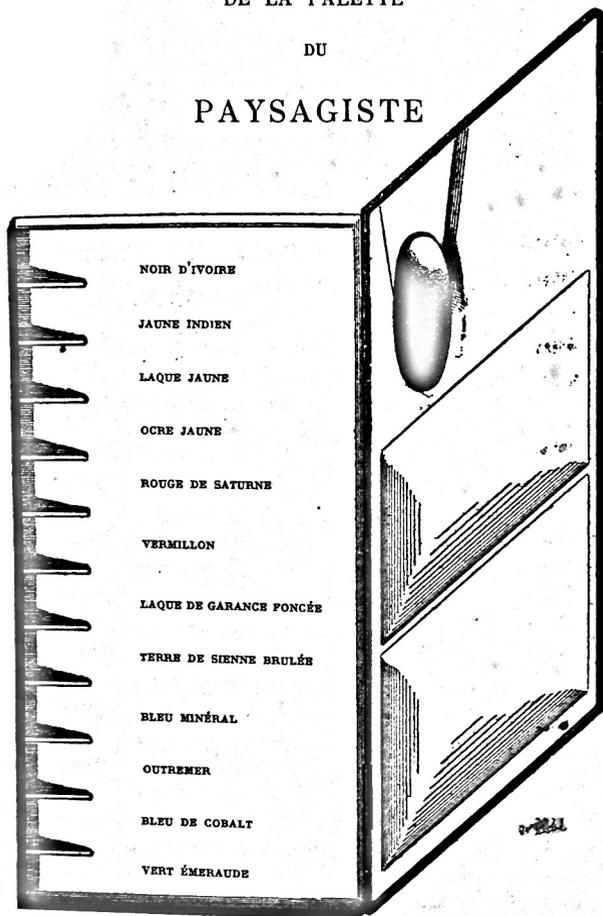
Le jaune indien et la gomme-gutte sont d'un usage à peu près analogue du plus clair au plus foncé et se mêlent aux rouges et aux bruns pour les tons éclatants des couchers de soleil et aux bleus pour les verts brillants. Dans ce dernier cas, on doit toujours les allier dans le mélange, car la gomme-gutte est aussi fugitive que bril-

DISPOSITION NORMALE

DE LA PALETTE

DU

PAYSAGISTE



Palette de 12 couleurs.

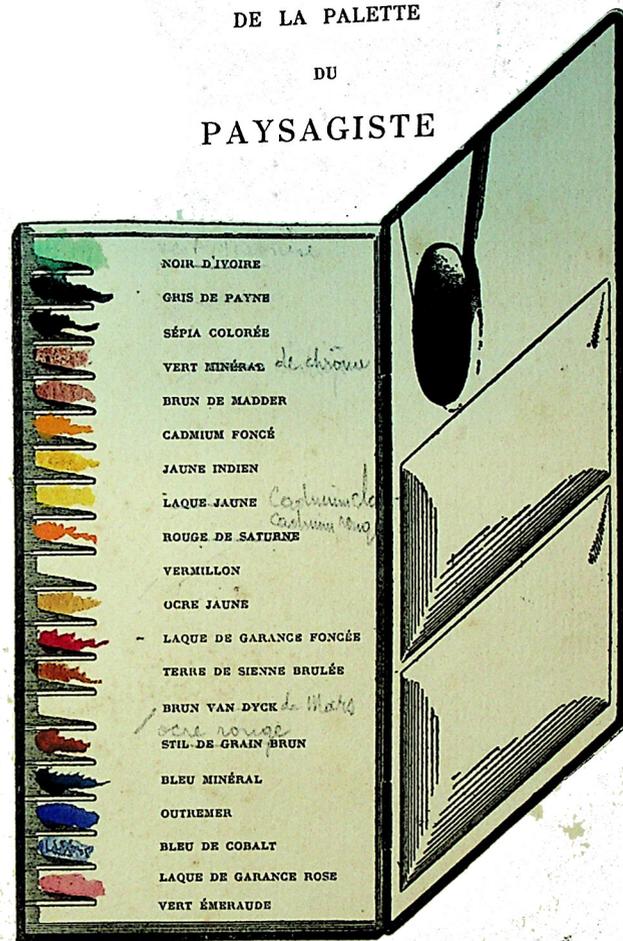
Chaque case est à remplir de la couleur correspondante.
 Voir, à l'intérieur, les désignations anglaises.

DISPOSITION NORMALE

DE LA PALETTE

DU

PAYSAGISTE



Palette de 20 couleurs.

Chaque case est à remplir de la couleur correspondante.
 Voir, à l'intérieur, les désignations anglaises.

lante, et de son alliage avec d'autres jaunes, une pointe d'ocre jaune au besoin naîtra la solidité possible, autrement tous les verts deviendraient bleus; nous lui préférons le jaune indien. Ces deux couleurs, très étendue^{l'eau} d'eau, s'emploient en glacis qu'on passe un peu partout pour obtenir l'intensité des vigueurs générales lorsque le motif est chaud et lumineux.

Cadmium. — Jaune d'or intense, la couleur la plus riche de la palette; mêlé aux bleus, donne les verts les plus chauds et les plus colorés; comme la gomme-gutte, cette couleur est légèrement fugitive, mais devient solide mêlée aux laques, à l'ocre jaune. ? par absorption ?

Terre de Sienne naturelle. — Tient le milieu entre l'ocre jaune et la Sienne brûlée; lumineuse sans intensité, cette couleur donne tous les tons gris éclairés, les verts dans la demi-teinte quand on la mêle aux bleus; très solide; s'emploie dans les terrains, les fabriques, certains troncs d'arbres, etc.

Sienne brûlée. — Couleur d'un rouge brun très solide, donnant avec les bleus des verts vigoureux pour les ombres et les dessous, mais

constitue ainsi un ton souvent lourd et vulgaire. On l'emploie aussi pour modifier les autres terres et le noir d'ivoire pour les constructions et le terrain.

Brun van Dyck, « la reine des couleurs », qui a remplacé l'ancienne stil de grain brun ou *brown-pink*, est préférable à la Sienne brûlée, couleur lourde, dans la composition des verts vigoureux obtenus avec le bleu minéral pour base.

Bleu minéral. — Couleur également très solide, fournissant beaucoup et d'autant plus dure qu'elle est moins étendue d'eau. L'employer peu dans les ciels, sauf pour rompre un ton qu'on aurait rendu lourd par l'outremer ou cotonneux par le cobalt pur, mais précieux pour l'exécution des verts ; s'allie à tous les jaunes et à tous les bruns et forme avec eux toute la gamme des verts du plus clair au plus vigoureux.

Outremer. — Ton très puissant ; s'emploie principalement pour les ciels et les verts décolorés, comme dans les effets de soir, clairs de lune, etc. ; développe également beaucoup.

Cobalt. — Indispensable dans les ciels et les gris, les verts décolorés ou très clairs qui ne sont point sous l'action directe du soleil.

Laque carminée et carmin. — Ces deux tons, très lumineux lorsqu'ils sont alliés aux jaunes ou aux rouges, ont la propriété de décolorer les verts et forment la base des gris. Ainsi un mélange léger de vert émeraude et de laque donnera un gris très fin et très transparent. Un glacis de carmin sur un vert clair lui retirera ses qualités de lumière et le fera passer dans l'ombre. Au contraire, mêlé au jaune pur ou au cobalt, dans un ciel par exemple, le carmin en augmentera la lumière et la transparence. Les laques de garance ont le même objet ; la garance rose, plus particulièrement dans les ciels, donne un ton très fin et très délicat.

Vert émeraude. — Contrairement à ce que l'on croit d'ordinaire, cette couleur ne doit point servir de base pour obtenir une gamme de verts : nous avons dit plus haut qu'il faut s'habituer à la composer à l'aide des bleus et des jaunes. Mais, dans tous les gris, le vert émeraude porte la transparence et la finesse. On ne doit cependant pas l'écarter complètement dans la composition des verts, mais ne jamais l'employer pur. *Deu*

Vermillon. — S'emploie pour réchauffer les

tons des ciels ; et même dans presque tous les cas, et quel que soit le motif, on peut sans inconvénient, avant de commencer son aquarelle, passer un ton de vermillon et d'ocre jaune très étendus d'eau sur toute la surface du papier, afin de lui donner un ton chaud qui régnera en une transparence légère sous le motif exécuté.

Noir d'ivoire. — Bien que l'intensité colorante du noir d'ivoire appelle la défiance, il est cependant d'un excellent secours dans les ciels de pluie ou d'orage, et, mêlé au cobalt, au vert émeraude, à la laque, donne des gris foncés argentins dont le paysagiste a fréquemment l'emploi. Nous ne le conseillons pas dans la composition des verts ; il y donne une gamme trop sourde, où le ton s'emboîte trop facilement.

Teinte neutre. — Moins intense que le noir d'ivoire, mais plus froide aussi, cette couleur est plus fréquemment employée par les artistes modernes. Elle développe également beaucoup, et l'on doit y prendre garde, surtout si l'on veut en user pour passer un gris sur des tons colorés, qu'elle assombrit brusquement et sans transition aucune. Comme le noir d'ivoire, la teinte neutre

se prête à l'exécution des effets d'orage, de brume ou de pluie. D'un ton extraordinairement froid, on ne doit jamais l'employer seule ; mais les laques la rendent violette : il ne faut pas les mélanger sans y ajouter un peu de vert émeraude pour en contrarier l'effet.

Le rouge de Saturne se comporte comme le vermillon, et lui est préférable pour les ciels, les terrains sablonneux ; la Pierre de fiel et la terre d'ombre donnent de grandes vigueurs ; l'orangé de mars, de la transparence ; le vert végétal s'allie au jaune pour la composition de certains verts ; il ne doit jamais être employé seul. La laque carminée a plus de transparence que le carmin pur, elle est plus fine et plus agréable à employer, surtout en glacis ; le jaune de chrome n° 1 sert dans la composition des verts très clairs ; le bleu de smalt est une couleur de fabrication récente, qui est appelée, je crois, à remplacer l'outremer, auquel il ressemble, mais avec beaucoup plus de chaleur et de richesse. Le brun Van Dyck est très puissant dans les ombres et les vigueurs ; enfin la gomme-gutte est d'un jaune très transparent et donne de beaux glacis. Cette

smalt

dernière couleur, ainsi qu'on le verra plus loin, demande un emploi très modéré à cause de sa mobilité souvent gênante ; aussi fera-t-on bien de ne l'ajouter à sa palette qu'au bout d'un certain temps et d'en garnir provisoirement la place par un brun rouge.

Je crois utile de bien spécifier ici la différence qui existe entre les couleurs opaques et les couleurs transparentes, afin que l'élève puisse se tenir en garde contre la lourdeur des couleurs opaques. On appelle ainsi toute couleur qui, étendue en glacis sur un ton préalablement posé, a la propriété de le cacher entièrement et de le faire disparaître : tels sont l'ocre jaune, le brun rouge, le jaune de Naples, le chrome, le vermillon et le rouge de Saturne. Les couleurs transparentes, au contraire, sont celles qui, étendues en glacis, ne font qu'en modifier l'aspect en le réchauffant sans jamais le couvrir. Ces couleurs sont : es bleus, les laques et le jaune indien.

Telles sont les principales propriétés des couleurs de notre palette ; ceci, bien entendu, à titre de renseignement que vous devez contrôler en faisant vous-même les essais, car de la plus ou

moins grande quantité de couleur mélangée à une autre que nous indiquons dépend la réussite du ton cherché : ce ton se modifie suivant la prise de couleur plus ou moins forcée dans un sens ou dans l'autre.

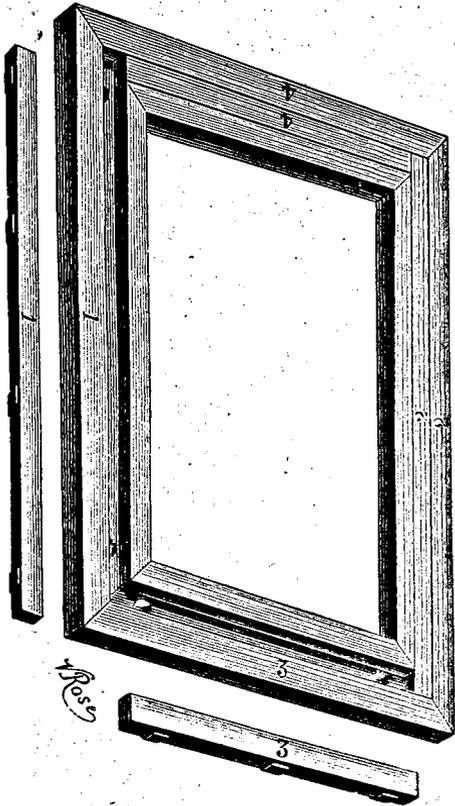
Un excellent moyen de s'en rendre compte est de dégrader les tons les uns à côté des autres, pour les faire ensuite se fondre entre eux et recommencer l'exercice jusqu'à ce qu'on arrive à la fusion des tons les plus intenses, c'est-à-dire les moins étendus d'eau. Enfin l'on devra répéter de grandes teintes sur une surface qu'on s'impose de couvrir d'avance de façon à l'obtenir bien nette ou bien fondue, qu'on la veuille unie ou dégradée. Quant au procédé d'exécution des grandes teintes, il suffit de calculer d'abord exactement ce qu'on doit dissoudre de couleur sur la palette pour couvrir toute la teinte, puis de passer cette teinte de gauche à droite et de haut en bas, le tout à plein pinceau, franchement et dans l'humidité : et de nombreux essais répétés vous mèneront sûrement à la réussite.

LE PAPIER

Le papier Wathmann est le meilleur. Il faut l'adopter à cause de sa force et de sa souplesse ; c'est le seul sur lequel on puisse passer l'éponge à grande eau sans inconvénient. Or, comme il faut gâcher beaucoup de papier avant de bien posséder le tour de main de l'aquarelliste, ceci a une grande importance. Sans doute nous avons vu des artistes d'un véritable talent faire des aquarelles charmantes sur du papier ordinaire ou sur des albums, mais ce n'est là que l'exception, et ce n'est surtout que lorsqu'on en a une sérieuse habitude, qu'il est permis de procéder ainsi, car je suis d'avis qu'il est beaucoup plus simple de se munir de bons outils, qui vous permettent plus facilement de faire de bon ouvrage. On emploie généralement le papier en bloc, c'est-à-dire coupé selon la grandeur que l'on désire et assemblé sous une presse de façon à former un volume dont les feuilles se trouvent tendues par la pression et maintenues entre elles par une bande de papier qui

l'enveloppe sur tous les côtés. Ce système est commode et essentiellement pratique, surtout en voyage, où il suffit d'enlever feuille à feuille ce qu'on fait pour obtenir un nouveau papier. Mais, si l'on est fixé à la campagne pour quelque temps, je préfère de beaucoup le papier tendu à l'aide du stirator. Et en ce cas, j'appelle toute votre attention sur cet appareil. Un seul, à mon avis, est réellement bon, c'est le stirator breveté à baguettes mobiles de Sénée. Construit avec la précision d'un instrument de mathématiques, il ne bouge jamais et le papier le plus mince, même le végétal, s'y tend sans aucun pli sans aucun godage ce qui est bien rare avec tous les autres systèmes. A l'atelier, le travail sur papier tendu est le seul admissible, parce que pour travailler toujours dans l'humidité, il faut pouvoir aisément passer derrière son papier une éponge remplie d'eau, ce qui est impossible avec les blocs. Le bloc a, en outre, un grand défaut que peu de personnes ont remarqué : c'est qu'il présente alternativement les feuilles à l'endroit et à l'envers ; cela résulte d'une fabrication intelligente qui consiste à plier une feuille en quatre

puis une autre, et ainsi de suite jusqu'à dix ou douze, à mettre ensuite le tout sous la presse,



STIRATOR

rogner et assembler sans plus s'occuper de l'en-

droit et de l'envers du papier; mais avec le papier Watmann¹, cet inconvénient n'a jamais lieu, ce papier pouvant indifféremment être employé des deux côtés. Enfin, on ne peut employer que des blocs de petites dimensions, car on ne peut exécuter avec ce système que des études faites en une seule séance, puisqu'on est obligé d'enlever la feuille pour recommencer une autre aquarelle, à moins cependant qu'on n'ait plusieurs blocs à sa disposition, ce qui devient alors assez coûteux.

Je vous engage donc très sincèrement à travailler sur papier tendu, parce que je suis certain que c'est le seul moyen pratique d'exécuter des aquarelles qui exigent deux ou plusieurs séances.

1. Pour les études, employer le Watmann-torchon, et pour les aquarelles d'atelier, le Watmann fort.

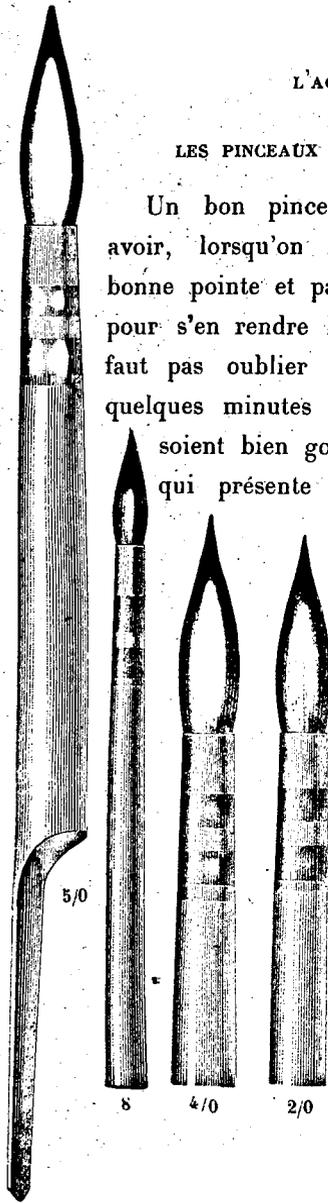
LES PINCEAUX ET LES BROSSES

Un bon pinceau d'aquarelle doit avoir, lorsqu'on l'emplit d'eau, une bonne pointe et pas trop de panse, et, pour s'en rendre bien compte, il ne faut pas oublier qu'on doit attendre quelques minutes que les poils s'en

soient bien gonflés. Tout pinceau qui présente des irrégularités quelconques devra être rejeté.

Les différents genres de pinceaux employés pour l'aquarelle sont ceux de martre, petit-gris, poil anglais, etc., etc.

Nous nous servons de préférence des nos 2/0, 4/0, 5/0 et 8. Si vous choisissez



des pinceaux doubles tout montés, prenez-les un peu courts, afin de les manier plus facilement dans l'usage du pinceau sec, comme nous le verrons plus loin ; enfin, vous devez avoir à votre disposition une ou deux brosses en poils durs, qui seront d'autant meilleures à mesure qu'elles s'useront, et dont l'irrégularité même sera une qualité, pour obtenir de ces hasards voulus qu'on appelle ficelles et qui sont commodes pour donner au feuillé une touche toute particulière, qu'on aurait toutes les peines du monde à rendre avec la pointe du pinceau.

DE LA PALETTE

Une palette, en dehors de celle qui contient les couleurs, est-elle indispensable ? Je ne le crois pas et ne m'en sers point ; néanmoins, il en existe de deux sortes : la première, qui n'est pas à proprement parler une palette, en fer-blanc peint de couleur blanche ; la seconde est celle de l'atelier, qui est la véritable palette en porcelaine. Cette dernière, étant brillante, trompe facilement l'œil sur le ton exact qu'on veut obtenir, parce

que les tons précédemment employés coulent facilement au bord, et c'est toujours le même dessous blanc qu'on a pour chaque ton. Un autre motif qui est tout matériel, c'est que la couleur laisse souvent dans le pinceau de petits granules; si l'on se sert de papier comme palette, ces granules s'attachent au papier et ne restent point dans le pinceau; aussi c'est ce que nous devons faire d'après cette méthode. Le papier ayant en outre l'avantage de se colorer à mesure qu'on cherche ses tons, et par conséquent de donner des dessous, on a, quand on le veut, une surface blanche, ou neutre, ou teintée, suivant qu'on cherche ses tons sur les côtés frais ou sur celui qui a déjà été employé.

DU MATÉRIEL DE CAMPAGNE

En quelques mots, je vous dirai ici de résumer à votre commodité, et de la façon la plus légère possible, vos ustensiles de campagne. Que faut-il, en effet, pour travailler d'après nature? Un papier tendu, que vous pouvez préserver par un autre semblable, exactement comme on emporte

deux toiles à peindre, trois ou quatre pinceaux et la boîte à couleurs. Tous autres outils se réservent pour l'atelier, où l'on peut à son aise pratiquer les richesses de ficelles et les petits trucs de métier, inutiles, nuisibles même, d'après nature. Pliant et parasol sont des objets indispensables, choisissez les plus légers possible. Enfin, si vous devez faire beaucoup d'aquarelles, études de détail, premiers plans et pochades de route, voici un portefeuille que je vous recommande, l'ayant adopté depuis plus de dix ans



après bien des essais de toutes espèces d'appareils. C'est un carton à trois compartiments : dans celui du milieu on place un bloc composé de 25 feuilles qu'on remplace à volonté lorsqu'il est épuisé : il suffit pour cela de garnir le dessous du

bloc de colle liquide et de laisser sous presse une nuit. A gauche est une pochette dans laquelle on met les études terminées ; à droite, un cadre mobile permet de juger de l'effet par l'isolement de chaque étude faite. La dimension moyenne de ce portefeuille permet de le paqueter aisément avec le pliant, ce n'est pas sans importance, car il ne faut pas oublier qu'on doit arriver sans fatigue devant la nature.

CHAPITRE III

LEÇON GÉNÉRALE

CHAPITRE III

LEÇON GÉNÉRALE

CIELS — TERRAINS — ARBRES, ETC.

Des premiers exercices à faire pour les tons généraux ou grandes teintes.

On a beaucoup conseillé, surtout dans les anciens traités, de faire quelques aquarelles à la sépia ou teinte neutre, avant de commencer les études colorées : si je ne prends point la même voie, c'est que nos premières études au fusain nous ont donné le même résultat, quant à l'effet, et pour ce qui est du maniement du pinceau, je conseille plutôt d'entreprendre les tons bleus ordinaires du ciel appliqués à grandes teintes, ou les teintes grises légèrement bleutées, qui

forment la plupart du temps les tons des fonds ou plans éloignés d'un paysage.

Avant de commencer un ton quel qu'il soit, notre premier soin sera, si nous travaillons sur papier blanc, comme je vous l'ai conseillé plus haut, de lui enlever sa crudité à l'aide d'un ton général qui, par conséquent, nous servira de première étude pour l'emploi du pinceau. Vous prenez un pinceau un peu fort et l'emplissez entièrement d'eau, en ne l'essuyant simplement contre le godet que juste ce qu'il faut pour que la pointe se reforme ; vous le passez légèrement sur la pastille de rouge de Saturne et une pointe de jaune indien ; vous obtenez ainsi un ton chaud, que vous diminuez le plus que vous pouvez, en l'additionnant d'eau sur le papier qui vous sert de papier d'essai : ce ton doit à peine se sentir, afin de ne pas contrarier ceux que vous pourrez mettre par-dessus, ni en changer la nature. Pour l'étendre ensuite sur votre travail, vous l'appliquez sur le papier en commençant par la gauche, et en appuyant bien franchement la panse du pinceau ; non seulement vous ne devez pas vous inquiéter de la goutte d'eau qui se forme au bas

du travail, mais encore vous devez la ménager avec le plus grand soin ; cette gouttelette s'absorbe d'elle-même, et en cherchant à l'enlever vous formeriez des cernes, ce qui est toujours le grand écueil des commençants ; vous ne devez la faire disparaître ou la faire absorber par le pinceau que lorsque vous arrivez au bas du papier et que, par conséquent, vous n'avez plus le même ton à fondre avec le premier pour les raccorder ensemble ; le ton ainsi passé doit l'être à grande eau, vous pouvez entreprendre un second ton, soit le ciel si vous voulez, il ne sera nullement gêné dans l'exécution par le premier. Pour un ciel bleu, vous ferez un mélange à peu près semblable au précédent, en employant l'outremer et le cobalt mélangés en parties égales ; cela vous donnera pour le haut du ciel un ton un peu ferme, que vous diminuerez à mesure que vous avancez vers l'horizon en l'additionnant d'eau. Plus vous voudrez avoir d'intensité dans le bleu du ciel, plus vous devrez forcer en outremer ; il faudrait, au contraire, vous appuyer sur le cobalt si vous vouliez avoir de la douceur dans le ton général. Voilà les premières notions sur la teinte plate ;

nous verrons plus tard, en copiant les modèles, que les blancs doivent être réservés, c'est-à-dire qu'à l'endroit où vous avez un nuage blanc ou foncé, vous pourrez arrêter brusquement la goutte d'eau et l'absorber dans le pinceau, dans une forme inverse à celle que vous voulez donner au nuage. A propos de la manière d'enlever la goutte d'eau, on a beaucoup critiqué la manière d'absorber le contenu du pinceau dans la bouche pour y faire le vide ; cette manière est, hélas ! la seule bonne, et, pour qu'elle ne soit pas malsaine, il suffit d'ailleurs de se servir, pour les grandes teintes, du double pinceau, dont l'une des extrémités, ne touchant jamais la couleur, sera uniquement réservée à ce genre de travail : la matière colorante tombant au bout de peu d'instant au fond du godet, ce n'est pas la légère coloration de l'eau qui peut nuire à la santé ; or, la mise à sec du pinceau par la bouche forme, on peut le dire, une partie du savoir-faire, car on arrive très vite à calculer dans ce mouvement ce qu'on doit retirer ou laisser d'eau dans son pinceau suivant les besoins de son travail. Pour en revenir à notre premier exercice, on peut encore, si l'on

n'a point de blancs brillants à obtenir, les enlever sans réserve, à l'aide d'une éponge : on se sert à cet usage d'une petite éponge adaptée à un manche de bois, qui est assez commode en ce sens qu'elle permet de dessiner un peu la forme des nuages ; le papier ainsi imbibé d'eau, on passe vivement le chiffon, ou bien on peut encore tamponner légèrement, de façon à ne point arracher l'épiderme du papier. J'ai dit plus haut la manière d'obtenir un ton foncé à l'aide des bleus ; j'ajouterai que, pour celui qui possède la palette de vingt-quatre couleurs, le bleu de smalt est d'un usage excellent et très riche en couleur. Si vous allez dans le Midi, par exemple, en Provence ou en Auvergne, le smalt est la seule couleur qui vous donnera exactement et sans mélange d'autres couleurs, hormis les bleus, le ton chaud et légèrement violeté du ciel. J'ai peut-être omis de placer en tête de cette leçon un principe absolu dont il faut bien se pénétrer : c'est qu'il ne faut jamais se servir d'une couleur seule, il faut toujours la rompre d'une manière quelconque pour lui ôter sa crudité première ; d'ailleurs, aucune couleur fabriquée ne donne exac-

tement un ton naturel, puisqu'il faut toujours tenir compte de l'air et des valeurs relatives des tons entre eux.

Quelques aquarellistes se servent de godets pour préparer ce qu'on nomme les grandes teintes, c'est-à-dire qu'ils délayent en quantité suffisante la couleur dans un godet, pour obtenir d'une manière uniforme la teinte générale. Ce procédé me semble défectueux ; il est bien préférable de chercher plusieurs fois à rattraper le même ton ; de cette manière, on se dresse la main, et si la teinte générale n'a pas une égalité parfaite, ce n'est pas un défaut, car le ton du ciel surtout, quand il est bleu, est toujours irisé, c'est-à-dire que la lumière et l'atmosphère, venant jouer sur la couleur qui paraît aux yeux, donnent pour ainsi dire un mouvement à la tonalité générale.

Je n'ai indiqué jusqu'à présent que la manière de faire un ciel bleu ; c'est qu'en effet, l'explication de la pratique du lavis ne peut se faire avec simplicité que sur un seul ton, et pourtant que de variétés dans les tons de nuages et suivant les effets ! Je me bornerai à vous indiquer les prin-

cipaux mélanges qui peuvent servir de base à leur composition, en cherchant à vous composer autant que possible les différentes natures du ciel qui peuvent se présenter.

LE CIEL BLEU MOUTONNÉ DE NUAGES BLANCS

Une fois votre grande teinte posée, plus ou moins intense, suivant l'époque de l'année, et avant que l'eau ait eu le temps de s'imbiber dans le papier, vous pouvez enlever au pinceau sec ou au chiffon les petits nuages légers et rapprochés que vous chercheriez en vain à réserver ; on réussit encore assez bien en se servant de la mie de pain¹, fortement pétrie et tournée en boulette qu'on aplatit ensuite entre le pouce et l'index, et dont on emploie le tranchant : ce procédé est bon parce qu'il ne fatigue point le papier, mais il demande une grande rapidité d'exécution, parce que la touche est nécessairement plus petite que celle du pinceau, et que, par conséquent, il faut la répéter plus souvent et plus

1. La nouvelle *Gomme mie de pain* peut être utilisée dans le même but ; elle a, en plus, l'avantage de donner des lumières lorsque la teinte est sèche.

rapidement, si l'on ne veut point que l'eau sèche avant les enlevés.

CIELS NUAGEUX

Si nous supposons un ciel bleu, avec des nuages gris un peu forts, et éclairés à leur sommet, nous nous souviendrons de ce qui a été dit plus haut et nous en dessinerons la forme en sens inverse. Dans l'application du ton bleu, un mélange de bleu de smalt, de teinte neutre, une pointe de noir, le tout, bien entendu, à doses infiniment légères, nous donnera la base des nuages gris. Nous pourrons encore procéder par les enlevés au pinceau sec, à la partie supérieure, avant d'arriver au blanc réservé du papier, qui forme la partie éclairée du nuage, car il faut remarquer avec grand soin que les transitions brusques sont hors nature, excepté dans des effets absolument voulus. Pour donner plus d'intensité au ton qui forme le bas des nuages, il suffit d'attendre que le premier ton posé soit sec et de revenir dans les parties qu'on veut forcer avec un ton composé de même manière.

Dans cette nature de ciel d'une gamme géné-

rale bleue, avec nuages gris, il arrive souvent que la partie la plus éloignée du ciel ou l'horizon, qui se trouve dans le dessin au-dessous du nuage, est plutôt verte que bleue ; dans ce cas, on devra se servir du bleu minéral et non du cobalt. Il n'est pas nécessaire, je pense, de vous rappeler que le bleu minéral doit toujours s'employer avec une grande modération, car c'est une couleur qui développe beaucoup et qui est d'autant plus désagréable qu'elle est employée à plus forte dose ; c'est aussi celle qui demande le plus à être rompue par une couleur voisine.

CIELS D'ORAGE

Il y a tant de diversités de ciels d'orage, que je dois plutôt vous donner une notion générale que d'en supposer un tout convenu ; ces sortes de ciels laissent d'ailleurs à l'habileté et au hasard du pinceau une latitude assez grande ; vous pouvez toujours prendre un bleu pour base : si vous prenez le bleu minéral, vous le chargerez davantage de noir d'ivoire, vous y ajouterez un peu de terre d'ombre et vous romprez tous ces tons avec une terre plus claire, ou de l'ocre ; une

pointe de cadmium réchauffera le ton ; si vous craignez qu'il ne soit lourd, vous commencez par faire ce mélange un peu légèrement et vous forcez la couleur à mesure que vous voulez donner de l'intensité à vos nuages ; vous pratiquerez encore des enlevés par place au pinceau sec, ou même à l'éponge, pour donner du mouvement à votre ciel.

DES DIFFÉRENTS EFFETS

Est-il nécessaire maintenant d'étudier les différents effets du matin, du soir, de coucher de soleil, etc., etc.?... Le matin vous donne un ton extrêmement léger, la transparence de l'horizon est presque toujours à base de carmin ou de laque, les couchers de soleil sont presque toujours le résultat d'un mélange d'orangé de mars, de cadmium, et, s'il est très violent, une teinte légère de rouge de Saturne. Dans les fonds, à l'endroit où le soleil se perd, ajoutez le carmin au mélange et vous obtenez ce ton vif qui frappe, à mon avis, et qui étonne plus qu'il ne charme en réalité. Ces effets sont très difficiles à rendre pour l'amateur, et ce n'est qu'en exécutant

d'après nature de nombreuses pochades rapidement enlevées qu'on peut les saisir. Il faut bien qu'il en soit ainsi, puisqu'on ne trouve guère à citer que le Lorrain qui ait su rendre les couchers du soleil, et encore affirme-t-on qu'il a mis au moins dix années d'études avant d'arriver aux résultats qui ont fait passer son nom à la postérité.

LES TERRAINS

Dans un paysage, ce qui donne le charme, c'est un ciel réussi, une eau transparente ; ce qui est la plus grande difficulté est assurément le terrain ; la principale qualité qu'il faut rechercher dans cette exécution est la solidité, et le principal défaut à éviter est la lourdeur. Les principaux mélanges dont on se servira pour les terrains sont les suivants :

Terre de Sienne brûlée et bleu de cobalt pour un terrain d'une gamme claire et qui a peu d'herbe. Si la terre a été récemment mouillée, elle est par conséquent plus foncée, on y ajoutera un peu de brun Van-Dyck ; c'est ainsi qu'on peut obtenir la différence des deux tons, pour rendre un terrain

au bord de l'eau. A l'aide de la gomme-gutte ou de l'ocre jaune et du cobalt, on obtient un vert assez solide, et qui, appliqué sur le premier terrain posé, rend assez bien l'herbe dans les tons sourds; on devra réserver les places où cette herbe doit être lumineuse; c'est là la base ordinaire des terrains. On peut modifier cette manière de faire suivant la couleur locale qui règne dans son modèle, ou le pays que l'on habite: ainsi la Provence et le Midi devront avoir pour base le bleu de smalt, l'indigo ou l'outre-mer, de préférence au bleu minéral; dans les pays du Nord, au contraire, où le terrain est plus foncé et d'un ton plus froid, on se servira plus avantageusement de la sienne brûlée, de la sépia, une pointe de noir d'ivoire et très peu de bleu minéral, parce que si le mot de froid est désagréable, la chose qu'il exprime l'est bien autant, à mon avis. Je suis, avant tout, pour les colorations chaudes, et j'estime qu'il faut, lorsqu'on est obligé de rendre, pour être vrai, des tons froids, en atténuer la portée autant qu'on le peut. Rappelez-vous aussi que c'est par la grande sobriété de détails et par la franchise du ton, que vous arriverez le plus

facilement à rendre un terrain solide et propre à supporter les objets, arbres, fabriques, etc., que vous devrez y placer.

DES FABRIQUES

Il est très important, en ce qui concerne les fabriques, d'en établir bien exactement le croquis avant d'en commencer la couleur, car ici point de ressources; on ne peut, comme dans les arbres, par exemple, escamoter l'équilibre par une exécution adroite: il faut donc en arrêter avec soin les formes extérieures et la perspective, avant de passer ses teintes. Ce grand mot de perspective effraye bien des gens; je ne crois pas qu'il faille absolument en faire une étude très suivie pour arriver à faire des aquarelles très intéressantes et dont la construction soit très convenable; l'observation intelligente des rapports de la verticale à l'horizontale peut très bien suffire. Personne ne doute, en effet, que les premiers plans doivent tenir beaucoup plus de place sur le papier que les seconds plans; il suffit donc de regarder avec soin jusqu'à quelle

hauteur viennent ces derniers par rapport aux premiers pour comprendre très exactement les proportions qu'on doit leur donner sur le papier. On se sert, pour s'en rendre bien compte, d'un moyen fort simple et à la portée de tous : après avoir placé dans la main le pinceau ou la hampe du pinceau, qu'on tient bien verticalement, on étend le bras de toute sa longueur en plaçant la verticale devant les objets que l'on veut comparer ; on en trouve ainsi, à l'aide du pouce, très exactement la proportion. Si la maison est en briques, on se servira de sienne brûlée, très peu de jaune indien et du vermillon pour l'obtenir ; l'addition de la teinte neutre la donnera dans les parties foncées. Si elle est en plâtre, inutile de dire que le papier doit être réservé dans les parties lumineuses ; un peu de sépia et de teinte neutre en pourront donner les parties ombrées ou les accents. Si la toiture est couverte en chaume, on devra en chercher la coloration à l'aide des terres et de l'ocre jaune, suivant le besoin ; forcer sur l'ocre pour les parties lumineuses, forcer sur les terres pour les parties ombrées.

LES EAUX

Le sujet généralement le plus recherché par le public est le bord de la rivière ; c'est aussi le motif que recherche l'amateur, autant parce que la transparence des eaux donne un charme tout particulier au paysage, que par la facilité qu'on a aux environs de Paris de trouver de délicieux motifs. Que de peintres, en effet, ont fait leurs premières études dans ces conditions : Français, au Bas-Meudon ; Daubigny, au bord de l'Oise et de la Marne ; Corot aux étangs de Ville d'Avray, etc., etc. ! et tous ont su attirer le public par une exécution nouvelle et en rajeunissant des motifs connus de tout le monde.

Règle générale, les réflexions dans l'eau doivent être plus vigoureuses que les objets reflétés ; il n'est pas nécessaire cependant d'accuser ce principe d'une façon exagérée ; parfois même on observera que, dans la nature et à certaines heures, les reflets dans l'eau s'éloignent insensiblement, à mesure que le soleil accentue sa per-

pendiculaire sur la surface de l'eau ; mais c'est l'heure ingrate pour le travail, c'est-à-dire de dix heures du matin à trois heures de l'après-midi ; c'est l'heure où la nature manque d'effet, au point de vue de l'exécution. Je ne puis rien vous dire de nouveau sur ce sujet, puisqu'on se sert des mêmes tons, légèrement assourdis la plupart du temps par des terres ou du bleu minéral, que ceux dont on s'est servi pour exécuter le paysage reflété. Réserver ce qu'on appelle les lignes d'eau ou brillants blancs, qui sont à la surface de l'eau, ou séparent cette eau du terrain, de place en place, n'est point toujours chose aisée ; c'est là que les aquarellistes modernes, qui ne reculent devant aucun procédé, ont employé le système suivant :

L'aquarelle terminée, on passe à plein pinceau de l'eau pure sur les eaux de son paysage ; puis, quand le ton se trouve ainsi détrempé, on enlève rapidement au grattoir ; cette opération, avec un peu d'habitude, peut se faire sans enlever l'épiderme du papier. ???

Quant au bleu du ciel, reflété dans l'eau, n'oubliez jamais d'ajouter une pointe de bleu miné-

ral au cobalt ; quelle que soit la nature du ton du ciel, en se mariant avec le ton général de l'eau, il prend toujours cet aspect légèrement verdâtre.

LES ARBRES

L'arbre est à proprement parler l'académie du paysage ; deux choses en caractérisent l'essence principale dans une aquarelle : la construction de ses branches et du tronc, qui se distingue surtout par le dessin, et la masse ou plutôt l'aspect général du feuillé. C'est par un contour soigneusement cherché et l'observation soutenue de la manière dont les branches s'attachent à la tige mère qu'on accuse l'essence d'un arbre ; quant au feuillé, on l'exprime par le ton local et par la silhouette extérieure de la masse. Un tronc d'arbre peut s'ébaucher généralement d'un mélange de sépia et de brun Van-Dyck, toujours en appliquant en premier le ton le plus clair qu'on voit dans le modèle ou sur la nature ; le ton local pour les arbres à feuillage dur et vigoureux, tels

que le chêne, l'orme, le peuplier, etc., etc., avec le même ton mêlé d'indigo, de bleu minéral ou de bleu de Prusse ; à mesure que l'on approche de la partie éclairée de la masse du feuillage, on peut ajouter du cobalt dans le mélange et l'employer très légèrement, bien entendu ; l'emploi du pinceau trop chargé de couleur pousse souvent les aquarellistes, même les plus forts, à une silhouette lourde ; quelques-uns même ont cerné comme autrefois la partie extérieure de leurs masses d'un trait de plume, afin d'obtenir de la netteté : il y a évidemment à prendre dans ce procédé, mais seulement dans les ombres et sur les fonds de terrain, car j'ai toujours remarqué que lorsqu'il était employé sur le ciel, il donnait une lourdeur extrême. Enfin une observation qui est rarement faite dans les traités, c'est l'importance capitale qu'on doit attacher à la manière de faire porter un arbre sur le terrain. Je crois qu'en aquarelle, un excellent système pour arriver à ce résultat est de se servir, pour ébaucher les terrains qui entourent un arbre, du même ton de dessous qu'on emploie pour la base de cet arbre, en réservant, bien entendu, les parties lumi-

neuses, sur lesquelles on passera ensuite les tons clairs verts ou autres des herbes, pousses, mousses, etc., qui composent ce terrain ; de cette façon, l'on ne sentira presque pas l'endroit où s'attache votre arbre et il portera solidement sur le terrain. Pour les arbres que j'appelle à feuillage doux, c'est-à-dire ceux qui, même dans les masses les plus compactes, ne comportent point une vigueur intense, tels que le platane, le saule, le tremble, le bouleau, etc., servez-vous pour l'esquisse de l'ocre de rhu, un peu de cobalt et un peu de jaune indien ; vous obtenez ainsi un ton assez ferme comme dessous, mais qui donnera aux glacis que vous pourrez mettre ensuite une note plutôt claire que noire ; développez toujours sur le cobalt, plus vous arrivez près de la silhouette se profilant sur le ciel. Ce ne sont point là, ainsi que vous le verrez plus loin, les bases d'une exécution très facile, en ce sens qu'en opérant pour les dessous à l'aide de la sépia et de la teinte neutre qu'on glace ensuite à volonté, la recherche du ton local est beaucoup moins pénible et beaucoup moins longue ; mais je suis convaincu que toutes vos études ne seront réel-

lement fructueuses que si vous vous efforcez d'écarter peu à peu tous les systèmes de préparation pour arriver autant que possible à préparer dans le ton juste.

LES LOINTAINS ET LES MONTAGNES

C'est surtout dans l'exécution des lointains et des montagnes qu'il faut beaucoup de fermeté de main et point d'hésitation ; vous ne devez, en effet, employer que des tons absolument transparents, écarter par conséquent les terres et les bruns, pour ne vous servir exclusivement que de tons gris à base de bleu, de laque, d'ocre, de vermillon, quelquefois de teinte neutre, modifiant le noir d'ivoire. L'emploi de ces tons premiers ne vous empêchera pas de les modifier par des glacis, suivant le ton local ou l'effet ; ainsi, par exemple, si vous avez un lointain composé de teinte neutre et d'un peu de bleu, vous passerez un glacis d'un peu d'ocre pour avoir un ton moins froid, d'un peu de laque carminée pour avoir un ton vraiment chaud, d'un peu de vermillon si c'est un

effet de soleil couchant qui donne l'intérêt à votre lointain. Si les montagnes forment la partie principale du paysage et que, même en clignant fortement les yeux, vous soyez obligé d'en accentuer les détails pour leur donner de l'intérêt, il vous arrivera souvent d'être un peu sec dans ces détails. Vous pourrez parer à ce défaut par un glacis un peu chargé d'eau pure : en faisant ensuite trembloter légèrement votre aquarelle en la tenant bien à plat, vous pourrez rompre les sécheresses. Je ne suis point, hélas ! un enthousiaste des pays de montagnes, et bien que Calame y ait trouvé sa réputation, je préfère, je l'avoue, la verte campagne ou les bords de la mer ; ces pays sont beaux à parcourir, et les touristes vous en feront des descriptions merveilleuses ; mais c'est là une nature trop grandiose pour le peintre et surtout pour l'amateur ; l'effet y change avec une rapidité telle qu'un ton appliqué avec la plus grande justesse devient en quelques minutes le plus faux du monde si l'on place les tons qui l'entourent par un nouvel effet.

LA MER

Je n'ai pu m'empêcher de vous donner ici des détails un peu étendus en ce qui concerne la mer. C'est que je suis un admirateur passionné de la mer et de son immensité, et je trouve que ce spectacle toujours changeant offre mille sujets d'études à l'amateur.

Le premier aspect est celui que donne la mer calme sous un ciel bleu : le ton bleu du ciel, d'une profondeur immense, doit se préparer avec le cobalt et l'outremer, et mourir pour ainsi dire en arrivant à l'horizon vers lequel nous devons retrouver le ton chaud du cadmium posé avant le travail. Et chose étrange pour la mer, le bleu le plus intense devra se trouver vers l'horizon, ou même on devra ajouter de la teinte neutre au cobalt pour le solidifier, et avec ce mélange arriver en caressant le papier de place en place pour obtenir le frémissement de la mer avec une vague presque insensible. Enfin, dans les premiers plans, on ajoutera une note bleue et verte, afin de donner de la profondeur et de la puissance.

Un autre aspect assez fréquent de la mer est le temps brumeux sans que la vague en soit soulevée. Pour cet effet, en général assez simple, on passe un ton général de noir d'ivoire, peu d'ocre jaune et de laque ; puis, quand le papier a pris suffisamment la teinte, vous glissez dans le haut du ciel quelques tons de gris un peu plus vigoureux pour modeler et accentuer quelques formes de nuages toujours indécis dans ces effets, et, dans ce cas, on peut avoir un noir moins rompu et même employer le noir d'ivoire seul. Par l'effet de brouillard, le ciel et la mer se confondent à l'horizon ; cependant il est bon d'accuser un peu la jonction sur un des côtés de son aquarelle, et sur tout le reste laisser ce passage tout à fait insensible et confondre les deux tons en un seul. Au premier plan, nous creusons la vague d'un ton verdâtre formé de teinte neutre, cobalt et un peu d'ocre jaune.

MER HOULEUSE, CIEL GRIS

Par cet effet, le ciel ayant généralement comme dominante une note plus froide, il est inutile de

passer un ton de dessous au cadmium et à l'ocre jaune, les nuages se font à base de teinte neutre et se modèlent au noir d'ivoire; la mer sous le ciel gris est généralement verte, tout en ayant des reflets du ciel, ce qui fait qu'on peut d'abord passer le même ton employé pour les nuages et creuser les vagues à l'aide de tons verts d'autant plus intenses qu'on avance vers le premier plan, soit pour les fonds cobalt et ocre jaune et pour les premiers plans bleu minéral et sienne naturelle, en ayant soin de laisser la crête de la vague, ou plutôt le dessus des vallonements qu'elle forme, refléter le ton du ciel. Quant à la crête des vagues en premier plan, dont l'écume scintille et frémit, il est difficile d'en ménager le blanc, et c'est au grattoir qu'il faudra recourir si l'on veut obtenir des raccrocs de lumière bien accentués; cependant, si l'aquarelle est grande, on peut dessiner même cette crête et la modeler avec des gris très fins et la mousse d'un blanc chaud; si le ciel est gris, on emploiera le blanc presque pur, et j'ai omis de dire précédemment que, par le beau temps, on ajoutera pour rendre la mousse un peu de cobalt au blanc.

EFFETS D'ORAGE

Toutes les fantaisies de tons et de formes sont presque possibles dans le ciel, car on a en haut de la voûte des déchirures de nuages qui laissent voir des bleus intenses d'outremer et de bleu de smalt; vous modelez ensuite les nuages qui entourent cette déchirure avec des noirs d'ivoire et de la teinte neutre; s'ils sont en second plan, vous pourrez y glisser de la sienne brûlée ou du brun rouge. Si l'on ne voit l'azur du ciel que tout à fait en dernier plan, le bleu devient vert et vous le rendez au bleu minéral, additionné d'une pointe de cadmium que vous rompez avec le carmin pour ne point avoir un vert très prononcé. La mer prend alors tous les tons qui sont dans le ciel et les exagère; en les coupant par les vagues nous opérons comme il est dit précédemment, mais avec une gamme générale plus ferme et plus solide. Une remarque cependant: il arrive parfois que, sous l'effet d'orage, on a en troisième plan des lignes d'un vert malachite; ce ton s'obtient avec le bleu minéral et le jaune indien mêlés de cobalt.

LES ROCHERS

Je ne veux pas terminer ce chapitre qui concerne la mer sans dire quelques mots de la falaise et des rochers. En Bretagne, le rocher est granitique ; on doit ébaucher avec la teinte neutre et ombrer avec de la sépia, surtout masser les ombres avec un dessin très serré. Les rochers que la mer découvre en se retirant à marée basse, et qui sont ordinairement recouverts de varech ou de plantes marines, s'ébauchent avec du jaune indien et s'ombrent avec la sépia et la sienne brûlée. On peut remarquer que ces verts de plantes marines, qui sont très brillants à la surface quand ils sont éclairés, deviennent d'un ton sourd et cru lorsqu'ils pendent le long des rochers ; on les rend avec un mélange égal de bleu minéral et de jaune indien, et l'on pousse au bleu par places, pour leur donner le relief. En Normandie où la falaise est crayeuse, elle doit s'ébaucher avec l'ocre jaune et s'ombrer à la sienne naturelle, à laquelle on additionne la sépia et la teinte neutre dans les parties très vigou-

reuses. Aux environs de Trouville où la glaise domine, on ébauche à la teinte neutre et à la sépia ; mais on emploie le noir d'ivoire dans les parties vigoureuses, ce qui donne un ton très fin.

DU CHOIX DES MODÈLES

Si, pour l'étude du dessin, on a pu bannir presque complètement le modèle gravé, pour l'aquarelle je crois utile d'en copier le plus possible les premières années, alors même qu'on a déjà fait une saison d'après nature. A Paris, il est facile de se procurer des aquarelles en location : en province et à l'étranger, cela est moins aisé. Aussi faut-il la plupart du temps se contenter de bonnes chromolithographies comme celles qui sont indiquées plus loin dans nos leçons écrites. Il y a encore les fac-simile en couleurs de la maison Boussod-Valadon, d'après Allongé, Weber, etc., qu'on peut demander en location chez le correspondant de chaque ville.

Ces études une fois terminées, on devra copier en aquarelle des tableaux à l'huile. C'est la meil-

leure transition entre la copie du modèle et le travail d'après nature. Cette différence qui existe entre la peinture à l'huile, qui a l'empâtement pour base, et l'aquarelle, qui se sert de transparence, est une difficulté à vaincre, mais qui, une fois vaincue, nous laisse absolument maître de la place. Pour les premières études de cette nature, prenez des pochades ou des esquisses peintes et très peu faites, et graduez vos études jusqu'à ce que vous arriviez à rendre à l'aquarelle un tableau très serré d'exécution.

Prenez garde, surtout dans ce genre de travail, à la lourdeur où peut vous conduire la recherche de la fermeté ; c'est ce que je ne saurais trop vous répéter à chaque leçon de ce livre.

Enfin, après ces travaux divers, essayez quelques compositions : vous prenez un croquis quelconque, et, en vous entourant de vos études précédemment faites, vous cherchez à donner une coloration d'abord sobre et simple, puis plus colorée, vous appuyant sur ce que vous avez appris. Enfin, rejetant tout ce qui est autour de vous, tâchez de rendre de mémoire un effet que vous avez vu dans la nature. C'est là ce que l'ar-

tiste appelle communément l'élucubration et dont il sourit souvent ; mais je trouve que cette recherche, si imparfait que soit le résultat, donne à la main une fermeté d'exécution très utile et qu'il sera ensuite facile de rendre juste par l'observation soutenue du travail d'après nature.

CHAPITRE IV

LEÇONS ÉCRITES



Imp. Protat Frères, Mâcon



Imp. Protat Frères, Mâcon

CHAPITRE IV

LEÇONS ÉCRITES

PREMIÈRE LEÇON — AU BORD DE L'EAU

Le motif de cette aquarelle est d'une simplicité telle, que nous pouvons considérer qu'elle s'adresse à un amateur n'ayant jamais tenu le crayon ni le pinceau. Aussi pouvons-nous commencer par la leçon de dessin, qui se résume en quelques lignes. Nous avons ici deux plans bien accusés et bien distincts : les plans de fond, formés par la rive opposée, dont nous établissons la base, c'est-à-dire la ligne de démarcation entre ce plan et l'eau, par un trait de crayon ; cette ligne horizontale se trouvera un peu au-dessous du tiers de la hauteur totale du sujet, à partir du bas ; nous établissons ensuite la pierre qui forme le premier plan et qui occupe un peu moins que la moitié de la largeur, à partir de la droite en la cernant d'un trait, puis le terrain sur lequel

elle repose. Ces deux parties du dessin ainsi obtenues exactes et au besoin même vérifiées ensuite à l'aide de mesures si nous n'avons jamais dessiné, les autres points du sujet se trouveront aisément. Ainsi, pour le plan du fond, le milieu entre la pierre et la droite du papier nous donnera la verticale occupée par le dernier peuplier à gauche de la seconde masse de droite ; le milieu entre ce point et la droite du papier nous donnera la place exacte de la séparation de ces deux masses de peupliers. Vous remarquerez qu'en agissant ainsi, nous prenons toujours nos distances à partir d'un même point. Le bord droit du papier pour les distances en largeur, le bas pour les distances en hauteur. Cela est indispensable, car si nous changions de repère, une seule erreur pourrait nous entraîner à en commettre beaucoup d'autres. En s'appuyant au contraire sur le même point, nous nous apercevons aisément qu'il y a erreur dès la faute commise et nous la rectifions avant d'aller plus loin.

Un dessin exécuté en vue de l'aquarelle doit être un peu soutenu, ferme sans dureté, ainsi que vous pouvez le voir dans cette étude, où nous

l'avons laissé subsister avec intention. Nous verrons plus tard que quelques artistes donnent même un premier ton d'ombre au croquis dans les parties vigoureuses à l'aide du crayon. Cela est rarement utile, la coloration nous fournissant les moyens d'obtenir nos reliefs.

Pendant l'exécution de notre dessin, le pinceau a eu le temps de se détremper dans l'eau : nous le passons sur l'ocre jaune et le jaune indien, ou mieux encore le cadmium et, à dose infiniment faible, nous en étendons un premier ton à grande eau sur toute la partie du papier qu'occupe le sujet pour enlever la crudité du ton blanc. Ce ton est passé de haut en bas et de gauche à droite, en ayant soin de laisser après le coup de pinceau de la première traînée une goutte qui nous permette de reprendre au-dessous afin d'éviter les cernés. Ce qui cause généralement un retard dans les progrès de l'élève, c'est que précisément il craint toujours de travailler à grande eau. C'est là un point essentiel qu'on ne doit jamais oublier.

Quand l'eau de cette première teinte est absorbée, c'est-à-dire que le brillant a disparu et que

l'aspect du papier est devenu mat, et qu'il est encore humide, nous opérons de même manière pour le ciel, qui est un ton de cobalt se modifiant de lui-même par le ton préalablement posé ; les nuages blancs sont réservés : au-dessous de la première ligne de nuages blancs, nous reprenons de l'eau pour atténuer le ton et faire fuir le ciel.

Nous passons ensuite un ton formé de cobalt et de teinte neutre pour les plans de fond jusqu'à la ligne d'eau et aussi au-dessous en la réservant autant que possible pour obtenir le ton général des reflets ; un peu de jaune indien accusera les herbages de la berge. Ceci encore doit être exécuté avec beaucoup d'eau, et c'est là généralement que les commençants hésitent, à cause du dessin dont ils ont peur de perdre la rectitude. Il vaudrait encore mieux modifier la forme si la main n'obéit assez promptement à l'œil, que d'avoir des duretés dans son travail.

Si, d'après nature, vous aviez ce même plan du fond fuyant à grande distance et se rapprochant davantage de votre œil vers la droite, il faudrait le graduer en ajoutant, à mesure que

vous marchez vers la droite, du bleu de cobalt et un jaune tel que la sienne naturelle : si le ton même était très soutenu, vous pourriez remplacer le cobalt par l'outremer ou le bleu de Prusse et le jaune par la sépia, en conservant toujours la transparence du ton ; de même pour les réflexions dans l'eau et dans les mêmes proportions.

Un mélange de sépia, sienne brûlée et une pointe de cobalt pour affiner le ton, nous donnera la première teinte de la pierre dans la partie claire, et ce même ton, mêlé d'un vert composé de bleu minéral et sienne naturelle, nous fera passer sans transition trop brusque au ton du terrain.

Un ton de sépia et sienne brûlée beaucoup plus chargé nous donnera l'ombre de la pierre, et un vert formé de bleu minéral et jaune indien les parties fermes du dessus de la pierre et les accents du terrain ; les mêmes tons nous serviront à ébaucher les roseaux et pour en avoir la fleur nous passerons légèrement le pinceau très peu mouillé et gardant encore le ton précédent sur la pastille de sépia. Voilà donc un des cas

où nous pouvons employer le pinceau presque sec, mais en ayant soin que la couleur soit très étendue dans sa composition si elle ne l'est dans le pinceau.

Je conseillerai de conserver cette première aquarelle seulement ébauchée après l'avoir recommencée plusieurs fois, jusqu'à ce que le résultat soit satisfaisant, et de la recommencer quand on sera bien sûr de soi pour s'en servir comme de préparation à la planche n° 2, entièrement terminée.

Le travail étant obtenu comme précédemment pour l'ébauche, nous reprenons le ciel, et comme il peut se faire que nous ayons laissé un intervalle de temps entre ces deux opérations, nous passons d'abord l'éponge mouillée derrière l'aquarelle si le papier est tendu, ou le gros pinceau plein d'eau à même le sujet si la première opération n'est pas possible. Ce travail a pour but de rendre l'humidité au papier, ce qui, comme nous l'avons dit, est indispensable.

Nous avons les bleus du ciel et les nuages blancs, il nous suffira donc pour le compléter de passer légèrement le ton des nuages gris formés

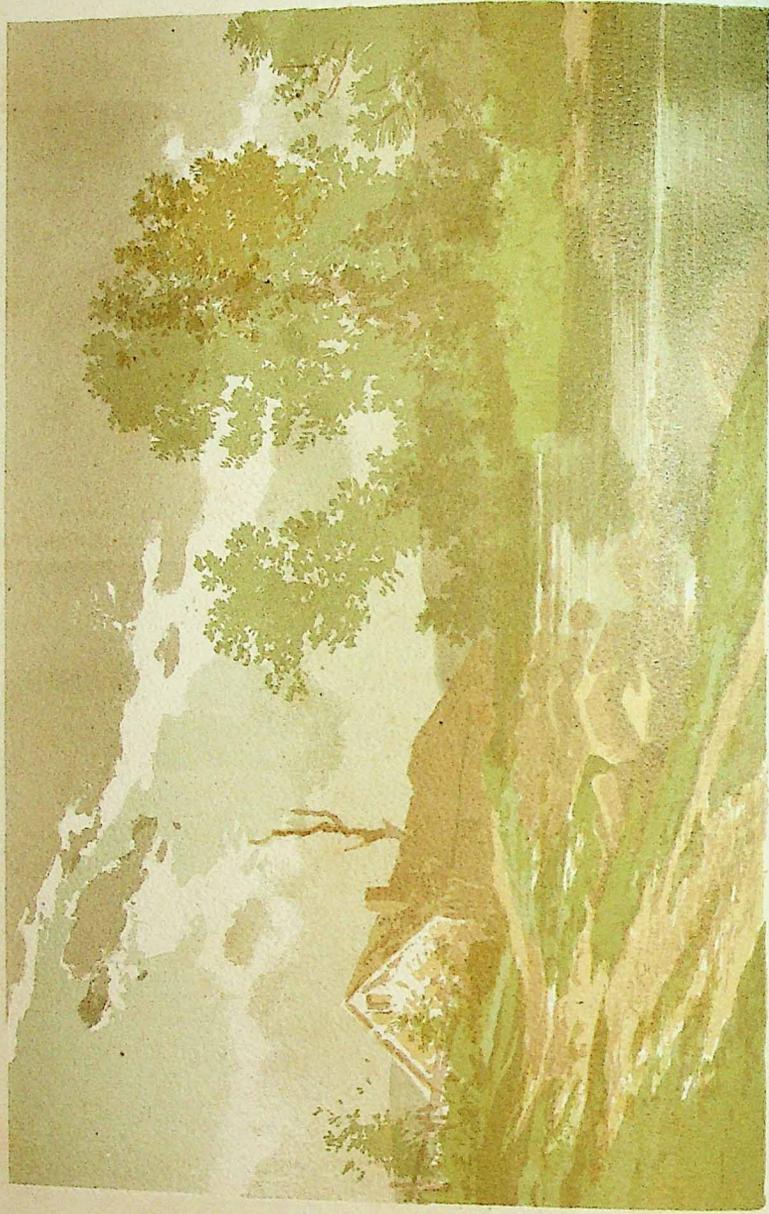
de sépia et un peu de teinte neutre ; si, dans cette opération ou précédemment, nous avons mal réservé les blancs ou dans une mauvaise forme, la *ficelle* employée pour les obtenir et les rectifier est bien simple : il suffit de passer le pinceau plein d'eau pure à la place des blancs et, après avoir laissé séjourner cette eau le temps nécessaire, pour détremper la couleur, passer vivement la petite éponge plate emmanchée de bois, ou un chiffon propre qui enlèvera le tout et rendra au papier sa blancheur première ; de même, si nous avons des cernés ou des duretés de contours, nous passerons de l'eau pure ; et, au lieu d'enlever de gauche à droite, comme ci-dessus et vivement, nous tamponnerons, au contraire, avec légèreté.

Pour les fonds, nous indiquerons les parties ombrées de la même manière et avec les mêmes tons, cobalt et teinte neutre, que pour la préparation, mais un peu plus ferme, et nous agirons de même pour les verts : à la base de la berge, un peu de sépia nous donnera le terrain ; si nous avons ainsi un ton un peu froid, nous pourrons le glacer légèrement d'une teinte de laque carmi-

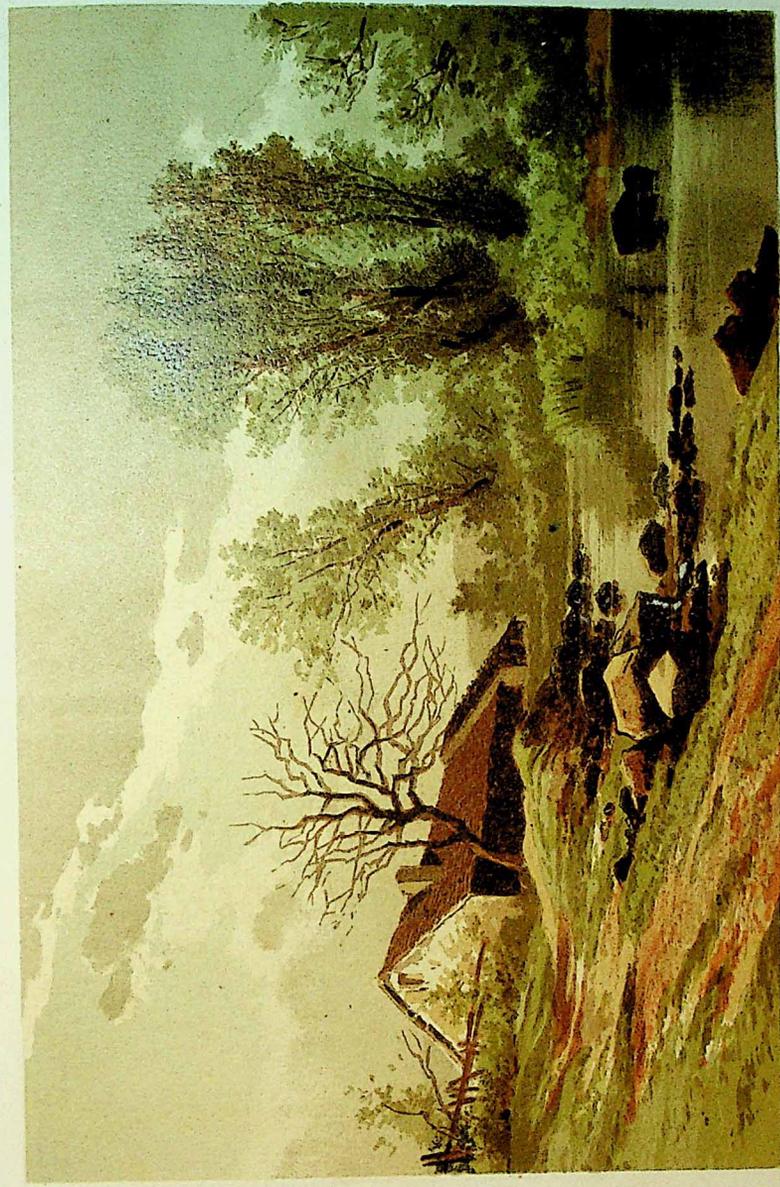
née ; si, dans ce travail et là reprise de l'eau par les mêmes tons, nous avons un peu perdu la ligne blanche de l'eau, nous la reprenons par le même procédé que pour les blancs du ciel ; mais ce moyen n'est, comme je l'ai dit, qu'une *ficelle*, et on ne doit en user que si l'on ne peut faire autrement, car c'est toujours au détriment de la fraîcheur du travail.

Dans les ombres de la pierre comme dans celles de la mousse, c'est la sépia que nous emploierons et qui se trouvera modifiée par les dessous ; le même ton chaud, mais plus léger, sépia et ocre jaune, nous servira pour les fleurs des roseaux, les feuilles fanées, la base des tiges où nous devons accuser plus de fermeté. Enfin le vert clair, bleu minéral et jaune indien, nous serviront pour terminer entièrement notre aquarelle en dessinant au pinceau les herbes du terrain de premier plan.

Beaucoup d'artistes donnent du relief à leurs aquarelles en les glaçant de gomme arabique dans les parties fermes, ou même emploient de l'eau gommée pour travailler. Chacun, après essai, doit voir s'il peut employer ou rejeter ce



Imp. Protat & Co. Macon



Imp. Protat & Co. Macon

système ; je le crois bon si l'on emploie du papier glacé comme le bristol, qui prend mal l'eau, mais ce n'est là que l'exception, et je crois que l'eau pure est toujours préférable. Quant à glacer ensuite une aquarelle, c'est, à mon avis, lui ôter une partie de son charme, car la transparence des tons doit suffire et l'aspect mat d'une aquarelle est justement ce qui en fait le prix ; on n'a point à craindre les embus comme dans la peinture ; il ne faut donc point recourir à un glaçage qui, à mon avis, alourdit plutôt qu'il ne fait ressortir les tons d'une aquarelle. Gomme et vernis ont été remplacés avec avantage par le fixatif Vibert qui conserve la matité des tons et préserve les aquarelles contre l'humidité. En plus, il permet les retouches en cas d'accident.

DEUXIÈME LEÇON — LA FERME

Nous avons réuni dans ce modèle les principales difficultés de l'aquarelle, tout en simplifiant l'exécution autant que possible, afin d'y résumer les conseils que nous avons donnés précédemment sur la manière de traiter en

général les ciels, fonds, arbres, fabriques, eaux, terrains, pierres, etc. Et, certes, nous pouvons employer une demi-séance à exécuter un dessin très serré de notre motif. Je pense que vous avez dessiné, et ne vous conduirai point par la main pour votre mise en place. Je vous recommanderai seulement un dessin ferme et précis, léger dans les nuages, plus solide pour les fabriques, peu indiqué pour la partie lumineuse de vos arbres et un peu rehaussé de hachures dans les parties ombrées de ces arbres; accentuez bien l'arbre mort qui se détache sur le ciel et les pierres du premier plan. Quand vous saurez bien dessiner, c'est le contour de l'arbre mort qu'il faudra supprimer en premier, afin de vous habituer à dessiner au pinceau, n'ayant que deux ou trois branches principales indiquées au crayon, afin que la touche de notre pinceau acquière peu à peu une certaine désinvolture.

Notre mise en place bien exacte, nous passons le premier glacis général au cadmium, puis le premier ton du ciel fait d'un mélange de cobalt et d'outremer; l'outremer doit disparaître à mesure que le ciel s'éloigne, et dans cette teinte

légère nous réservons la place des nuages gris de droite; mais nous pouvons sans inconvénient étendre le ton jusque derrière la ferme à gauche où monte un nuage gris; puis nous passons aux nuages gris qui sont un composé de teinte neutre, noir d'ivoire et cobalt: ce ton très fin est à chercher avant de l'employer, et pour cela il suffit d'essayer tour à tour sur quelle couleur nous devons appuyer davantage. Les collines de fond formées de cobalt et teinte neutre devront passer derrière les arbres; le ton étant très clair ne nous gênera pas.

Nous ébauchons ensuite les fabriques d'un ton doux et simple, sépia et teinte neutre, employé très légèrement en réservant toujours le blanc de la partie éclairée de la ferme; ce ton peut encore servir pour ébaucher les pierres et le terrain. Pour les arbres, n'oublions point que c'est avec le vert le plus clair que nous devons préparer; ici le vert sera formé de bleu minéral et jaune indien, modifié de sépia ou sienne brûlée dans les parties rousses qui se trouvent à droite; la préparation du paysage se trouve ainsi faite; reste celle des eaux où le ton général

est à base de bleu minéral et les reflets du même ton que les arbres. Plus on veut de transparence dans l'eau, plus on doit travailler dans l'humidité, et si l'on n'a point opéré de la sorte, on peut glacer d'eau pure la surface et secouer son papier pour fondre les tons entre eux. Les lignes d'eau doivent être réservées le plus possible.

Dans cette ébauche le ciel seul est terminé ; nous reprenons les fabriques en indiquant d'abord la teinte légère de la partie éclairée qui est une touche irrégulière d'ocre jaune ; la toiture faite de sépia et sienne brûlée a quelques accents de fermeté, notamment auprès de la cheminée où la sépia doit être ajoutée en plus grande quantité ; le même ton peut nous donner la petite note de barrière qui est à gauche de la maison, car ce qui en change un peu la coloration dans le modèle est le ton des broussailles qui la modifie ; ce ton étant très clair, on a pu l'employer sans réserver la place de cette barrière.

Il n'en est point de même de l'arbre mort, que nous avons dû réserver dans l'exécution de nos toits et que nous dessinons finement avec un

mélange de sépia et sienne naturelle ; de la sépia pure nous servira à rehausser les parties vigoureuses du tronc.

Pour le terrain, la coloration lumineuse s'obtiendra avec de l'ocre jaune où nous glisserons un mélange de sépia et teinte neutre pour les ombres. C'est bien de l'ocre jaune pure que nous devons employer pour les parties lumineuses, car nous avons déjà par notre préparation le ton local vert qu'il s'agit simplement de modifier pour lui donner la douceur et la lumière.

Pour donner du relief aux arbres, nous opérerons par le même moyen que dans les herbes des terrains, mais en reprenant le ton vert du dessous, c'est-à-dire que nous formons un vert de bleu minéral et ocre jaune ou jaune indien, et à mesure que nous voulons un ton ferme, nous ajoutons de la sépia ou de la terre de sienne brûlée, suivant que nous voulons le ton plus ou moins chaud ; puis, quand les masses sont bien en place, nous reprenons avec le même mélange plus monté en sépia l'armature de nos arbres.

Notre aquarelle se trouve donc terminée, sauf

l'eau qui doit en compléter le charme et dans laquelle nous devons chercher la franchise des blancs et les accentuer à l'aide du chiffon, comme il est dit à la leçon précédente ; mais néanmoins, comme ces lignes sont fines, nous pouvons remplacer le chiffon par la pointe du grattoir ; nous passons de l'eau au pinceau ; puis, lorsque la couleur se détrempe, nous éraflons vivement le papier, de façon à ne point trop l'entamer : ce dernier procédé n'est pas normal comme principe, mais il est parfois indispensable ; aussi nous conseillons de s'y habituer, afin de le bien rendre dans les cas extrêmes, car il faut posséder la netteté de la retouche autant que la netteté d'exécution, et davantage même, puisque ces mêmes ficelles nous servent à réparer les erreurs commises par suite d'une exécution malhabile.

Dans l'exécution d'après nature d'un motif aussi complet que ce modèle, l'amateur est toujours embarrassé pour entreprendre son travail, et le plus difficile c'est son commencement ; or, l'expérience m'a montré bien des fois que c'est faute d'attaquer vigoureusement l'ébauche d'une

aquarelle qu'on la fait incomplète ou maladroitement d'après nature. Il faut toujours se rappeler, quand on est devant son motif, que l'aquarelle est un parti pris d'exécution où les clairs doivent s'obtenir en premier lieu ; et, dès les premières études, mettre en pratique la théorie particulière que chacun a pu se faire à l'atelier, et qu'il suffit de modifier les bases suivant le pays où l'on se trouve, dont la couleur locale est particulière et suivant l'effet que l'on veut rendre.

« L'aquarelle de marche ou de campagne, dit Charlet, ne peut être qu'une espèce de sténographie des objets qui nous frappent et dont nous voulons rapporter le souvenir ; c'est un léger lavis qui doit nous donner l'effet et le sentiment de couleur des objets. Comme dans la nature les effets de lumière changent rapidement, il faut promptement charpenter son ensemble, ayant soin de l'écrire fortement, ne s'occupant que des masses ; puis, d'une teinte légère de sépia, accuser fortement la partie d'ombre dans laquelle il faudra se renfermer. Donc, il est urgent de prendre un parti, de saisir un moment, un effet et de s'y attacher ensuite ; de là, la nécessité

d'abandonner les détails pour ne voir que l'ensemble des lignes et les grandes masses de lumière et d'ombre. »

TROISIÈME LEÇON — LE LAVOIR

d'après E. Cicéri.

Exercice pour aquarelles préparées à l'aide de tons de dessous.

Bien que nous ne soyons point très partisan de cette méthode qui, pour nous, salit toujours un peu les tons de l'aquarelle et leur retire cette fraîcheur qui en est le charme, nous avons cru devoir en donner deux exemples pour les amateurs qui ont quelque difficulté à attaquer la couleur du premier coup. On peut donc considérer ces deux aquarelles comme des sépias rehaussées de couleur. On aura ici trois opérations distinctes : la première donnera un croquis serré d'exécution et mis à l'effet à l'aide de teintes légères ; la seconde représentera toutes les teintes préparatoires de l'aquarelle ; la dernière enfin nous donnera le paysage entiè-



LE LAVOIR, PAR E. CICÉRI.

rement terminé. Et d'abord rappelons-nous ce que j'ai dit plus haut, de passer un ton préparatoire soit à l'ocre jaune, soit au cadmium ou mieux encore au rouge de Saturne, et ce à grands coups de pinceau très imprégné d'eau ; ce travail, bien entendu, ne doit être exécuté qu'après l'esquisse faite au crayon.

Travaillant toujours dans l'humidité, vous commencez le ciel, dont la partie bleutée s'obtiendra à l'aide du cobalt, mélangé d'une teinte légère d'ocre jaune, en réservant, pour les formes extérieures des nuages blancs, le ton du papier. Les nuages gris, qui se modèlent au-dessous, s'obtiennent à l'aide d'un ton mixte de sépia et de teinte neutre ; vous forcez un peu sur la note, en chargeant un peu plus de couleur vers l'horizon ; le tout doit être enlevé avec une extrême rapidité, il ne s'agit point, en effet, ici, d'observer une exactitude rigoureuse, il faut rendre l'effet, et avant toute chose avoir de la netteté et de la finesse de ton : il est peu probable d'ailleurs que, si l'artiste avait lui-même à recopier son œuvre, il arriverait à en rendre les formes d'une manière absolument exacte. Rappelez-vous que,

pour éviter les cernés, vous devez faire mourir le ton dans les plans de fond, sans vous arrêter précisément à leur silhouette. La première préparation de l'eau est un ton de sépia, brisé d'un peu de bleu minéral ; ce ton se passe horizontalement, mais l'indication des reflets verticalement. La deuxième opération consiste à forcer le bas du ciel d'un peu de teinte neutre ; vous indiquerez ensuite le feuillage à la sépia et un peu de carmin ; puis vous passez un ton général mélangé de sienne brûlée, sépia et très peu d'ocre jaune sur le feuillage de droite et les terrains ; le même ton, moins l'ocre jaune, vous donnera le second ton pour le toit de chaume. Enfin vous passez à la troisième transformation qui est la finition de votre aquarelle. Si vous n'avez donné un premier ton à votre papier pour lui retirer sa crudité, il est encore temps d'atténuer la sécheresse des blancs par un ton d'ocre jaune, mais cette fois étendu plus légèrement, afin de ménager les tons de dessous ; vous reprenez de suite les grandes vigueurs, dans les arbres, l'intérieur du lavoir et sous les pierres, d'un ton chaud mélangé de teinte neutre, terre de sienne

brûlée et une pointe de carmin ; les parties ombrées dans les herbes et le feuillage ayant déjà leur valeur relative vigoureuse, vous passez, pour le ton, un vrai glacis de jaune indien, mélangé de bleu minéral ; dans les clairs, au contraire, que vous avez eu soin de réserver, c'est surtout le jaune indien qui doit dominer dans le mélange et former le glacis.

QUATRIÈME LEÇON — CLAIR DE LUNE

d'après E. Cicéri.

On attache généralement, et avec bien juste raison, une importance telle au ciel que, si j'ai cru nécessaire d'en donner précédemment une étude assez simple, je n'ai pas craint d'aborder ensuite une étude un peu plus difficile, comme celle que nous avons sous les yeux, qui est néanmoins plus difficile d'exécution que de coloration. Dans l'effet de lune, les tons se fondent à un tel point que, dans leurs masses vigoureuses, il est bien difficile d'en distinguer la note exacte. Vous passez d'abord sur toute l'étendue du papier, hormis la configuration des nuages blancs, un



CLAIR DE LUNE, PAR E. CICÉRI.

ton de sépia et très peu de teinte neutre : sur ce ton, et dans les parties bleues du ciel, vous revenez en prenant le cobalt pour base ; enfin, sur les parties foncées des nuages qui entourent le disque de la lune, le même ton qui vient modifier celui de dessous, puis un glacis de bleu minéral et de sépia.

Deuxième opération. Vous modelez, en reprenant votre ciel, avec le pinceau sec, dans les demi-teintes, et vous renforcez la partie du ciel à l'horizon, d'un ton général de sépia, teinte neutre et carmin, et, en fonçant encore sur ce ton, vous obtenez les maisons, le terrain, en maintenant la gamme un peu claire, à mesure que vous vous rapprochez ; un peu de bleu minéral ajouté à la teinte précédente pour l'eau.

Troisième opération. Le ciel doit être ici presque terminé ; le disque de la lune seul doit rester absolument blanc, peut-être aussi quelques nuages, les plus rapprochés, mais tout le reste éteint d'un léger ton d'ocre jaune ; ensuite vous reprenez les arbres et les terrains, principalement les vigueurs et les modelés des premiers plans et la base des arbres, du même ton, sépia

teinte neutre, que dessus, en forçant un peu plus sur la teinte neutre. A la dernière opération, le ciel est terminé ; il s'agit donc de trouver maintenant ce ton gris distingué qui se trouve dans les plans de fond : un peu d'outremer employé en glacis suffira pour modifier les tons de dessous pour les arbres ; c'est le jaune indien à dose très minime qui formera ce glacis et le bleu minéral pour l'eau ; dans le terrain de droite, où les parties vertes semblent s'accuser un peu plus, on mélangera le jaune indien au cobalt ; enfin, pour les vigueurs tout à fait en premier plan, la terre de sienne brûlée, mélangée aux tons qui ont été employés pour le dessous, leur donnera de la chaleur et de la fermeté.

Une fois le maniement du pinceau bien acquis, libre à vous de chercher d'après nature des colorations plus vivaces ; vous ne tomberez jamais dans l'exagération qui pourrait vous amener à des tons criards. Vous vous dégagerez d'ailleurs très vite de cette habitude de préparation à la sépia : il en est de même que pour l'emploi du bitume comme préparation dans la peinture à l'huile ; tout le monde l'adopte en commen-

cant, parce qu'il est commode pour donner l'effet et couvrir sa toile, puis, enfin, on le rejette lorsqu'on a davantage l'habitude du travail et qu'on est de force à préparer dans les tons justes.

L'ÉTUDE D'APRÈS NATURE

Il résulte de tout ce que nous venons de dire que nos efforts et nos études ont dû nous rendre suffisamment habiles pour pouvoir attaquer sans crainte l'étude d'après nature. Je dis dans le *Fusain sans maître* : « C'est maintenant qu'il faut être vous-même et tâcher de vous faire une originalité. Pour cela, oubliez devant la nature ce que vous avez copié ; ne cherchez pas à rendre comme tel ou tel, mais bien ce que vous voyez. Les moyens seuls doivent vous rester, pour qu'une fois votre motif choisi, l'exécution ne vous embarrasse pas. »

Le même principe ne s'applique peut-être pas autant à l'aquarelle qu'au dessin ; en effet, à moins de sentir en soi véritablement l'étoffe d'un

maître, on ne peut guère se dissimuler que les ficelles et le côté pratique de l'aquarelle ont, dans son exécution, une importance telle qu'il est difficile de les oublier complètement ; d'après nature, ce n'est que petit à petit que cette originalité se formera, et c'est bien souvent au hasard d'une touche imprévue que vous devez les premières modifications à l'exécution apprise à l'atelier.

Les premières fois que vous travaillez d'après nature, choisissez de préférence des effets d'ensemble, mais simples autant que possible, et procédez par la tache locale de l'effet. Si j'ai conseillé pour le dessin l'étude du morceau, c'est que la forme est ce qui préoccupe le plus ; dans l'aquarelle, c'est à l'effet qu'il faut s'attacher, et une coloration agréable et juste doit surtout être observée. Toutefois, au début, suivez l'excellent conseil de Charlet, si la perception des couleurs ne vous arrive que difficilement, et commencez par faire d'après nature des sépias rehaussées seulement des tons les plus marquants. Pour cela, sur un dessin nettement et fermement indiqué, employez votre teinte de

sépia très légère, même dans les ombres ou les valeurs vigoureuses, afin que la coloration, que vous poserez ensuite, ne soit point ternie par le ton de dessous : réservez même le blanc du papier, sans teinte aucune, dans les grands clairs afin que les jaunes ou les laques dont vous les habillerez ensuite conservent toute leur puissance, sauf à donner, lorsque votre aquarelle ou votre pochade est terminée, une harmonie d'ensemble à l'aide d'un glacis. L'emploi des glacis est une ressource dont il ne faut jamais abuser : on doit aller avec grande circonspection et plutôt passer deux glacis extrêmement légers et transparents qu'un seul, si l'on craint d'avoir pris plus de couleur qu'il ne faut. A notre avis, on ne doit jamais mêler de blanc de gouache lorsqu'il s'agit d'un glacis. Le blanc ne saurait donner qu'un rehaut en épaisseur, et, par conséquent, le mieux est de s'abstenir complètement ; il est préférable, en effet, dût-on rapporter une aquarelle moins complète, de lui conserver toute la transparence désirable et, par suite, son caractère propre, plutôt que d'emprunter au début les ressources de la gouache, art bien différent de

l'aquarelle, et qui demande une expérience consommée. Ainsi doivent être traitées les premières pochades d'après nature qui ne doivent pas demander plus d'une heure à une heure et demie. Et rappelez-vous bien, ceci est un principe donné par Harpignies à ses élèves, que la moitié de la séance au moins doit être consacrée à l'installation du dessin qui doit être aussi châtié que possible.

Puis, lorsque notre œil sera suffisamment exercé, quand la main obéira sans difficulté, nous entreprendrons des études plus sérieuses. Au premier rang, nous mettrons les études d'arbres, car savoir bien construire un arbre, en éclairer les masses de tons clairs et brillants, en accuser les ombres avec fermeté sans tomber dans les tons noirs et durs, est à coup sûr la suprême difficulté de l'aquarelle ; les eaux, les ciels, les fabriques présentent bien aussi leurs difficultés, cela est incontestable, mais l'arbre est et sera toujours la difficulté sérieuse du paysage, parce que c'est l'étude qui rentre le moins dans l'habileté de la main et des procédés. Quelques fabriques faites avec soin, vous les possédez toutes ; quelques

bords de l'eau soigneusement étudiés, vos eaux seront toujours transparentes, et vos ciels ne laisseront rien à désirer, si vous commencez par les faire simples.

Mais chaque arbre porte avec lui son cachet d'originalité : le chêne a mille façons d'être large et puissant ; le peuplier, souple et élégant ; le saule, l'orme, le tremble, le platane changent mille fois de forme et d'aspect, d'une saison à l'autre. Aussi faut-il les étudier avec le plus grand soin, les rechercher même lorsqu'ils affectent certaines formes bizarres, si l'on veut arriver à bien les posséder, et ne jamais oublier qu'on doit toujours construire son arbre, quelque légèrement que ce soit, avant d'en indiquer les masses et de le mettre à l'effet.

Enfin, cher lecteur, un dernier conseil tout pratique : quand vous arriverez dans un pays, cherchez pour vos premières études un motif se rapportant à quelqu'un de vos modèles de l'atelier, et ne faites point comme bien des commentants qui se promènent dans la campagne pendant des heures entières et rentrent sans avoir trouvé de motif. Un sujet d'étude se trouve par-

tout et en quantité telle, que, généralement, lorsque nos paysagistes arrivent dans un pays nouveau, ils passent leur première journée à noter sur un petit album de poche tous les motifs qui les frappent et parmi lesquels ils n'ont que l'embarras du choix ; ce n'est que le lendemain qu'ils arrêtent définitivement ceux qu'ils entreprendront.

Vous remarquerez, si vous voyagez avec un artiste, que c'est toujours aux motifs les plus rapprochés de l'endroit où il demeure qu'il consacrera ses études les plus complètes ; c'est que, si vous arrivez à votre motif fatigué par une longue course, la main n'a plus la même sûreté, ni l'œil la même justesse ; on ne saurait croire à quel point est importante cette influence du physique sur le moral : c'est pourquoi je vous ai conseillé, lorsque je vous ai parlé du matériel, de le simplifier le plus possible et de n'emporter avec vous que le strict nécessaire ; c'est-à-dire, pour l'aquarelle, la boîte à couleurs dite pochette, ainsi nommée parce qu'elle se met dans la poche ; la bouteille à eau dite à godet, en tôle, qui s'accroche à côté ; le papier tendu d'avance et le

pliant qu'on tient à la main. Avec un bagage aussi léger, vous arrivez sans fatigue et prêt à entrer en lutte avec la nature.

CONCLUSION

DE QUELQUES MAÎTRES MODERNES

« Ce sixième sens, c'est la bosse, et nous l'avons vous et moi. »

Ainsi s'exprime Töpffer dans ce charmant traité d'esthétique familière, des *Réflexions et Menus Propos*, que tout amateur devrait avoir comme livre de chevet, tant il est vrai que les livres les plus simples sont aussi souvent les meilleurs qu'on puisse imaginer. Que d'ouvrages ont paru depuis Töpffer, en matière d'esthétique, produits d'une science ennuyeuse et vaine, qui sont restés bien au-dessous de lui à ne considérer que le bon sens, un raisonnement droit et serré, sans parti pris d'école ou d'élucubration personnelle ! Et si je conseille à l'amateur, avant toute chose, de lire et bien posséder ce précieux livre, c'est qu'il y trouvera, non l'enseignement

du lavis à l'encre de Chine, pas plus qu'un traité de l'aquarelle, mais l'intelligence et l'esprit qui doivent présider à tous travaux d'art et en particulier à l'aquarelle. Oui, l'aquarelle pour l'artiste est un art véritable où le procédé d'exécution doit entrer pour peu de chose s'il vient gêner sa pensée et l'arrêter lorsqu'il veut rendre palpable une idée fugitive. Mais pour l'amateur qui cherche plus à rendre ce qu'il voit que ce qu'il sent ou imagine, il faut bien convenir que le procédé d'exécution joue un rôle considérable, et c'est pourquoi je conclus qu'il doit voir beaucoup, aux expositions et dans les cercles, chez les amateurs ou dans les musées, en un mot partout où l'occasion se présente de disséquer *de visu* la manière de faire de chacun, pour l'appliquer à son tour quand l'occasion s'en présentera et suivant le motif qu'il aura à interpréter d'après nature. C'est ainsi qu'il saura que l'ocre jaune a donné le soleil à Harpignies, bien qu'il soit de mise de médire de l'ocre jaune pour son manque de transparence ; que la grande franchise des verts donne à Allongé tout l'éclat de la nature, et que Gaston Béthune obtient la

transparence large et vraie de ses eaux en les travaillant en pleine humidité, ce qu'il appelle traiter l'eau par l'eau ; que Mouren, empruntant l'esthétique d'Harpignies, a su se créer une originalité puissante en usant presque des mêmes moyens. Je pourrais citer ainsi tous les artistes qui se sont occupés d'aquarelle. C'est pourquoi je ne crains pas de le répéter, l'amateur doit voir et voir beaucoup : travailler peu et avec mûre réflexion lui sera plus profitable que de produire davantage et d'user quantité de feuilles où viendront se répéter les mêmes erreurs qui finiront par s'implanter dans son esprit et guider sa main ¹. Et, puisque j'ai cité plus haut ces maîtres modernes de l'aquarelle, pourquoi ne pas noter ici ce qui a mûri leur talent et fait leur succès ? En première ligne, et c'est le doyen d'ailleurs, Harpignies est considéré comme le plus savant des aquarellistes du monde entier. Je l'ai dit, ce

1. NOTA. — Qu'on me comprenne bien : j'entends par ce que je viens de dire qu'il ne faut pas s'appesantir à copier mainte et mainte fois ce qu'on appelle des sujets formant tableaux ; mais par contre il est indispensable, pour devenir aquarelliste, de multiplier à l'infini les exercices sur papier libre, en un mot de gâcher beaucoup de papier en essais de toute sorte à la recherche des tons et de leur valeur respective.

n'est pas le charme de sa couleur qui étonne et nous arrête, c'est la sobriété de cette couleur, une mise en valeur large et simple, des effets puissants rendus par des teintes unies, des oppositions franches toujours dans une harmonie parfaite. En résumé, c'est le résultat de longues observations notées sur nature par des quantités de pochades d'impression et d'effet, comme aussi d'études sérieuses et approfondies faites dès la jeunesse en plusieurs séances par les temps gris, puis reportées ensuite à nouveau sur le papier dans le calme de l'atelier. Dans l'exécution, ce n'est pas l'adresse qui surprend, c'est l'ampleur du coup de pinceau, la fermeté de la touche, la précision du dessin, la netteté de l'effet. Différentes sont les qualités d'Allongé, dont l'exécution, aussi brillante qu'elle est inattendue, est parfois insaisissable, tant elle est merveilleuse d'improvisation et d'adresse. Le maître se joue des moyens, tout en conservant une scrupuleuse conscience de nature. Son dessin, toujours châtié autant que précis, ajoute encore au charme de ses aquarelles, et l'on peut dire que chez Allongé le fusiniste consommé devait former le maître en

aquarelle. Usant avec un discernement délicat et une connaissance parfaite de toutes les ressources de la palette, il est devenu le coloriste brillant qui charme de prime abord et qu'on aime à regarder ensuite plus longuement, parce que ce charme de la couleur s'appuie sur la connaissance profonde du dessin et de la nature. Sans être aussi sobres, aussi précis qu'Harpignies, aussi brillants d'exécution qu'Allongé, Gaston Béthune, Mouren et Vignal ont acquis dans leur art une juste réputation. Béthune qui a traité de préférence les sites éclatants de lumière des environs de Nice et de Menton, atteint dans ces gammes claires une puissance d'effet qui est due précisément à la juste observation des valeurs si variées, bien qu'elles semblent parfois se confondre dans ces pays baignés de lumière et de chaleur. Ce qui n'a pas empêché l'artiste de rendre avec un rare bonheur les quais brumeux de Londres et les verdoyants paysages des environs de Paris. En résumé, vous le voyez, cher lecteur, si ces maîtres ont atteint le summum de leur art, c'est à force de travail et d'études, d'observations raisonnées et, par-dessus tout, par une scrupuleuse

conscience dans leurs études d'après nature. Ne vous rebutez donc pas des premières déceptions inévitables lorsqu'on entreprend l'étude d'un art nouveau ; persévérez, au contraire, jusqu'à la réussite, en songeant aux compensations que vous en aurez plus tard et au plaisir incomparable que vous éprouvez à conserver par la suite des souvenirs intenses et tout personnels d'impressions éprouvées devant la nature.

APPENDICE

LEÇONS SUPPLÉMENTAIRES

1^o LE LAVOIR — 2^o L'ABREUVOIR¹

D'APRÈS LOIR LUIGI

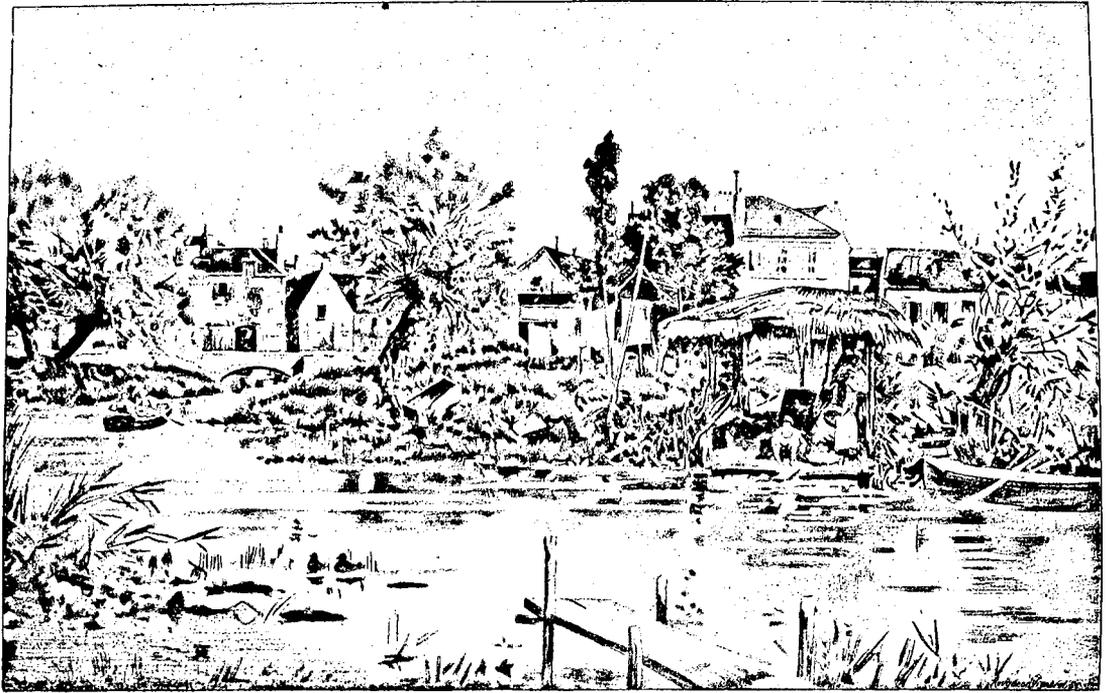
Après les deux modèles d'Allongé, que nous avons expliqués plus haut, et qui ont été donnés pour faire comprendre à l'amateur le maniement des couleurs d'aquarelle avec une certaine sobriété de tons, nous pensons que la copie de ces deux modèles est une excellente application, tant par la variété des tons et de la couleur, que par le brio d'exécution. Il semble, en effet, que l'auteur de ces deux aquarelles, artiste d'une

1. Ces deux modèles, exécutés en couleur et édités par la maison *J. Minot et C^{ie}* de Paris, se vendent chez les principaux marchands de couleurs au prix de 4 fr. 50. Format : 0^m 26 sur 0^m 48.

expérience consommée et de grand talent, se soit complu dans un pétilllement de couleurs emprunté à toutes les ressources de la palette. Ces deux modèles, en effet, pleins d'air et de soleil, rendus à la manière des Italiens, présentent tous les tons clairs et chauds de la nature en plein été. Remarquez tout d'abord qu'il n'y a ici ni noirs ni tons bouchés : tout y est transparence, et la solidité n'est obtenue que par la franchise des touches et la fermeté du dessin.

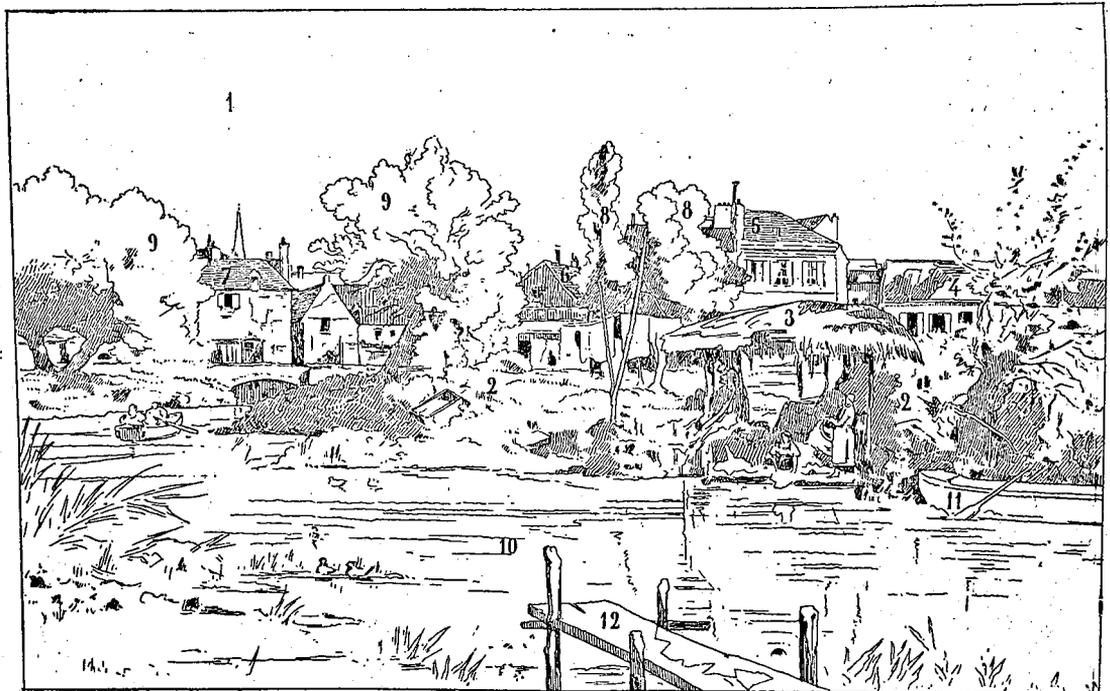
1° LE LAVOIR

Pour copier ce modèle « Le Lavoir », on passera d'abord un ton de ciel (1) fait de bleu cobalt additionné d'une pointe d'ocre jaune, et, vers les bas, une pointe de laque rose, presque insensible. Puis on indiquera de suite le terrain (2, 2), qui porte l'ensemble du paysage, qu'on lavera, non d'une teinte générale, ce qui n'aurait point ici sa raison d'être, mais d'une quantité de petites teintes juxtaposées, et très pâles. Je dis teintes et non touches, parce que ces teintes légères se fondront entre elles. Les unes, faites



LE LAVOIR

Pages 112-113.



LE LAVOIR

(Référence pour la composition des tons.)

Karl Rossmar. — L'Aquarelle.

de bleu minéral et laque jaune, pour les verts à droite ; de sienne brûlée également très claire pour la terre. Le vert de la pointe du terrain sera chaud s'il est composé de vert émeraude et de rouge de saturne. Enfin, le ton mixte, qui représente herbes et terres mêlées, sera fait d'un mélange de vert émeraude et de sienne brûlée. Au second état, et pour les solidités, le bleu minéral et la laque jaune donneront les verts ; les bruns seront obtenus par le noir d'ivoire, la garance brune et une pointe de laque jaune. Observez ici qu'il faudra, pour que le ton de vigueur ne soit point sec, humidifier légèrement à l'eau pure, avant la reprise du travail.

Puis on attaquera le lavoir (3) et les maisons (4, 5, 6, 7), dont les toits, plus ou moins modifiés selon la distance, sont à base de terre de sienne brûlée et laque de garance : on forcera, pour les vigueurs, sur la sienne brûlée. Les façades des maisons, sauf celle n° 4, seront teintées légèrement d'ocre jaune et de laque ; celle n° 4 sera réservée en blanc, de même que les linges suspendus. On massera ensuite les arbres du fond (8, 8) pour avoir une vigueur de repous-

soir : ils sont faits d'abord de bleu minéral et laque jaune ou jaune indien, une pointe de garance, puis repris en vigueur par la sienne brûlée alliée au vert émeraude.

Les saules (9, 9), d'un gris argentin sur la partie éclairée, seront faits de cobalt, laque jaune, un peu de laque rose aux endroits les plus argentés ; et, pour les vigueurs, une pointe de noir d'ivoire, de la sienne brûlée et un peu de vert émeraude ; les troncs, de sienne brûlée et noir d'ivoire.

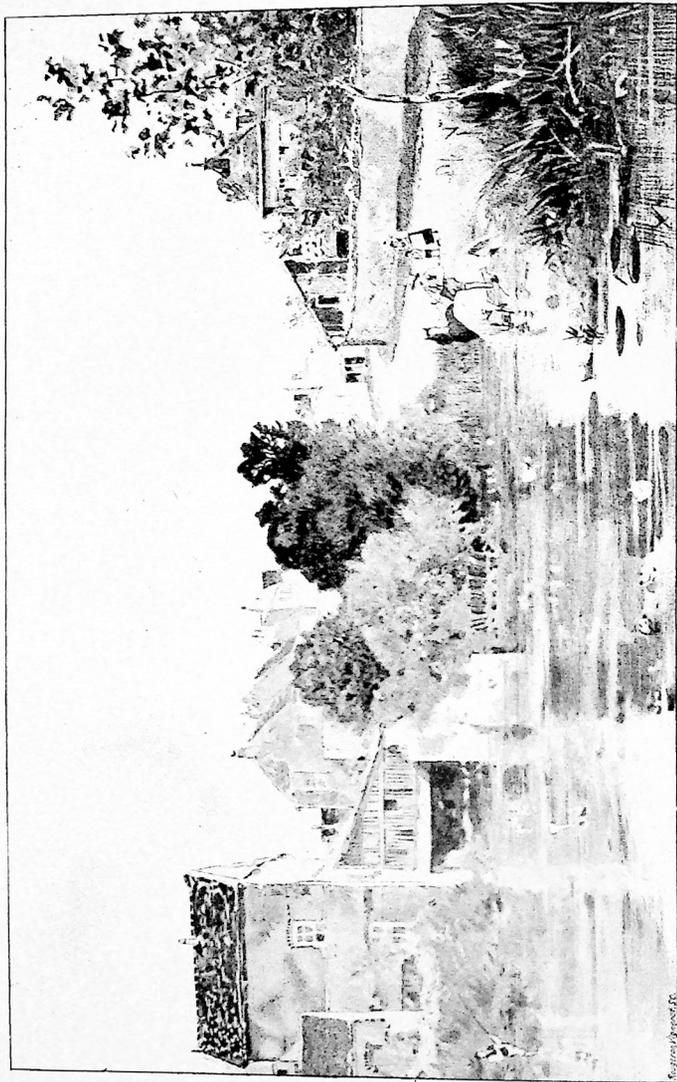
La teinte générale de l'eau, qui reflète le ciel, sera composée de même, mais tenue un peu plus pâle ; les reflets des mêmes tons que les objets qu'ils reflètent, mais dans une valeur plus sourde et dégradée. Bien attendre le moment propice pour cette exécution des reflets, c'est-à-dire que la première teinte appliquée soit encore humide et ne brille plus. Quand ces reflets sont eux-mêmes absorbés, mais cependant encore humides, on reprend avec les mêmes tons, parfois additionnés de sienne brûlée ou d'un peu de noir d'ivoire et de cobalt pour les grandes vigueurs qui touchent la jonction du ciel et de l'eau.

Le ton du bateau (11) sera de bleu minéral, ou mieux, si vous avez, bleu de Prusse et jaune indien. La passerelle (12) même ton que le toit du lavoir, mais un peu plus brillant.

Enfin, les herbes de gauche, au premier plan, seront faites de laque jaune et d'un peu de bleu minéral; dans les endroits plus gris, on remplacera le bleu minéral par le cobalt.

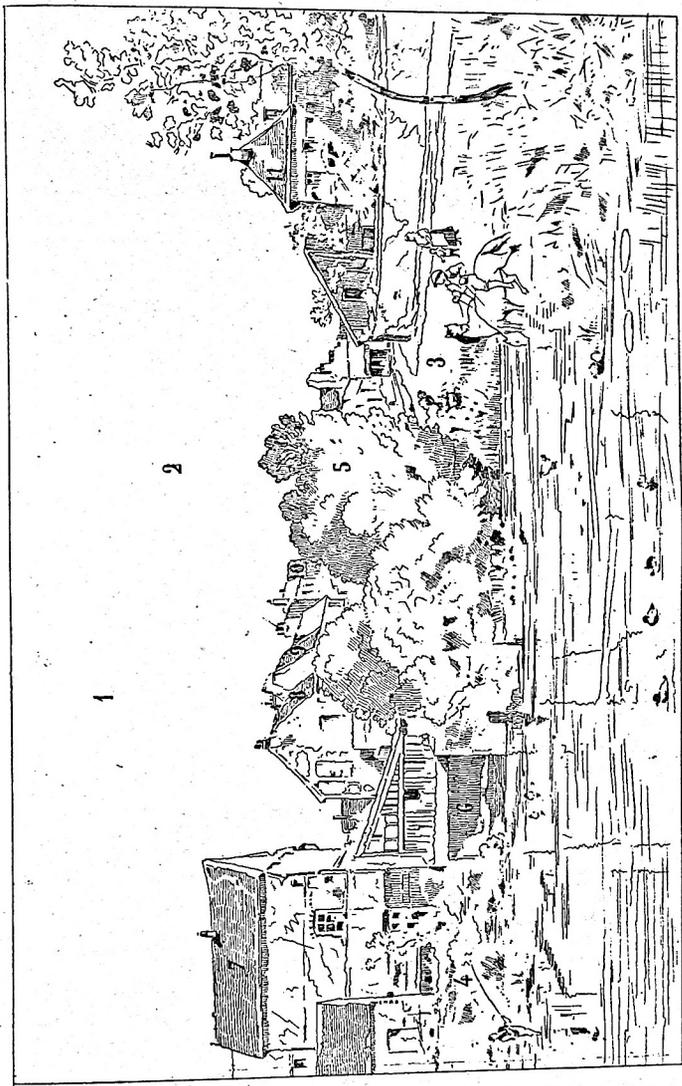
2° L'ABREUVOIR

On devra tout d'abord se reporter à la composition des tons employés dans le modèle précédent, l'aquarelle étant de la même main, l'effet pris à la même heure. Pour le ciel on passera un ton gris général (2), très léger, de cobalt et de noir d'ivoire : ce ton sera modelé bien dans la forme des nuages; c'est la goutte d'eau laissée un peu pleine qui donnera le modelé des demi-teintes. Le bleu (2) sera posé sur la teinte de fond encore humide et fait de cobalt et d'une pointe de bleu minéral. La route (3) ocre jaune pur, et le terrain de gauche (4) exécuté de touches variées comme il a été dit pour le ter-



L'ABBAYE VOIR

Copyrighted material



L'ABBAYE VOIR

(Référence pour la composition des tons.)

rain du lavoïr; on massera tout de suite l'arbre du centre (4), également comme pour ceux du modelé précédent, mais soutenu dans les vigueurs par un ton de bleu minéral, rouge de saturne et sienne brûlée, de façon à obtenir le plus vite possible la jonction des terres et de l'eau. On remarquera que la vigueur de la cavité (6) est brune, que celle des arbres (5) est bleue, donc, dans l'une, la sienne brûlée devra dominer, dans l'autre, ce sera le bleu minéral.

Le ton des toits des maisons (7, 8, 9, 10), beaucoup plus variés que ceux du modèle précédent, seront les 8 et 9 de vermillon et d'ocre jaune, les 7 et 10 de même ton additionné de sienne brûlée. Le toit (11) de nuance verdâtre recevra d'abord un ton de dessous, de vermillon et ocre jaune, puis, presque à sec, un ton de bleu de prusse, rouge de saturne et de jaune indien.

Pour les autres détails, se reporter à la leçon précédente. Dans ces deux modèles, que de touches spirituelles dont il nous est impossible de détailler la composition! C'est à l'amateur de bien observer le modèle, pour tâcher de l'imiter

au plus près, en suivant nos indications de base, destinées à lui ouvrir les idées sur le mélange des couleurs, le dessin et la touche étant, avant tout, le résultat d'observations toutes personnelles.

TEXTE EXPLICATIF DE M. E. CICERI
POUR SON
COURS D'AQUARELLE
EN VINGT-CINQ PLANCHES

Le cours que nous présentons au public me semble réunir les qualités de fond les plus importantes pour un travail de ce genre; l'artiste, en effet, dans ces vingt-cinq modèles, qui ont eux-mêmes des subdivisions nécessaires à l'intelligence des différentes phases du travail, a condensé et groupé les études et les observations nombreuses qu'une longue carrière lui a fournies, et j'ai pensé qu'un maître, qui avait formé des élèves tels que Hildebrant, Oc. Sannier et tant d'autres, devait avoir une méthode d'enseignement solide, sur laquelle l'élève et l'amateur peuvent compter pour faire de rapides progrès. Je sais bien que les premières planches sembleront arides tout d'abord; mais dans quel art ou dans quelle science les premiers pas sont-ils attrayants? Il faut les avoir faits cependant;

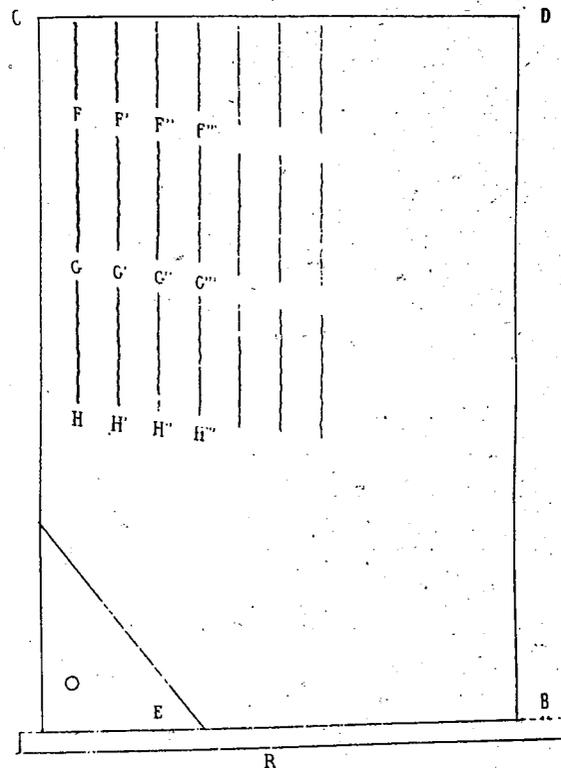
c'est justement cette nourriture saine des premiers principes qui rebute le plus à absorber, qui est la meilleure et qui fortifie le plus.

PLANCHE I

TON APPLIQUÉ A PLAT EN GRANDE TEINTE

Vous construisez d'abord votre carré à l'aide de la règle et de l'équerre. Vous faites dissoudre votre couleur (sépia naturelle) de façon qu'elle ne forme point de dépôt. Vous trempez votre pinceau dans la couleur et commencez l'application de la teinte. Vous opérez de gauche (C) à droite (D), en appliquant le ton à plein pinceau et en faisant porter la panse du pinceau dans sa partie la plus large. Vous travaillez de gauche à droite et de haut en bas (F); le coup de pinceau se donne de la portée des doigts, sans que le bras bouge de place; vous répétez le travail à côté de cette première traînée (F' F'', etc.), en ayant soin de laisser au bas de chaque traînée de couleur une goutte (G) liquide. Ces gouttes (G G' G'') doivent se joindre à chaque coup de pinceau. La première couche ainsi posée de gauche à droite, vous répétez le travail en reprenant la goutte G G' G'', etc., de couleur à gauche, et ainsi de suite, en H H' H'' jusqu'au bas du sujet. Le travail terminé, vous enlevez la goutte de couleur qui est restée en bas, avec la pointe du pinceau,

sans toucher le papier. Il faut que cette couleur rentre d'elle-même dans le pinceau qui, humide encore, bien



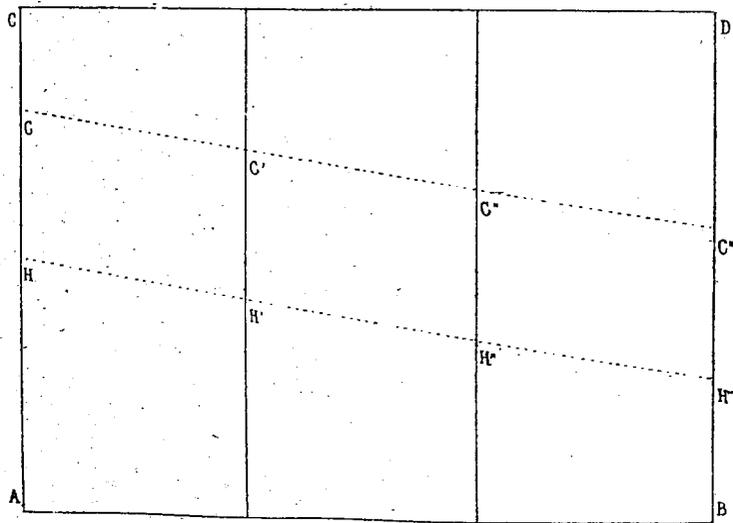
que ne contenant plus de couleur, attire la goutte sans décolorer le bas du travail; il doit être de la même

vigueur que la partie supérieure. Pendant ce travail, l'élève doit tenir son papier tendu sur un châssis, un peu incliné, et, sitôt l'opération finie, le mettre à plat.

PLANCHE II

DES TONS SUPERPOSÉS

Vous procédez de la même façon que pour la teinte pleine, en ayant soin d'ajouter un peu d'eau dans votre ton toutes les fois que vous reprenez les gouttes que vous avez laissées en commençant. Le ton exécuté

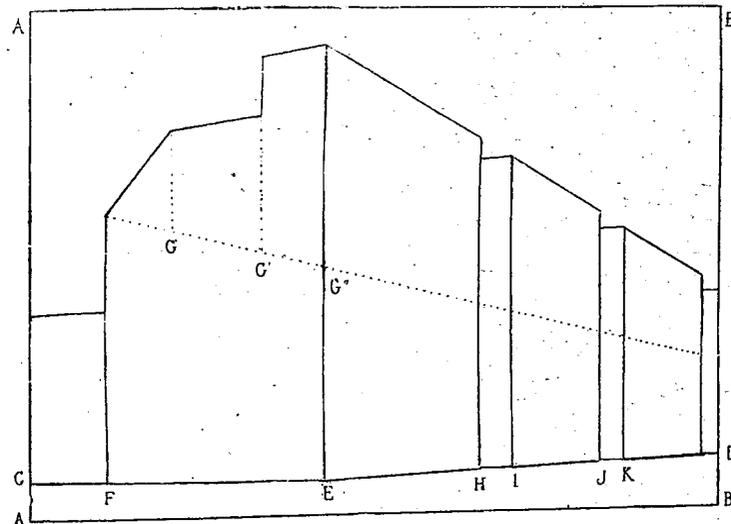


ainsi se dégrade insensiblement; la teinte terminée, vous enlevez l'eau qui reste au bas de la ligne A B. Cette couleur, tout en rentrant dans le pinceau, comme il vient d'être dit pour la fig. 1, ne doit décolorer le travail que suivant le besoin, pour obtenir une dégradation suffisante.

PLANCHE III

DE LA LUMIÈRE ET DE L'OMBRE

Vous tracez d'abord un carré A B A' B', et déterminez au compas les points C D E, la droite C E paral-



lèle à la base du carré A B, et l'oblique E D. Sur cette base vous élevez, à l'aide de l'équerre appliquée sur la ligne A A, les perpendiculaires F, E, H, I, J, K, dont vous déterminez les points extrêmes, puis vous joignez ces points entre eux. Vous avez ainsi la silhouette exacte ou contour extérieur.

La mise en place ainsi obtenue, vous faites dissoudre la couleur (sépia naturelle) dans un godet, de façon qu'elle ne forme point de dépôt au fond du godet. Vous trempez ensuite le pinceau dans la couleur liquide, très légère, et commencez la teinte claire de gauche à droite, et à plein pinceau, c'est-à-dire en faisant porter la panse du pinceau sur le papier. Après chaque coup de pinceau, qui doit se donner de toute la portée des doigts, vous réservez une goutte de couleur et vous recommencez par le haut. Ces gouttes G G' G'' doivent se réunir à chaque coup de pinceau. Quand vous arrivez au bas du travail, vous absorbez ces gouttes de couleur dans le pinceau.

Cette première teinte ainsi posée, vous ajoutez de la sépia dans le godet pour obtenir une teinte plus forte, et recommencez la même opération, mais, bien entendu, lorsque le premier travail est tout à fait sec. Afin que le pinceau ne cache point la ligne de jonction des deux teintes, je vous engagerai, puisque le ton est uniforme de haut en bas, à retourner votre papier au moment d'arriver à cette ligne, et alors la fusion des deux teintes deviendra très facile. On ne saurait trop répéter cet exercice des deux grandes teintes juxtaposées, qui

dans leur simplicité donnent bien exactement l'idée de l'opposition qui doit présider à tout paysage, dans l'ombre et la lumière.

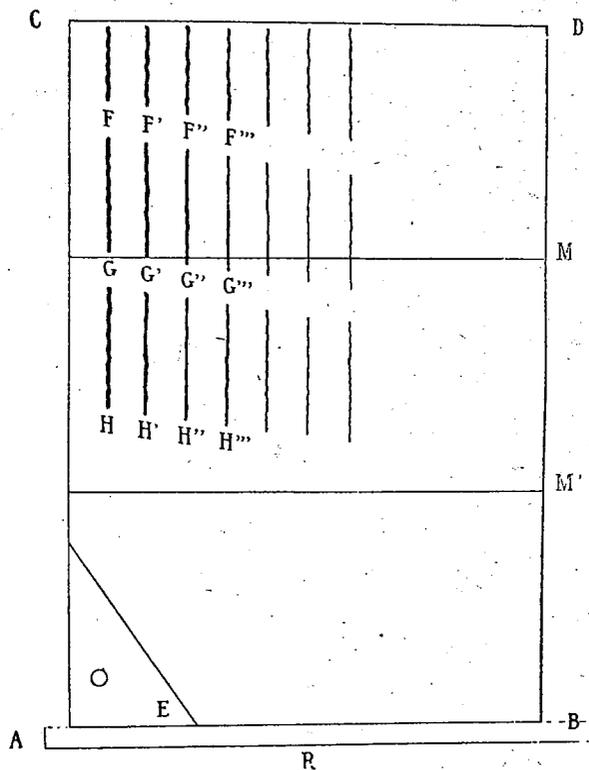


PLANCHE IV

DES TONS SUPERPOSÉS

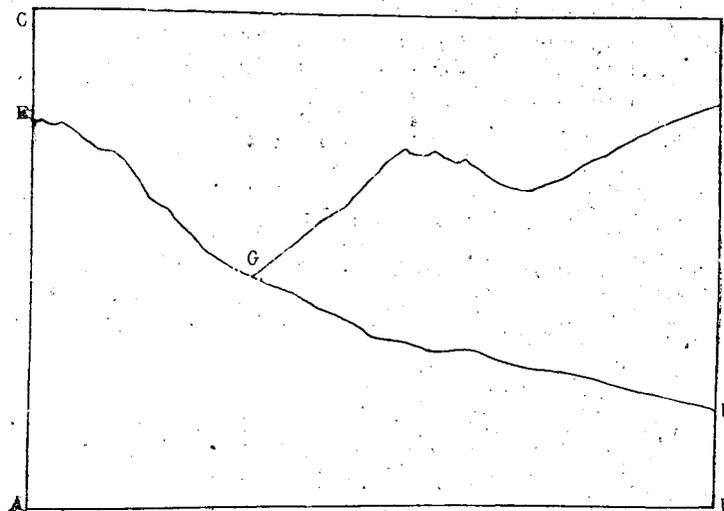
Cette planche est l'application des trois premières leçons, en tons superposés : nous n'insisterons donc pas.

PLANCHE V

DES TONS JUXTAPOSÉS

Nous établirons d'abord le carré A B C D, qui doit nous donner la grandeur exacte de notre aquarelle ; puis, d'un trait fin de crayon, nous établissons le croquis des montagnes E F G H. La première feuille de cette planche est simplement une teinte dégradée formée d'un léger mélange de cobalt et ocre jaune, mélange dans lequel le cobalt doit beaucoup dominer, c'est-à-dire qu'on devra d'abord préparer sa teinte dans le godet comme s'il devait n'y entrer que du cobalt ; puis, quand elle est à la valeur voulue, on la rompt en lui donnant le ton juste avec très peu d'ocre jaune, ou même de vermillon, car l'ocre jaune est une couleur lourde et dangereuse à employer en aquarelle. Mais si l'on emploie le vermillon dans les bleus, il faut à peine le toucher, car autrement on arriverait facilement au violet. — Sur ce premier ton étendu partout, nous passerons un glacis très léger de sépia

naturelle très étendue d'eau, avec une pointe d'ocre jaune pour détacher l'horizon. La colline de gauche, qui est dégradée vers le bas, s'obtiendra d'un mélange de teinte neutre et de terre de Sienne brûlée très étendue d'eau ; on ajoutera encore de l'eau pure au fur et à mesure du travail. Pour la colline de droite, elle est égale-



ment dégradée, mais d'une façon moins sensible que la première. On pourra se servir pour la rendre du même ton que précédemment, mais en ajoutant un peu de bleu minéral, ce qui donnera plus de fermeté au ton. Dans ce modèle, qui doit servir de principe général pour juxtaposer des tons, la silhouette des montagnes

a été indiquée avec un trait un peu ferme, afin d'habituer l'élève à poser deux tons différents d'intensité sans les mélanger. Mais, dans l'application, c'est-à-dire lorsqu'on travaille d'après nature, il est nécessaire de fondre ces tons, lorsqu'ils sont secs, avec un peu d'eau pure, à l'éponge ou au pinceau, si l'on ne peut avoir des silhouettes se détachant avec dureté sur le ciel. Il faut, en effet, observer toujours que l'air circulant autour des objets les fonde les uns sur les autres avec harmonie et sans dureté aucune.

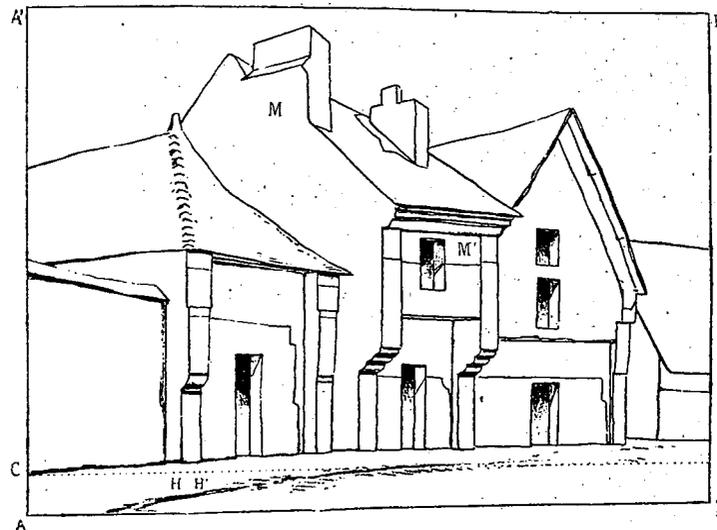
PLANCHE VI

DES OMBRES PORTÉES

Cette aquarelle doit être précédée d'un croquis pittoresque exécuté à la mine de plomb avec assez de soin pour que l'élève ne se trouve point embarrassé lorsqu'il en entreprendra la peinture. Elle est, comme dessin aussi bien que comme lavis, l'application de la planche n° III. Par conséquent, vous établirez d'abord votre ligne de terre (on nomme ainsi en perspective la base du tableau¹) ; puis, du point C au point D, la base

1. Bien que nous ne pensions pas que les études approfondies sur la perspective soient indispensables pour faire de l'aquarelle, l'amateur fera bien cependant de consacrer quelques séances à en étudier les bases pour se rendre compte de ce que l'on appelle : 1° *Ligne de terre, point de vue et horizon* ; 2° *Verticales, horizontales, obliques et fuyantes*, dans notre petit traité, *Les Éléments de la perspective du Paysagiste*.

des maisons. Sur cette base, vous élèverez les lignes perpendiculaires H, H' des portes et des murs, et par comparaison des lignes entre elles, les obliques qui doivent donner les toitures. Vous remarquerez que, suivant leur direction commune, ces lignes seront parallèles entre elles. Enfin vous indiquerez chaque



tuile d'un trait fin. Vous aurez soin de forcer un peu le trait aux endroits ombrés, afin d'avoir ainsi une première idée de l'effet dans le croquis. Le ton du ciel sera rendu par un mélange de bleu minéral et de sépia, posé à plat, sans dégradation. Puis, dans les ombres (M) et les ombres portées (M'), vous passerez un ton de

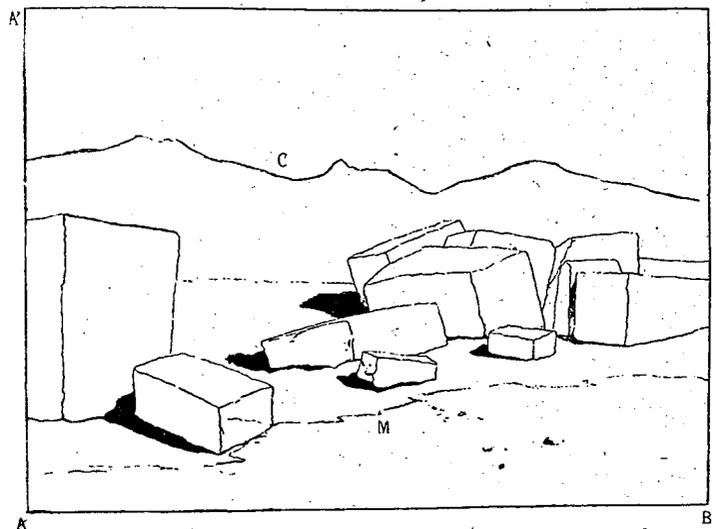
sépia colorée. Le même ton, mais un peu plus chargé d'eau, vous donnera les toitures. Enfin vous obtiendrez le ton général avec un glacis d'ocre jaune mêlé à la terre de Sienne brûlée. Vous pourrez remarquer, d'après l'examen de ce modèle, que l'ombre, c'est-à-dire la partie opposée au soleil, est d'un ton froid ; ce ton est chaud, au contraire, lorsqu'il doit rendre l'ombre portée, c'est-à-dire celle qui est le résultat d'un obstacle entre le soleil et la partie ombrée. Enfin vous terminez votre aquarelle en reprenant le croquis, que vous avez préalablement fait à la mine de plomb, avec le pinceau, et en employant la couleur (sépia naturelle) beaucoup moins liquide : de même pour les tuiles. Habituez-vous dès vos premiers exercices à interpréter le croquis au pinceau en interrompant un peu vos touches ou coups de pinceau : de la sorte, vos dessins ne ressembleront point à des dessins d'architecte et seront vraiment ce qu'on nomme des dessins pittoresques ou artistiques.

PLANCHE VII

ÉTUDES DE PIERRES

Après avoir établi la silhouette du fond (C), et l'esquisse des pierres, vous passerez un ton général en glacis, composé de bleu minéral, sépia et un peu d'ocre jaune. Ce ton devra être passé partout, sauf sur les pierres, ainsi que vous le montre la première

figure de cette planche. Remarquez que le terrain (M) est plus soutenu et plus ferme que le ciel ; il est aussi d'une gamme plus chaude. Pour le rendre ainsi, vous passez un nouveau ton de sépia et d'ocre jaune. La teinte du ciel doit être légèrement dégradée. Vous reprenez ensuite les collines du fond avec du bleu



minéral et de la sépia mêlés, et le même ton, avec un peu de teinte neutre, vous donnera la partie ombrée des pierres ; l'ombre portée de ces pierres se rendra à la sépia avec de la terre de Sienne brûlée. Car, ainsi que nous l'avons dit à la planche précédente, l'ombre portée doit toujours être d'une coloration plus chaude

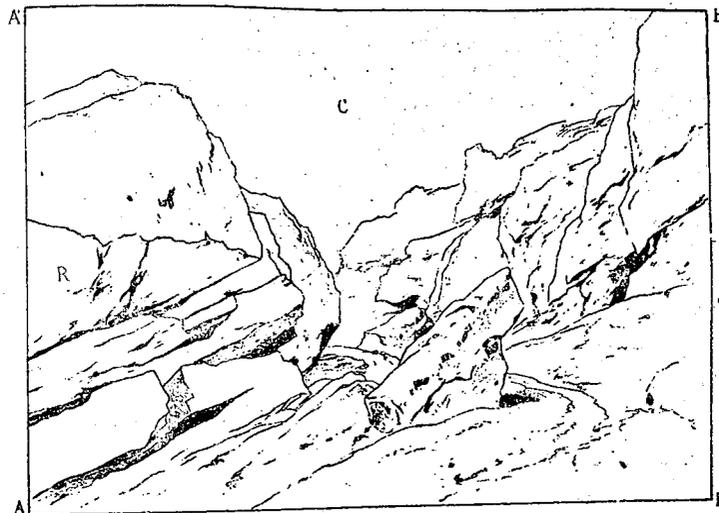
que l'ombre proprement dite. Enfin, il règne sur cette aquarelle un ton général que nous n'avons pas, — et qui va aussi colorer la partie lumineuse des pierres, — et que nous devons obtenir avec un mélange d'ocre jaune et de terre de Sienne brûlée. Vous pouvez observer par cette aquarelle qu'une étude de cette nature, tout en ayant au premier abord l'aspect d'un lavis à la sépia rehaussé d'un ton chaud, n'en est pas moins d'une recherche fort délicate de couleur et assez difficile à obtenir, si l'on n'en a la clef, pour en avoir toute la transparence et toute la finesse. Or, c'est précisément parce qu'elle paraît simple qu'il faut s'attacher à en rendre bien exactement le ton chaud et agréable, car, en n'observant pas fidèlement la variété de couleur que nous venons d'indiquer ici, on arriverait facilement à la sécheresse ou à la monotonie du lavis en sépia. Ce qui caractérise le faire des maîtres est justement cette simplicité de ton qui étonne au premier abord, qui paraît ensuite aisée à rendre, et qui n'est pourtant que le résultat de longues études.

PLANCHE VIII

LES ROCHERS

Après avoir établi le croquis, vous soutenez un peu dans les ombres, pour avoir un peu d'effet dès la mise en place. Puis, pour détruire la crudité du ton blanc de votre papier, vous passerez partout un ton au

cadmium ; mais ce ton doit être d'une légèreté infinie, car il doit simplement enlever le ton blanc du papier sans le colorer. D'un mélange de bleu minéral et ocre jaune, vous teintez le ciel (C) en réservant les blancs, qui, à de rares exceptions près, ne doivent jamais être obtenus par enlèvement. Néanmoins, quelques peintres



de nos jours se servent de la gouache, ou même de peinture à l'huile, pour obtenir des lumières. Nous n'admettons pas ce procédé, lorsqu'on travaille à l'atelier, avec toutes ses aises et tous ses moyens ; mais il est incontestable que ce procédé est utile et fort commode pour les études d'après nature. Il ne faut pas

croire, en effet, que les principes soient absolus, pas plus en aquarelle qu'en tout autre matière d'interpréter la nature : tous les procédés sont bons, pourvu qu'on arrive au résultat. — Pour la seconde opération du présent modèle, nous passons partout un ton de sépia et de teinte neutre, pour les rochers en lumière, et le même ton, beaucoup plus vigoureux, pour les rochers dans l'ombre (R). Vous passerez ensuite un ton chaud d'ocre jaune et de terre de Siègne brûlée sur le terrain, en le dégradant vers la gauche. Enfin, vous obtiendrez les vigueurs dans l'ombre avec la sépia naturelle, délayée un peu plus épaisse que précédemment. Cette étude nous amène à parler des rochers au bord de la mer. Ces sortes de rochers, de même que la falaise, présentent deux caractères bien différents : lorsque le rocher est granitique, on doit l'ébaucher avec la teinte neutre et ombrer avec de la sépia. Les rochers que la mer découvre, en se retirant à la marée basse, et qui sont ordinairement recouverts de varech et autres plantes marines, s'ébauchent avec le jaune indien et un peu de bleu minéral, et s'ombrant à la sépia et à la Siègne brûlée. Lorsque la falaise est crayeuse, comme sur nos côtes normandes, on l'ébauche avec l'ocre jaune, et les ombres s'obtiennent avec la sépia naturelle, à laquelle on ajoute de la teinte neutre dans les parties vigoureuses. Enfin, quand les rochers sont formés de terre glaise, on les prépare avec la teinte neutre mêlée de sépia, et l'on emploie le noir d'ivoire dans les parties vigoureuses.

PLANCHE IX

LES MONTAGNES

Si l'aquarelle est un procédé commode et rapide, c'est à coup sûr lorsqu'on voyage en pays de mon-



tagnes qu'il rend les plus grands services ; là, l'effet n'attend point : chaque nuage qui passe change absolument l'aspect du pays, et il est rare que le même effet se produise deux fois de suite avec une même coloration. Dans le modèle que nous avons sous les

yeux, nous étendrons d'abord un ton général de bleu minéral en réservant le terrain, puis nous dessinerons toutes les vigueurs avec de la sépia mêlée à la teinte neutre ; ensuite, nous passerons un ton chaud sur le terrain (T), ton que nous pouvons composer de jaune indien et de carmin ; les collines d'horizon (O) seront formées de bleu minéral et de sépia ; enfin, pour terminer, nous modifierons les tons précédents par une couche générale d'ocre jaune. Le même ton, un peu affaibli avec de l'eau et employé au pinceau presque sec, sera étendu par places dans la montagne de gauche. Enfin, nous aurons les vigueurs des premiers plans avec un mélange de sépia et de jaune indien. — D'après nature, c'est surtout dans l'exécution des lointains et des montagnes qu'il faut beaucoup de fermeté dans la main et point d'hésitation : vous ne devez en effet employer que des tons absolument transparents, écarter par conséquent les terres et les bruns, pour ne vous servir exclusivement que de tons gris à base de bleu, de laque, d'ocre et de teinte neutre, enfin de noir d'ivoire pour des tons fins, cette dernière couleur employée toujours avec une grande sobriété. L'emploi de ces premiers tons ne vous empêchera pas de les modifier avec des glacis, suivant le ton local ou l'effet : ainsi, par exemple, si vous avez un lointain composé de teinte neutre et bleu minéral, vous passez un glacis d'ocre jaune pour avoir un ton moins froid ; un peu de carmin vous donnera un ton plus chaud encore. Si les montagnes forment la partie

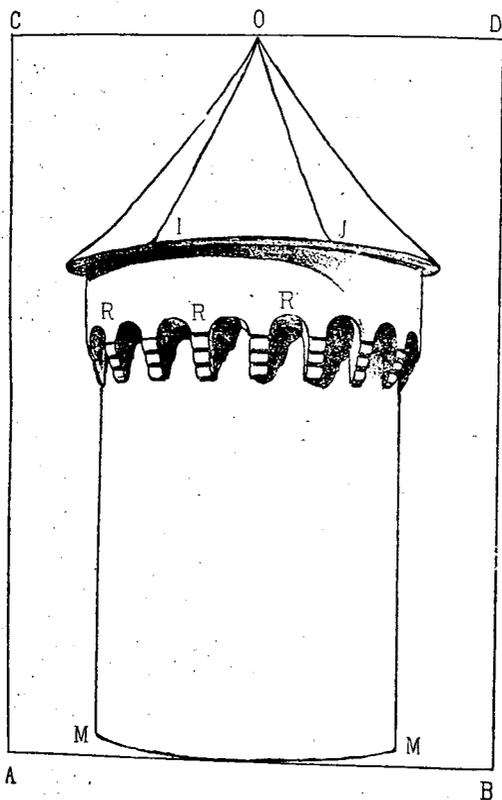
principale du paysage, et que même en clignant fortement les yeux, vous soyez obligé d'en accentuer les détails pour leur donner de l'intérêt, il peut vous arriver d'être un peu sec dans ces détails ou d'avoir une coloration lourde. Vous pourrez remédier à ce défaut par un glacis un peu chargé d'eau pure : en tenant votre aquarelle bien à plat, vous faites trembler légèrement l'eau à la surface et vous laissez sécher ; les tons se fondront les uns dans les autres et prendront de l'harmonie.

PLANCHE X

DES PLANS TOURNANTS

Pour établir fidèlement le dessin de ce cylindre, vous construisez d'abord exactement le carré A B C D. Puis en M M, vous élevez des perpendiculaires ; quand vous avez arrêté les points I et J, vous les joignez au faite O du cylindre. Enfin, de place en place et proportionnellement à leur fuite, vous dessinez les créneaux R R', etc. Pour le lavis, le premier ton à employer sera composé d'ocre jaune très étendu d'eau. Ensuite vous reprendrez avec le même ton un peu plus soutenu en couleur et vous modélerez le côté lumineux, c'est-à-dire la partie gauche du cylindre ; pour modeler la partie ombrée, vous répèterez la même opération, mais avec de la sépia colorée. Il suffira ensuite de charger les tons à mesure que vous avancerez vers

la partie la plus ombrée. Remarquez que dans ce cylindre la partie qui se trouve près du bord à droite



n'est pas la plus foncée ; c'est que, tout en étant dans l'ombre, elle est éclairée par le reflet : c'est ce

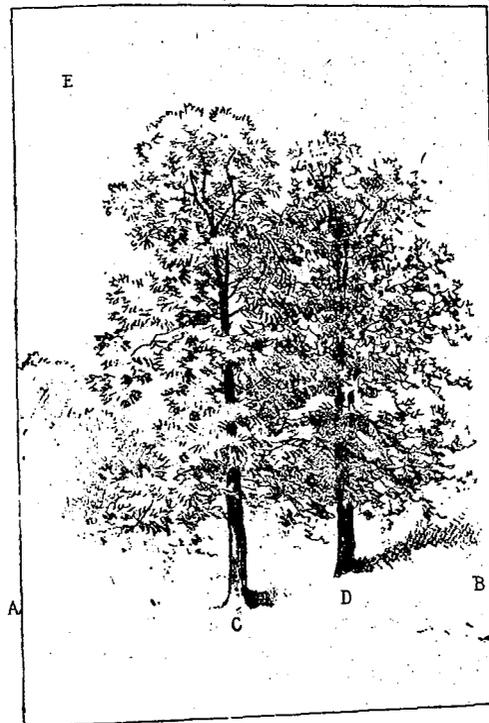
qui fait tourner l'objet. L'intérieur des créneaux et l'ombre portée seront repris à la sépia naturelle et soutenus d'un trait plus ferme au pinceau. Peu d'amateurs se rendent bien exactement compte de la distribution à établir pour la lumière dans un paysage, et n'en tiennent pas assez compte par rapport aux tons qu'ils emploient. Il n'y a guère que dans l'ombre naturelle, c'est-à-dire dans la partie opposée au soleil, que les tons conservent leur franchise ; dans la partie qui reçoit directement les rayons du soleil, ces tons se transforment entièrement pour prendre leur intensité lumineuse. Ces deux aspects très caractérisés sont bien compris et se rendent aisément ; mais ce que l'on comprend généralement moins, c'est que cette transition ne doit jamais s'accuser brusquement et que c'est la lumière par reflet qui doit en modifier la sécheresse. Ainsi, entre deux tons verts, l'un éclairé directement et composé de jaune indien et de bleu minéral, et un autre plus vigoureux et dans l'ombre, composé de bleu minéral et ocre jaune, on doit généralement placer un ton intermédiaire où il entrera du cobalt, pour avoir le vert un peu gris du reflet ; qu'il s'accuse du côté de la lumière et du côté de l'ombre, on le rendra lumineux ou plus sourd, suivant l'effet ; mais il sera nécessaire si l'on veut arriver à l'harmonie générale de son aquarelle.

PLANCHE XI

ÉTUDES D'ARBRES

L'arbre est à proprement parler l'académie du paysage. Deux choses en caractérisent l'essence dans une aquarelle : une construction des branches et du tronc, qui se distingue surtout par le dessin ; et les masses, ou plutôt l'aspect général du feuillé. C'est par un contour soigneusement cherché et l'observation soutenue de la manière dont les branches s'attachent à la tige mère, qu'on accuse l'essence d'un arbre ; quant au feuillé on l'exprime par la silhouette, extérieure de la masse, et au point de vue du coloris, par le ton général qu'on appelle alors ton local. Dans notre étude, nous commençons par indiquer d'un trait fin de crayon et en croquis interrompu la limite du terrain A B, puis la silhouette des arbres du fond qui portent sur le terrain. Après avoir déterminé les points C et D, qui sont la base de nos arbres, nous en donnons la forme et le contour, d'un dessin un peu soutenu ; puis la silhouette du feuillé, et nous passons au lavis. Le ton du ciel est un composé de teinte neutre et d'outre-mer dégradé vers le haut ; c'est-à-dire que vous retournez au papier pour dégrader le ton en commençant par la jonction du terrain aux plans de fond A B, lorsque cette teinte ne commence pas en haut de l'aquarelle, comme dans le cas présent ;

ayez soin également de la dégrader aussi un peu dans le bas en la perdant avec de l'eau, de façon que



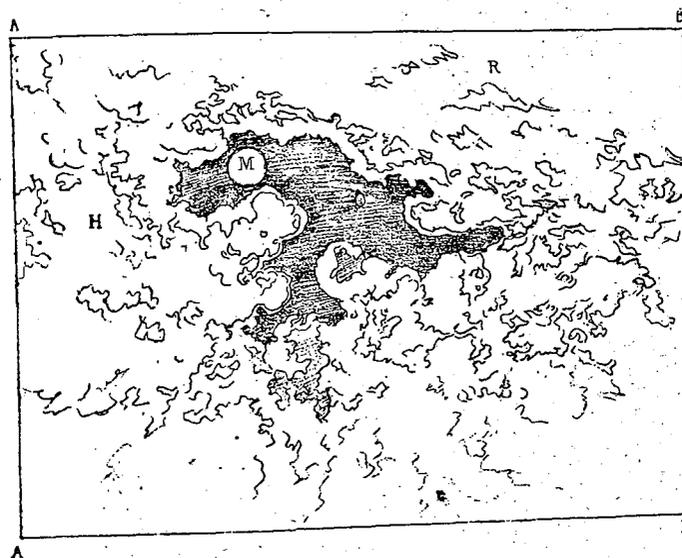
lorsque vous reviendrez plus tard pour le ton du terrain et des masses de fond, vous n'avez point de cerné. Après le ciel, vous massez les arbres du fond,

faits du même ton, en ajoutant un peu de sépia, et les terrains, composés de ce ton également avec une pointe de carmin ou de sienne brûlée pour avoir le ton plus chaud. Le squelette des arbres s'obtient à la sépia ainsi que les branches. Les tons devront être superposés jusqu'à ce qu'on arrive à la vigueur voulue, qui devra être assez intense, surtout vers la droite, pour faire tourner l'arbre. Puis nous passerons au feuillé, en commençant par le plus vigoureux de l'arbre D, fait d'un ton de noir d'ivoire et jaune indien; enfin le plus clair, fait d'un mélange de chrome clair, teinte neutre et jaune indien. La touche de ce feuillé est si simple, que vous en trouverez facilement l'allure; il vous suffira par conséquent de procéder par masses et de réserver les blancs là où le ciel tamise le feuillage. D'après nature, vous devrez chercher d'abord les études où les masses du feuillé soient un peu compactes, car ce n'est que peu à peu que votre main s'habitue à faire les réserves nécessaires pour obtenir toute la délicatesse désirable afin de rendre l'air et les formes souvent délicates et fines des extrémités du feuillage. Enfin, étudiez aussi d'après nature quelques troncs d'arbres un peu grands, afin d'acquérir une sûreté de main dans l'exécution des détails.

PLANCHE XII

CLAIR DE LUNE

Il est essentiel, à notre avis, de dessiner cette étude avec la plus grande précision, si l'on ne veut être entraîné à une exécution lâchée et indécise. Ce dessin consiste à



cerner d'un trait de crayon les blancs qui entourent l'azur du ciel, puis on indiquera les fermetés partout où elles se trouvent; enfin vous pourrez tracer le disque de la lune au compas, en vous servant d'un centre, petit

instrument en corne qui protège la pointe du compas de façon à ne point percer le papier ; on peut aussi, si l'on n'a pas de compas sous la main, découper un disque de papier et tracer autour. Une fois la forme des nuages bien établie, on entreprend le lavis. Nous passerons d'abord un ton de bleu minéral et sépia en H, R, en le dégradant en bas et en réservant les blancs : puis nous teinterons l'intérieur de la voûte du ciel (D) qui entoure le disque de la lune (M) avec le même ton, un peu plus clair vers le bas, et en appuyant davantage sur la sépia. Enfin, nous passerons sur le tout un léger glacis formé de carmin et une pointe d'ocre jaune. Dans le flou des nuages, vous ne devez pas craindre une certaine indécision de facture ; et, à l'aide du pinceau presque sec, travailler en tous sens, ce qui donnera un modelé agréable et fera tourner vos nuages. Cette étude peu colorée vous donne l'esprit de l'exécution qui doit être employée d'après nature ; mais il ne faudrait pas vous en tenir là : de même qu'un professeur de géométrie vous enseignera les théorèmes avant de vous donner des problèmes à résoudre, de même aussi vous devez chercher à appliquer votre procédé acquis d'exécution avec des colorations différentes que vous chercherez de vous-même, d'idée ou d'après nature, ou encore en interprétant à l'aquarelle des tableaux à l'huile. Ce dernier exercice, qui est une des meilleures études qu'on puisse faire, donnera à vos aquarelles un charme tout particulier, parce qu'elles auront une fermeté et une franchise très

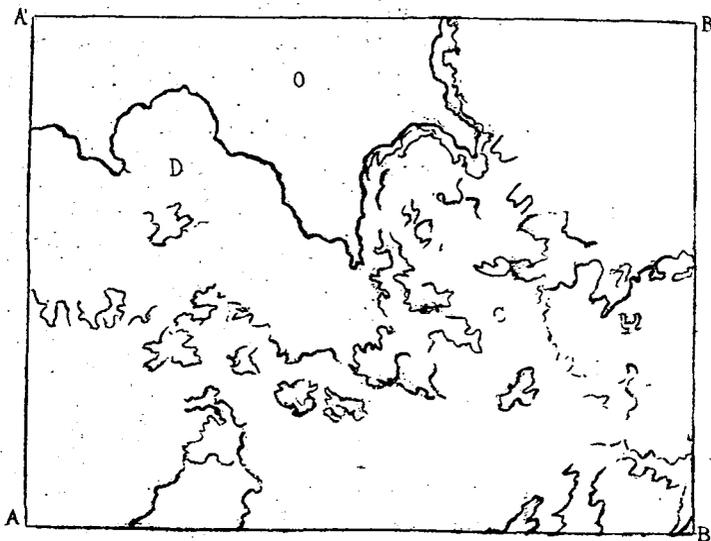
grandes. On m'objectera sans doute que ce qui fait les maîtres, c'est justement cette coloration grise et presque monochrome qu'on retrouve dans toutes leurs œuvres ; à quoi nous répondrons que cette sobriété de couleur ne vient que progressivement et qu'elle n'est que le résultat d'études sincères d'après nature. « Soyez sincère, » avait coutume de dire notre grand paysagiste Corot, « et de quelque façon que vous sentiez la nature, rendez-la telle que vous la voyez. » C'est qu'en effet, ce n'est qu'à force de disséquer la nature par des études approfondies qu'on arrive à se créer une manière indépendante et toute personnelle.

PLANCHE XIII

ÉTUDE DE CIEL PAR UN TEMPS GRIS

Cette planche est l'application de la précédente et ne doit être entreprise que lorsque vous posséderez bien l'exécution de la première ; et si j'insiste sur ce point, c'est que ces études, qui sont au premier aspect d'une grande simplicité de ton, vous ne les reproduirez exactement et avec intérêt qu'à la condition d'en faire un certain nombre. Après avoir dessiné le contour du nuage blanc, vous passez avec un mélange de jaune indien et de bleu minéral le ton de fond du ciel, puis vous modelez le nuage avec un ton de sépia et une pointe de bleu minéral ; vous employez le pinceau presque à sec, en éraflant simplement le papier dans

les parties C et D, qui font la transition entre le blanc du nuage et de la partie modelée. Quant au ton gris qui sert d'intermédiaire, on peut l'obtenir de deux façons : la première consiste à le rendre par une première application du ton généralement étendu, et sur lequel on reviendra pour obtenir les parties vigoureuses ; le



second mode consiste à obtenir du premier coup le nuage vigoureux, puis dans le ton encore humide on pourra enlever des gris à l'aide du pinceau presque sec. En nettoyant entièrement son pinceau, on peut arriver par ce procédé à obtenir également des blancs dans un ciel, mais on ne doit user de ce moyen qu'avec

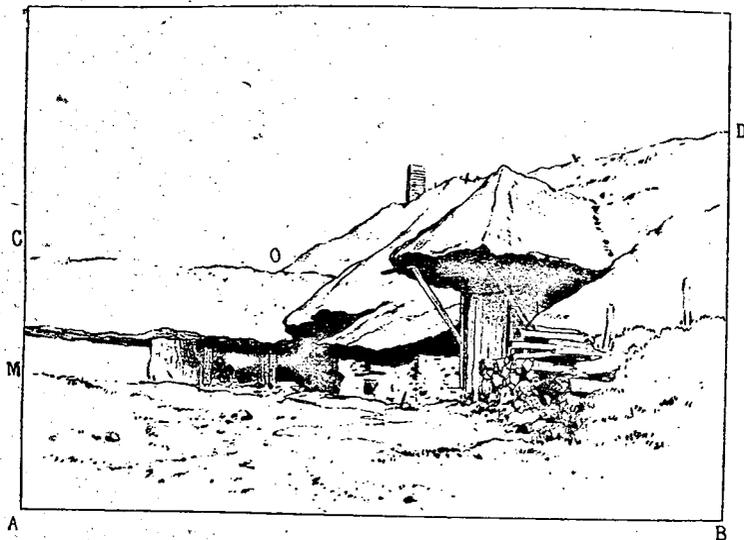
une grande modération ; car, quelque précaution qu'on prenne, on n'arrivera jamais complètement à la franchise du ton et à la lumière brillante que donne le ton du papier. Je sais bien que les réserves en aquarelle forment une des difficultés les plus sérieuses, mais on arrivera parfaitement à surmonter cette difficulté en commençant par cerner d'un trait de crayon toutes les parties qui doivent être réservées. En n'arrivant pas tout à fait à ce trait avec la couleur, on pourra aisément l'enlever à la gomme, une fois l'aquarelle terminée. Enfin, vous pourrez remarquer dans ce modèle qu'il n'y a qu'une partie (O) qui soit absolument blanche : c'est qu'il faut bien vous garder, en effet, lorsque vous travaillerez d'après nature, de réserver des blancs égaux partout où vous avez des nuages ; car, pour avoir de l'effet, vous devez toujours sacrifier certaines parties, pour concentrer la lumière en un point déterminé.

PLANCHE XIV

COUR DE FERME

Pour la mise en place, vous déterminerez d'abord les points C et D, en prenant leur distance exacte de la base du tableau A B : puis le point O, qui est l'endroit de jonction du sommet des deux toits ; à l'aide de ces trois points, vous indiquez le contour extérieur ; à peu près au milieu, entre O et D, vous déter-

minez le sommet du chaume qui recouvre la porte, puis vous indiquez le terrain en mesurant la distance du point M par rapport au point C et au point A ; à l'œil, vous voyez que cette ligne se trouve à peu près au milieu et parallèle à ces deux lignes ; ces points de repère ainsi obtenus, le reste se trouvera aisément en



observant avec soin les distances relatives. Pour le lavis, nous passons d'abord un ton général chaud sur tout le papier, avec l'ocre jaune, le cadmium ou le minium, suivant votre palette ; puis, sur ce ton une fois absorbé par le papier, vous passez le ton bleu de ciel, composé de bleu minéral rompu de jaune indien, tout en le

dégradant vers le bas, et en absorbant le ton au pinceau sec auprès du contour des formes blanches des nuages de fond. Ces nuages sont obtenus d'un ton léger de sépia naturelle rompu de bleu minéral, en éraflant légèrement le papier, surtout quand vous arrivez près des bords lumineux, c'est-à-dire du blanc réservé. Dans l'intérieur de ces nuages, vous pouvez, dans la teinte encore humide, enlever des gris lumineux, à l'aide du pinceau presque sec et où il ne reste qu'un peu d'eau pure. Nous étendons ensuite sur les toitures et dans les parties ombrées un ton moitié sépia, moitié teinte neutre ; le mur qui se trouve à gauche et au second plan s'obtiendra du même ton, plus léger, et en éraflant le papier, afin d'obtenir ces petits accidents de facture que vous présente le modèle et qui rendent assez bien les rugosités d'un vieux mur ; enfin les reprises en vigueur des creux et des ombres se modèleront à la sépia naturelle, employée un peu plus épaisse en couleur. Remarquez qu'ici l'artiste a primitivement indiqué les ombres fortement accusées de hachures au crayon : ce procédé employé avec discrétion, est excellent, car il permet d'obtenir une certaine fermeté, sans la lourdeur d'une couleur employée trop épaisse. Ces sortes de sujets : cours de ferme, intérieurs divers, sont assez difficiles à interpréter d'après nature, parce que l'artiste se trouve souvent trop près du modèle ; n'oubliez donc pas d'éloigner votre sujet, en clignant des yeux le plus possible ; vous devrez aussi, pour leur donner de l'intérêt, cher-

cher à y ajouter quelques animaux, tels que poules, canards, etc.

PLANCHE XV

LA FORGE

Établissons d'abord bien nettement le dessin de cette étude, et pour cela, nous construisons le carré A B C D ; puis par le point E nous faisons passer une parallèle E E' ; cette parallèle nous servira de base pour établir les points sur lesquels devront s'appuyer les perpendiculaires des murailles, et aussi, par comparaison des distances entre elles, les objets, baquets, enclume, etc. Nous détruisons ensuite peu à peu, et suivant le modèle, les perpendiculaires ainsi obtenues pour avoir le croquis pittoresque ; puis du point N nous abaissons en O une ligne oblique ; du point M nous suivrons la même direction, en diminuant la distance à mesure que nous arrivons vers le bas de la poutre. Ce premier croquis nous donne des points de repère suffisants pour terminer le dessin, sans qu'il soit nécessaire d'entrer dans de plus amples détails. Nous passons au lavis, presque entièrement fait à la sépia colorée ou mêlée à un peu d'ocre jaune ou de jaune indien dans certaines parties, comme dans le portoir à outils, les baquets, etc. ; puis on reprend avec le même ton de sépia toutes les parties plus vigoureuses, comme les poutres, l'ombre portée ; enfin,

une troisième application du même ton d'évra vous donner les plus grandes vigueurs, comme la serrure, la manivelle de la meule à repasser, l'intérieur du manteau de la cheminée, etc. Nous trouvons donc ici les mêmes procédés et la même exécution simple qu'à la planche précédente ; aussi, en tenant compte des



observations qui ont été faites, vous remarquerez que c'est bien au centre de son aquarelle et un peu vers la droite que l'artiste a donné l'intérêt à son sujet ; la partie du haut est sacrifiée et dans l'ombre il y a peu de détails, tandis qu'au contraire tout ce qui entoure l'enclume est d'une recherche de dessin beaucoup plus

grande. Encore une fois, je le répète, cet art de grouper l'intérêt au centre de son tableau est d'une importance capitale ; et vous remarquerez que lorsqu'un artiste commence un tableau ou une étude, il en indique d'abord le point de vue, c'est-à-dire précisément l'endroit où doit porter l'œil du spectateur ; il y donne tout de suite l'esquisse de son motif, puis, en s'écartant de ce centre d'intérêt, il arrive peu à peu jusqu'au bord de son tableau.

PLANCHE XVI

COUCHER DE SOLEIL.

Prenez d'abord la hauteur de l'horizon H, par rapport à la base du tableau A B ; par ce point H vous faites passer une parallèle à la ligne A B, puis du point C vous indiquez la base de la berge jusqu'en D. Ces deux lignes principales obtenues, il vous est facile par comparaison d'établir le reste de votre paysage. Ainsi le point O se trouve à peu près au milieu, par rapport à la ligne A B, et un peu au-dessous du milieu, entre l'horizon H et la ligne de terre. Je n'ai point à entrer dans les détails qui concernent le matériel de l'aquarelliste, mais je vous engagerai à employer ici le double pinceau, pour en avoir un toujours chargé d'eau à votre disposition. Le premier ton qu'on a à passer est le plus intense, composé de jaune indien et carmin, que nous dégraderons en haut et en bas. Sur ce

ton, nous modèlerons les nuages avec un ton de bleu minéral, un peu de sépia et de jaune indien, et nous ferons passer ce ton sur la silhouette des arbres. Enfin le même ton, additionné d'eau, nous donnera la teinte générale de l'eau. Puis nous passons sur toute la silhouette des fonds un glacis de sépia et de teinte



neutre assez léger, et nous avons ainsi le ton franc de notre aquarelle à la deuxième phase. Il nous suffira ensuite de glacer les parties les plus claires d'un jaune indien mêlé à la teinte neutre et de reprendre les vigueur à la sépia naturelle. Enfin, nous reprendrons le haut du ciel, pour le soutenir à l'aide d'un peu de bleu

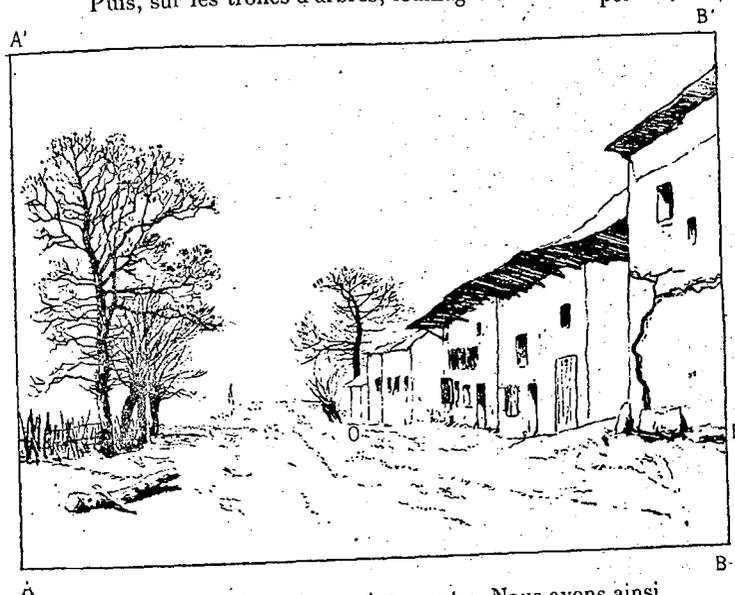
minéral. Pour les blancs ou lignes d'eau, nous opérons par l'enlevage au chiffon, après avoir passé une ligne d'eau pure au pinceau ; mais, pour ne point retrouver le blanc du papier, il faut choisir le moment opportun de l'enlevage, c'est-à-dire alors que l'eau n'est point suffisamment absorbée par le papier pour enlever complètement le ton. Observez aussi que les reflets dans l'eau sont plus froids que les masses qu'ils représentent, et très calmes d'exécution. En les reproduisant à l'excès, comme le font bien des artistes, on arrive à produire un miroir et non de l'eau ; c'est là un écueil contre lequel il faut vous mettre en garde.

PLANCHE XVII

EFFET DE NEIGE

Dans cette planche, le point de vue perspectif du tableau se trouve au point O, soit la base de la dernière chaumière vers la gauche. C'est donc vers ce point que devront concourir toutes les lignes perspectives du tableau. Nous en commencerons l'esquisse par indiquer la base des maisons par une ligne allant du point O au point E. Sur cette ligne, nous élèverons les perpendiculaires qui doivent déterminer les maisons ; puis, aux distances voulues établies à l'aide de mesures prises exactement, nous traçons les lignes des toits. Enfin, d'un croquis rapide, le cerné du feuillage des arbres et les branches. Pour le lavis, nous couvrons

d'abord le ciel, en commençant par l'horizon, avec un ton de bleu minéral et sépia et en le dégradant vers le ciel. Cette opération se fait en retournant le papier sur lequel on travaille, et en opérant de haut en bas. Puis, sur les troncs d'arbres, feuillages et ombres por-



tées, un ton de sépia et teinte neutre. Nous avons ainsi la première figure de cette planche. Au second travail, un ton léger de terre de sienne brûlée dans le ciel, et le même ton un peu plus ferme sur les murailles, nous donneront l'effet, que nous accentuerons ensuite dans les grandes vigueurs avec la terre de Sienne brûlée

forcée en sépia. Si j'ai omis de vous dire de passer un ton général sur votre papier, afin d'en retirer la crudité, c'est que ce ton peut encore se passer une fois l'aquarelle terminée. Ici vous pourrez passer un ton léger de laque carminée, mais à peine sensible, bien entendu. Vous aurez ainsi le ton légèrement rosé des effets de neige. Je vous recommande particulièrement cette opération, car, sauf en un point unique, qui dépend de la place où vous êtes en travaillant, la neige n'est jamais ou du moins ne doit jamais se rendre par un blanc absolu, et il faut bien se garder de la rendre par le ton même du papier. Quelle que soit la nature du ciel, la neige le reflète, comme toute surface blanche, tantôt en gris, tantôt en une teinte rosée. Voyez d'ailleurs la différence qui existe entre le ton de neige de votre modèle et la marge blanche du papier qui l'entoure ; vous vous rendrez facilement compte que la tonalité générale d'un effet de neige doit être beaucoup plus chaude que ne le serait le ton d'un papier blanc posé dessus ; comparez aussi la différence du ton de neige avec le blanc d'un mur éclairé par le soleil, et vous verrez la neige qui emprunte aux objets qui l'entourent mille variétés de couleurs, imperceptibles, je le sais, mais qui n'en existent pas moins.

PLANCHE XVIII

SÉPIA — UNE VUE A MONTARGIS

Pour exécuter cette planche, vous établissez très

finement le dessin de cette étude ; cela fait, vous délayez avec beaucoup de soin la sépia en évitant que cette couleur ne forme un dépôt au fond du godet. Ce résultat indispensable étant obtenu, vous procédez comme il a été dit planche XVI en commençant par le ton le plus léger pour finir par le plus soutenu ; il faut



laisser sécher à plat chaque pose nouvelle de ton. M. Eugène Cicéri a voulu, en exécutant cette planche, donner à ses élèves un aperçu des effets variés qu'il est facile de produire avec une seule couleur plus ou moins étendue d'eau. Nous engageons vivement ceux-ci à se familiariser dans la copie de ces modèles qui sont, si nous pouvons nous exprimer ainsi, l'ABC de l'aquarelle.

PLANCHE XIX

SÉPIA — ÉTUDE DE PAYSAGE

Cette planche, quoique traitant seulement du paysage, doit être exécutée absolument de la même manière que

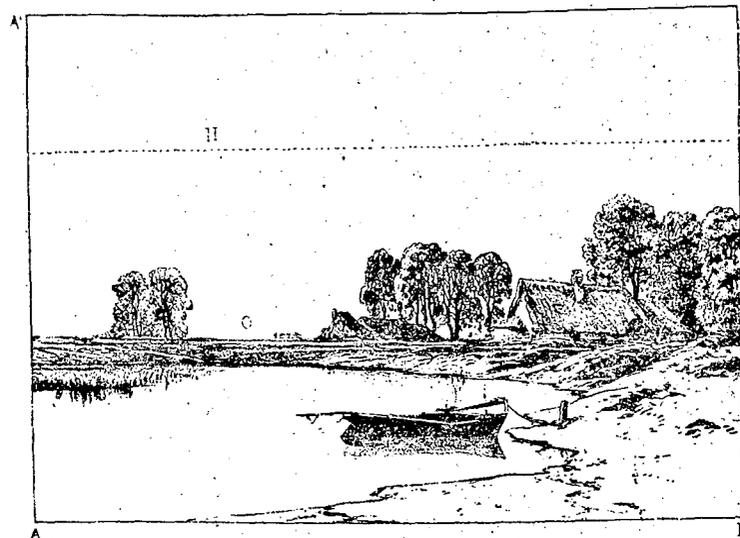


la précédente. Nous ne pensons pas qu'il soit utile de nous répéter ici. C'est à l'élève de consulter et de bien comprendre ce qui a été dit planches XVI et XVIII.

PLANCHE XX

SOLEIL COUCHANT

Vous établirez d'abord la hauteur de l'horizon H, et par ce point vous ferez passer une ligne parallèle à la



base du tableau A B ; puis le point O, qui se trouve à peu près au milieu entre la ligne d'horizon et la base du tableau, et au tiers entre les côtés, à partir de la gauche. A l'aide de ces deux points, je pense que vous pouvez aisément déterminer la place des autres objets :

vous voyez en effet que le milieu du tableau est occupé par le point de jonction des deux dernières chaumières à gauche ; puis le milieu entre ce point et la droite du tableau, par l'extrémité du toit de la chaumière principale. Enfin vous donnez la silhouette extérieure de vos arbres et le bateau. Quand vous avez ainsi le croquis de votre paysage, vous cernez d'un trait de crayon la silhouette de vos nuages, avant d'entreprendre le lavis. Cette étude est plus montée en couleur et plus compliquée que la planche XVI. Sans doute nous n'avons pu dans ce cours vous donner toutes les variétés de couchers de soleil, qui sont très nombreuses ; mais je pense qu'après ces deux exercices, il vous suffira de modifier un peu la base du ton pour arriver à une interprétation exacte, suivant les modifications qu'apportent les différentes saisons aux aspects variés des couchers du soleil. Nous préparerons d'abord le ciel avec un ton de rouge de saturne, dégradé vers le bas ; puis nous étendons un ton général sur tout le papier avec le même rouge de saturne, et lorsque ce ton est à moitié absorbé par le papier, c'est-à-dire encore un peu humide, nous le modifions avec une pointe de teinte neutre et de vermillon en le dégradant vers l'horizon. D'un glacis léger formé de bleu minéral et de jaune indien, nous donnons le ton de l'eau. Nous avons ainsi le premier état de notre planche. Nous reprenons ensuite les vigueurs, le disque du soleil étant réservé, bien entendu, avec un ton vigoureux formé de sépia et de jaune indien, dans les nuages, les

arbres et les terrains du fond. Une seconde fois encore nous passons un glacis formé de teinte neutre, sépia et jaune indien. Enfin, si sur quelques points encore nous manquons de vigueur, nous revenons avec la sépia. D'après nature, ces sortes d'effets doivent se rendre avec une grande franchise de ton, et c'est surtout de la première ébauche que dépend le succès de votre aquarelle : si du premier coup vous n'avez pas réussi à obtenir l'effet voulu, n'hésitez point et recommencez votre aquarelle plutôt que de revenir dessus pour tenter une correction presque impossible. Cela est si vrai, que certains maîtres s'en tiennent même à ces sortes d'ébauches et ne vont pas plus loin dans leur exécution, et le public leur donne pleinement raison en achetant à gros prix ces premières impressions qui sont l'expression vraie et le rendu même de la nature.

PLANCHE XXI

LE LAVOIR

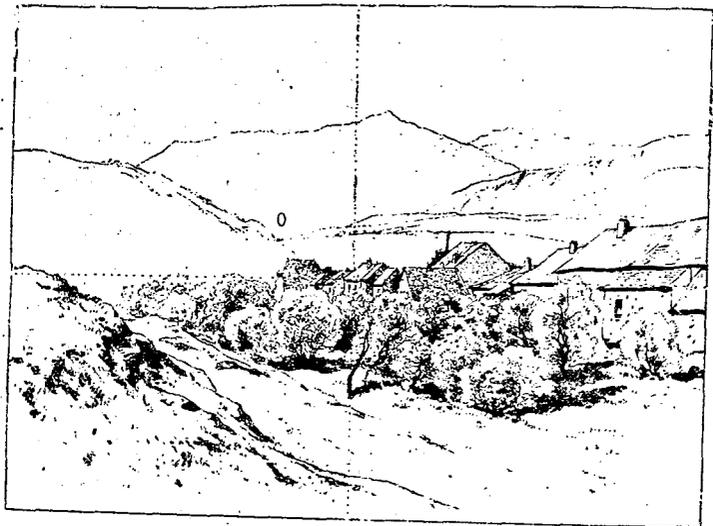
(Se reporter à la troisième leçon, page 90.)

PLANCHE XXII

UN VILLAGE

Pour établir l'esquisse de cette planche, nous diviserons la figure en quatre parties égales par une paral-

lèle A B à la ligne de terre, et une verticale C D à cette même ligne. Ainsi divisé en quatre carrés, le croquis se trouve simplifié. Nous établissons d'abord le terrain, puis l'esquisse du contour des arbres ; les maisons, en observant bien la direction similaire des lignes perspectives horizontales et verticales ; enfin, la



D

silhouette des montagnes, en commençant par mesurer le point O, afin de n'avoir point d'erreur entre les différents plans qui séparent nos montagnes. Puis nous passons au lavis, qui doit comporter quatre opérations bien distinctes. Premièrement, nous commençons par un ton de bas en haut, en retournant le

papier sur lequel nous travaillons, jusqu'à la hauteur des montagnes du second plan, à l'aide de la terre de sienne brûlée ; puis le gris des nuages avec un mélange de sépia et de teinte neutre ; le ton général de la voûte azurée, nous le rendons par un ton de bleu minéral et ocre jaune. Pour les deux grandes collines de gauche, nous emploierons le même ton un peu plus chargé en sépia et nous masserons les premiers plans d'une teinte plate de sépia et terre de sienne brûlée. A la deuxième opération, nous passerons légèrement un glacis d'ocre jaune très étendu d'eau ; nous modelons les montagnes du fond avec le même ton que nous avons employé précédemment, c'est-à-dire mêlé de bleu minéral et ocre jaune, mais un peu plus vigoureux ; puis, nous teignons les toitures de droite avec de la sépia rompue de bleu minéral. Enfin, sur le premier et le second plan nous promenons un glacis un peu plus ferme que le premier, glacis fait de sienne brûlée et de sépia. Troisièmement, nous devons teinter tout le feuillage et la verdure des terrains d'un ton d'ocre jaune, ou mieux de jaune indien et de bleu minéral, et nous en indiquons les vigueurs avec de la sépia mêlée à la teinte neutre ; enfin, à la dernière opération, nous corsons toutes les vigueurs, d'abord les toitures de la droite avec de la sépia mêlée au brun Van Dyck, et nous revenons sur les arbres et terrains chargés de verdure avec les mêmes tons que nous avons précédemment employés. Je l'ai dit dans les planches préparatoires à celles-ci, qui sont en tête de

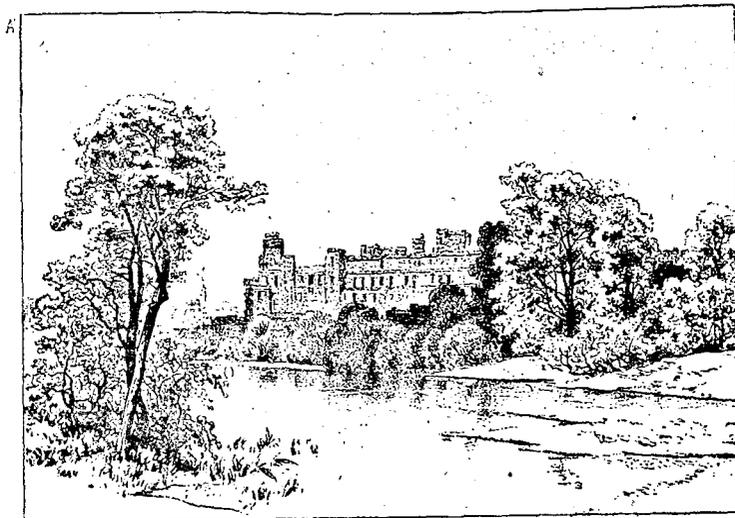
ce Cours, l'aquarelle est surtout un procédé commode à employer dans les pays montagneux où l'effet change avec une rapidité telle, que c'est à peine si l'on a le temps de préparer son ébauche avant les diverses variations des effets du soleil. Aussi fera-t-on bien, d'après nature, de se contenter de simples pochades, qu'on annote sur son carnet en décrivant ce qu'on devra y modifier, au point de vue de l'exécution, lorsque, rentré de voyage, on devra compléter son travail et exécuter une aquarelle terminée avec finesse et avec toutes les facilités que donne le travail de l'atelier.

PLANCHE XXIII

UN CHATEAU

Pour établir l'esquisse de ce modèle, nous cherchons d'abord le point O, duquel nous tirons une ligne pour venir en F ; nous avons ainsi la base principale de notre paysage, qui est le terrain sur lequel porte notre sujet ; puis nous dessinons la silhouette des arbres et la construction du château. L'esquisse de ce dernier doit se chercher d'abord par les perpendiculaires sur lesquelles nous établissons les points de jonction des toits. Puis d'un trait extrêmement fin de crayon, nous marquons les derniers plans avec le clocher du village ; enfin nous massons les arbres en premier plan. Vous remarquerez que l'artiste a ici

donné dans les masses vigoureuses et ombrées de son feuillage quelques traits ou hachures même au crayon. Ce mode de procéder, qui est un peu exceptionnel, je l'avoue, en aquarelle, est cependant très pratique et surtout commode en voyage, où tous les moyens d'arriver juste à l'effet sont bons, et où il faut avant



tout obtenir l'effet, ce que les artistes nomment l'impression de la nature. Notre dessin ainsi établi et très fini, nous passons au lavis. Nous avons ici le résumé de tous les procédés et tons habituels employés par le maître durant ce Cours. Nous modelons d'abord les tons gris des nuages, légèrement et en éraflant le

papier aux endroits où nous avons presque des blancs, avec un mélange de sépia et teinte neutre, et cela à l'aide du pinceau très peu chargé de couleur. Nous préparons avec le même ton étendu en glacis l'eau et les terrains. Puis nous terminons le ciel en donnant une teinte légèrement dégradée de bleu minéral rompu avec de la sépia ; le même ton beaucoup plus fin servira pour la partie proche de l'horizon. Nous passons ensuite uniformément sur les terrains, les constructions et les arbres, un ton léger de sépia naturelle, et de ce même ton plus monté en couleur, nous cherchons les parties les plus vigoureuses dans les arbres, et particulièrement pour ceux du second plan, suivant l'intensité de la valeur à obtenir. Enfin nous obtenons la coloration verte avec un mélange de bleu minéral, sépia et jaune indien ; dans les parties ombrées et plus vigoureuses, la sépia devra dominer dans le mélange ; pour les parties claires, au contraire, ce sera le jaune indien. Les amateurs trouveront plus tard, dans la série des aquarelles qui feront suite à ce Cours, des études de bords de rivière, interprétées par différents artistes, qui les initieront à une coloration plus complète, avant de se livrer à l'étude d'après nature ; mais ils devront surtout se bien rappeler ce principe, qu'il faut plutôt chercher à simplifier ce qu'on voit, que d'entrer dans des détails de coloration souvent nuisibles à l'effet général. La nature, en effet, n'a pour ainsi dire qu'un ton, suivant les saisons et les pays où l'on se trouve, ton dont la base ne doit pas varier,

mais qui seulement doit subir les modifications suivant la distance des plans qu'on veut rendre.

PLANCHE XXIV

CLAIR DE LUNE

(Pour cette leçon, voir la gravure à l'effet, page 94).

On attache généralement et avec bien juste raison une importance telle au ciel dans un paysage, qu'il nous a paru nécessaire d'en donner précédemment quelques études assez simples et aussi d'aborder une étude un peu plus difficile, comme celle que nous avons sous les yeux, qui est néanmoins plus difficile d'exécution que de coloration. Dans l'effet de lune, les tons se fondent à un tel point que, dans leurs masses vigoureuses, il est bien difficile d'en distinguer la note exacte. Vous tracez d'abord votre croquis général au crayon, puis sur toute l'étendue de votre papier, hormis la configuration des nuages blancs, vous passez un ton de sépia et très peu de teinte neutre. Sur ce ton, et dans les parties bleues du ciel, vous revenez en prenant le cobalt pour base, enfin, sur les parties foncées des nuages qui entourent le disque de la lune, le même ton, que vient modifier celui de dessous, puis un glacis de bleu minéral et sépia. A la deuxième opération, vous modélez en reprenant votre ciel avec le pinceau sec dans les demi-teintes, et vous renforcez la partie du ciel à l'horizon d'un ton géné-

ral de sépia, teinte neutre et carmin, et en fonçant encore sur ce ton, vous obtenez les maisons et le terrain en maintenant la gamme un peu plus claire à mesure que vous vous rapprochez ; à l'aide de la même teinte additionnée d'un peu de bleu minéral vous passez un glacis pour les eaux. A la troisième opération, le ciel doit être presque terminé ; le disque de la lune seul doit rester absolument blanc, peut-être aussi quelques nuages les plus rapprochés, mais tout le reste éteint d'un ton léger d'ocre jaune ; ensuite vous reprenez les arbres et les terrains, principalement les vigueurs et les modelés des premiers plans et la base des arbres, du même ton, sépia et teinte neutre. Enfin, à la dernière séance, le ciel est terminé : il s'agit donc de trouver ce ton gris distingué qu'on remarque dans les plans du fond ; un peu d'outremer employé en glacis suffira pour modifier les tons de dessous ; pour les arbres, c'est le jaune indien, à dose très minime, qui formera ce glacis et le bleu minéral pour les eaux ; dans le terrain de droite, où les parties vertes semblent s'accuser davantage, on mélangera le jaune indien au cobalt ; enfin, pour les vigueurs tout à fait en premier plan, la terre de sienne brûlée, mélangée aux tons qui ont été employés pour le dessous, leur donnera la fermeté et la chaleur du modèle.

PLANCHE XXV

LE LAVOIR

Nous avons essayé, dans ce dernier modèle du Cours, de réunir et de grouper ensemble à peu près

K D D'



toutes les difficultés de l'aquarelle. Je pense donc que vous devrez la répéter un certain nombre de fois, si vous voulez la bien réussir, car vous pourrez ensuite aborder les sujets les plus complets. Je pense que votre esquisse ne doit plus vous embarrasser et n'ai

plus qu'un conseil à vous donner à cet égard : soyez simple dans votre croquis, tout en soutenant un peu d'un trait ferme les parties ombrées. Vous commencerez par le ciel, ainsi que cela doit presque toujours se faire et particulièrement ici, où il vous serait impossible d'en retrouver l'effet derrière le feuillage. Ce ciel (C) est obtenu à l'aide du bleu minéral sur la teinte générale chaude préalablement passée à l'ocre jaune, minium ou cadmium, suivant votre palette. Les nuages du fond seront composés d'outremer et une pointe de carmin. Autant que possible, lorsqu'un ciel doit circuler derrière le feuillage, il faut le traiter avec interruptions et en ménageant les blancs avec le plus grand soin. Après le ciel, nous passons aux terrains, faits d'un ton de sépia mêlée à l'ocre jaune, et rehaussés dans les vigueurs de sépia et brun Van Dyck. Ce dernier ton pourra nous servir, en le mélangeant d'un peu de teinte neutre, pour les troncs d'arbres, qu'on peut avoir ainsi dans les tons clairs, et, en augmentant graduellement l'épaisseur de la couleur et par conséquent l'intensité du ton, nous les modèlerons jusqu'aux plus grandes vigueurs, et accuserons aussi les accents qui rendent l'écorce des arbres (K, D, D'). L'ébauche générale des feuillages dans les parties ombrées sera exécutée la première et obtenue d'un mélange composé de sépia, teinte neutre et bleu minéral. On peut se servir, pour la rendre, du pinceau presque sec dans les parties qui se silhouettent sur le ciel ; les verts sont un composé de bleu minéral et jaune indien. Nous

avons ainsi notre paysage, probablement un peu clair dans les fonds où le modèle nous indique de grandes vigueurs : nous reviendrons successivement avec un ton de sépia légèrement appliqué jusqu'à ce que nous obtenions la vigueur voulue. Pour les figures des laveuses (G, H), le ton de chair sera fait de vermillon et terre de sienne brûlée ; les vêtements, dans les parties bleues, bleu minéral plus ou moins chargé en couleur ; dans les bruns, brun rouge et sépia ; les gris seront traités à la sépia rompue de teinte neutre. Les eaux s'expliquent d'elles-mêmes : elles sont un composé de tous les tons employés dans les objets reflétés. En général, et d'après nature, vous devez toujours tenir le ton des eaux dans une gamme plus vigoureuse que le ciel et le reste du paysage. Mais remarquez bien que c'est la gamme générale du ton qui doit être plus vigoureuse et non chaque objet reflété en particulier.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
AVANT-PROPOS.....	5
CHAPITRE I ^{er}	
ÉTUDES PRÉLIMINAIRES.....	11
CHAPITRE II	
DU MATÉRIEL.....	21
Les couleurs.....	21
Observations sur quelques couleurs.....	23
Le papier.....	32
Les pinceaux et les brosses.....	36
De la palette.....	37
Du matériel en campagne.....	38
CHAPITRE III	
LEÇON GÉNÉRALE.....	43
Ciel. — Terrains. — Arbres, etc.....	43
Le ciel bleu moutonné de nuages blancs.....	49
Ciel nuageux.....	50

Ciels d'orage.....	51
Des différents effets.....	52
Les terrains.....	53
Des fabriques.....	55
Les eaux.....	57
Les arbres.....	59
Les lointains et les montagnes.....	62
La mer.....	64
Mer houleuse, ciel gris.....	65
Effets d'orage.....	67
Les rochers.....	68
Du choix des modèles.....	69

CHAPITRE IV

LEÇONS ÉCRITES.....	75
Première leçon. — Au bord de l'eau.....	75
Deuxième leçon. — La ferme.....	83
Troisième leçon. — Le lavoir.....	90
Quatrième leçon. — Clair de lune.....	94
L'étude d'après nature.....	98
Conclusion : De quelques maîtres modernes.....	104

APPENDICE

LEÇONS SUPPLÉMENTAIRES.....	111
1° Le lavoir, d'après Loir Luigi.....	112
2° L'abreuvoir, —.....	116
TEXTE EXPLICATIF DU COURS D'AQUARELLE D'EUGÈNE CICERI, EN 25 PLANCHES.....	121