

LE PAYSAGE



"Port La Forêt" de P. SOLLIER
(Lauréat du concours Canson
TdA organisé en 1986).

*Un paysage de mer qui réunit
tous les motifs : ciel, lointains,
architecture, arbres, eaux.*

La légèreté du matériel et la fraîcheur du rendu de ses couleurs font de l'aquarelle le procédé de peinture le plus indiqué pour le paysage. Inégalable pour la notation, c'est aussi une technique d'atelier qui peut garder l'aspect du croquis tout en bénéficiant du travail de composition et de correction du peintre. Dans le coup d'œil que nous jetons sur la peinture de paysage (sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir en détail) se dégagent, pour une bonne pratique, quelques traits essentiels :

l'observation, la réflexion, l'étude

Les trois œuvres qui illustrent ce chapitre sur le paysage à l'aquarelle représentent toute la diversité des motifs et des exécutions possibles. Elles ont été choisies parmi les lauréats du Concours Canson - Technique des Arts organisé en 1966.

Que cela soit une veduta, un paysage composé ou complètement imaginaire, on conseille de commencer par le ciel, qui donne des indications précieuses pour la conduite du travail ; puis de peindre les lointains, avant les plans intermédiaires, et de terminer par les premiers plans, ce qui garantit une bonne exécution de la profondeur. Les accents et les glacis viennent ensuite, avant la mise au net, qui consiste à vérifier la valeur et l'étagement de l'ensemble, et à rectifier par enlèvement ou retouche les ombres et les lumières. Il ne faut pas s'éterniser sur le motif. Même si le procédé permet d'aller vite, le temps peut changer et modifier l'aspect général du site que l'on avait choisi.

Si les effets du matin sont éphémères, ceux de l'après-midi sont plus stables, notamment par temps gris. C'est déterminant pour choisir l'ampleur du cadre (il faut finir avant que tout ne change) et donc une dimension adéquate de papier (on recommande le petit format pour le motif ; le bloc tendu est le mieux adapté).

On peut bien sûr attaquer directement au pinceau — l'impression n'en sera que renforcée — mais l'habileté nécessaire à cet exercice ne s'acquerra qu'à la suite d'une longue pratique dans laquelle c'est le dessin initial qui servira de charpente à l'ébauche.

De l'esquisse rapide, qui fixe les idées, au dessin fini, l'essentiel est de mettre en place ce que l'on voit. On sait ainsi ce que l'on fait lorsqu'on passe à la couleur. Quelques hachures dans les ombres sont donc utiles pour la suite. Commencer par les grandes lignes, déterminer la forme générale et délimiter les grandes masses des premiers plans. Soigner la perspective des habitations, des routes, des rangées d'arbres... Indiquer par des accents l'ombre des éléments les plus importants aux premiers plans (le côté lumière sera réservé).

Comme dans le dessin, l'aspect général de la couleur passe avant les détails (que l'on garde pour la fin). En "massant" convenablement, l'ensemble de la composition s'affirme et établit l'échelle des valeurs.

On doit prendre garde à ne pas se laisser abuser par la blancheur du papier dans les premiers aplats de couleur, car celle-ci disparaîtra au fur et à mesure en faisant paraître les premières touches plus pâles. Comme celles-ci s'estompent en séchant, il faut tenir les coups de pinceaux avec franchise et vigueur. Traitée à pleine eau, la touche peut être reprise, éclaircie ou accentuée.

LE CIEL

Avec le ciel (étudié dans TdA N°13) planonnement et profondeur donnent déjà la perspective du paysage. L'influence du ciel est donc considérable sur le paysage puisqu'il y ménage les ombres et les lumières, distingue les moments de la journée et le temps des saisons.

Au lever du soleil, les terrains éclairés dans les vapeurs se rendent avec la laque ; les lointains sont très vaporeux. Seules les cimes des montagnes sont visibles.

Dans le Midi, les lointains tranchent plus nettement sur le ciel à cause de la raréfaction des brumes.

En milieu de journée, la répartition des ombres et des lumières sur les objets leur fait perdre leur étagement. Les lointains apparaissent plus foncés (bleu) et les accessoires se détachent nettement sur le ciel.

LA PERSPECTIVE AÉRIENNE

S'il est essentiel que le ciel donne de la profondeur au tableau, c'est sur terre qu'on peut suggérer simplement les perspectives : naturellement avec les lignes décroissantes des bâtiments, des arbres, des routes... mais aussi, essentiellement, avec le seul recours de la couleur. L'atmosphère, en effet, s'interpose entre les objets et en modifie les teintes. C'est ce qu'on appelle la perspective aérienne.

Cette atténuation des valeurs avec la distance est notable davantage dans le Nord, où l'air est chargé de nuages et d'humidité, que dans le Midi où l'atmosphère est plus transparente. Dans le premier cas, les lointains s'enveloppent d'un voile qui participe de la couleur de l'air ; dans le second, les couleurs conservent leur intensité à grande distance. Cet effet de l'éloignement agit également sur les détails qui se perdent dans l'ensemble.

LES LOINTAINS

Les lointains se constituent en grande partie de terrains, de montagnes ou de bois dont le rendu des formes, des lignes et des couleurs est le garant d'un bon éloignement. Leur dessin, d'un trait léger, doit être aussi simple que possible, en privilégiant les grandes masses au détriment des détails. Ils se perdent généralement

dans les brumes ou se découpent en silhouette. Leur valeur doit rester très atténuée pour ne pas avoir à forcer les premiers plans. On peut même, quand on teinte le ciel, déborder sur ces lignes lointaines ; éventuellement, on peut commencer par ces lointains, puis les adoucir en faisant le ciel. Ils apparaissent de toute façon bleuâtres (cobalt + outremer le matin, outremer le soir, avec plus ou moins de laque de garance, de carmin pour violacer, ou de jaune de cadmium orangé pour réchauffer les parties ensoleillées). En touches transparentes, on peut utiliser pour les terrains du noir, du gris de Payne et de la sépia (plutôt que les terres et les ocres, opaques). On évite, en réservant le papier, les premiers plans qui se détachent sur le fond (arbres, maisons).



Exemples de mélanges ou de couleurs utilisables dans les lointains :

Colonne de gauche : cobalt + outremer ; outremer + laque carminée ; outremer + jaune de cadmium.

Colonne de droite : noir d'ivoire ; gris de Payne ; sépia.



C'est avec les lointains et les plans intermédiaires que se situent habituellement les montagnes, dont les coloris ne manquent pas de fantaisie : violacés (indigo, carmin, teinte neutre), orangés (grenat, carmin + gomme gutte), grisâtres (gris de payne, teinte neutre + ocre jaune), tout en restant transparents. Bleu minéral + teinte neutre (ton local) et sépia + teinte neutre (vigueur) conviennent aussi.

Si l'aspect des montagnes paraît sec et lourd de couleurs, passer un glacis d'eau colorée (ton local, ocre pour atténuer un ton froid, carmin

pour le réchauffer).

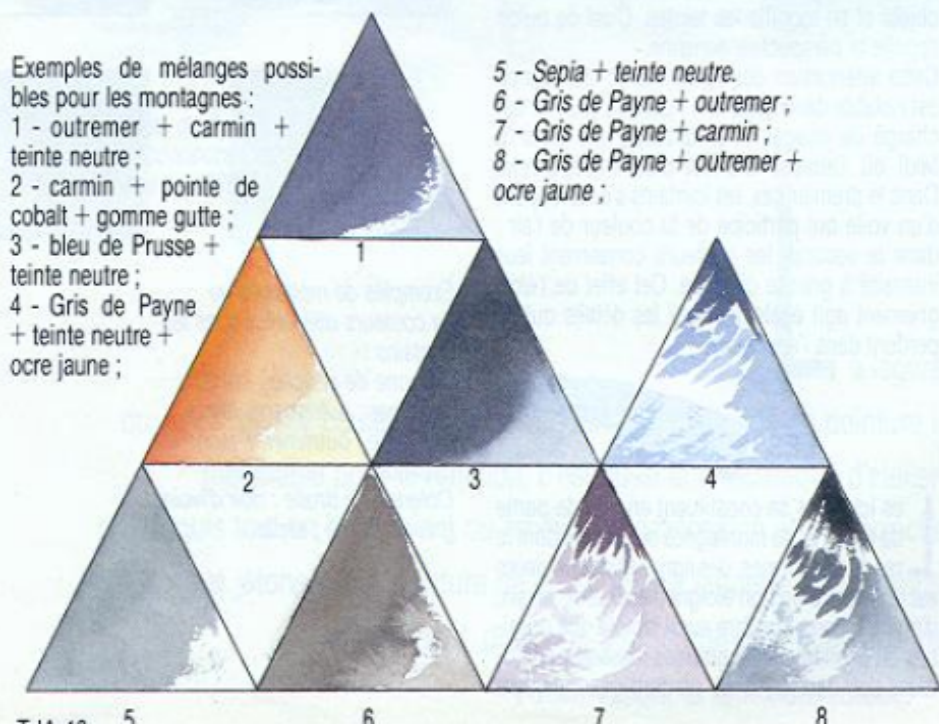
Quant à la neige qui recouvre les montagnes, si on réserve le papier mat dans la lumière (vérifier le rapport neige/nuage), tout un jeu de reflets s'obtient par l'adjonction de teintes bleutées (gris de payne + outremer), roses (gris de payne + carmin) ou verdâtres (gris de payne, indigo + ocre) que l'on peut accentuer dans les ombres avec un peu de teinte neutre.

Le blanc de zinc est utilisable. Ses effets gagnent à être produits sur du papier de couleur (gris chamois, gris bleu).

Exemples de mélanges possibles pour les montagnes :

- 1 - outremer + carmin + teinte neutre ;
- 2 - carmin + pointe de cobalt + gomme gutte ;
- 3 - bleu de Prusse + teinte neutre ;
- 4 - Gris de Payne + teinte neutre + ocre jaune ;

- 5 - Sepia + teinte neutre.
- 6 - Gris de Payne + outremer ;
- 7 - Gris de Payne + carmin ;
- 8 - Gris de Payne + outremer + ocre jaune ;



"Chillon. 86" de GUY ROT (lauréat du concours Canson TdA organisé en 1986).

Ce paysage de montagne est travaillé en grandes masses bien distinctes dans lesquelles vibrent les couleurs.

PLANS INTERMÉDIAIRES

En passant aux plans intermédiaires, on accentue les vigueurs et la netteté des contours ; les accents prennent de l'importance mais restent transparents. Quelques détails peuvent être ajoutés çà et là (les arbres s'affirment, les terrains se singularisent, des ondes se dessinent sur l'eau). Lorsque l'ensemble est presque fini, il faut vérifier que la liaison entre les lointains et les premiers plans se fait sans brusquerie.

PREMIERS PLANS

Les premier plans s'accusent normalement avec fermeté et précision mais on peut très bien, au contraire, les tenir imprécis dans les compositions qui veulent mettre en valeur le centre du tableau. On traite alors le bas de la feuille comme un repoussoir de couleur chaude que les Anciens appelaient "le jus de tabac". Si ce sont des accessoires (arbres, fabriques) qui meublent le premier plan et en font l'intérêt, on traitera le terrain avec simplicité, sans détails.

De toute façon, il faut traiter les premier plans en grandes surfaces lumineuses ou d'ombre, avec de larges accents. Dans les ombres portées (terre de Sienne brûlée, sépia, cobalt), fonder les bords, laisser la possibilité de reprendre en détail les aspérités du sol. Dans la lumière (ocre jaune, sépia, outremer) — légère pour ne pas disparaître sous les ombres lorsqu'on commence par elle —, les détails insignifiants disparaissent et le ton apparaît plus clair que celui des arbres.

Tout ce qui se détache est à réserver (plantes, sable d'un intérêt particulier, hiboux, cailloux, choux...). On les traitera ensuite en exagérant leur valeur, en lumière ou en vigueur. Ces détails donnent une indication de distance à prendre en considération (en taille et en valeur). A l'atelier, on pourra utiliser les croquis sur nature (personnages, animaux, objets, maisons) pour donner du pittoresque à la composition. Les terrains gazonnés mêlent teinte locale (outremer + jaunes) et reprises au pinceau qui dessinent des lignes sinueuses (teinte locale + bleu, plus ou moins violacé) suivant la pente et la perspective pour suggérer les touffes.

Les terres labourées se traitent de la même façon (avec terre de Sienne naturelle + sépia)

Exemple de terrain gazonné :
outremer + jaune citron ; glacis ;
reprise outremer + carmin.



Exemple de terre labourée : terre
de Siègne naturelle + sépia ;
glacis.



Exemple de terres sablonneuses :
terre de Siègne naturelle ; ocre
jaune ; glacis de l'un sur l'autre.



ARCHITECTURES ET ROCHERS

avec parfois des réserves pour les herbes.
Les terrains sablonneux se peignent par glacis
irréguliers (terre de Siègne naturelle, ocre jaune,
réserve des lumières) en accusant les ombres
des omières ou des irrégularités.
Des lignes semblables servent aux contours
plus ou moins larges ou ondulés des talus.
On passe ensuite aux ultimes détails. Les
reprises habituelles servent à corriger l'éven-
tuelle sécheresse des contours qui se détachent.

"L'encadreur" de M. PELLETIER
(Lauréat du concours Canson
TdA organisé en 1986).

Le choix du motif, de la lumière et
du cadrage est l'un des agréments
du paysage urbain qu'a choisi de
représenter M. Pelletier.

Il existe de multiples façons de meubler le
paysage avec des architectures ou des
rochers.

Avec les fabriques (comme le peintre appelle
toute construction), des notions de perspective
linéaire deviennent nécessaires pour rendre
efficacement les formes simples, mais précises
des bâtiments. La symétrie étant rare, épaisseur
et relief se rendent autant par le dessin que par
les ombres portées.

On commence par simplifier les contours avant
d'entreprendre les grandes masses. Il faut en
même temps réserver tout ce qui passe devant.
Pour les lumières, prendre une base d'ocre
jaune avec différents dosages de terre de
Siègne naturelle, de jaune indien, de laque car-
minée. Les murailles ne sont pas uniformes, on
les bleuit ou les verdit à volonté. Dans les loin-
tains, les teintes s'uniformisent dans le violet
très clair.

Pour les ombres, accentuer le ton local ou
prendre une base de bleu ; un glacis d'outremer
ou d'indigo sur les faces fuyantes en accentue le
mouvement.

Remarquons que les murs réfléchissent de
manière heureuse les rayons du soleil et en
prennent les teintes dorées ou rosées du matin
et du soir.

Pour éviter la monotonie, reprendre les murs
avec de légers glacis, disposer sans excès les
détails (verdures, ouvertures, déterminer les
ombres portées. Celle de la ligne de toit est
importante.

La toiture, par son ampleur et par la diversité de
ses matériaux, demande de l'attention.

Pour le zinc et l'ardoise, utiliser de l'indigo, ou
un mélange cobalt + laque carminée. Les reliefs
sont infimes et l'aspect monotone.

Pour la tuile, on trace au pinceau sur le jon local
des lignes légères, parallèles au faîtage, tout en



LES ARBRES

respectant la perspective. Suivant les teintes, on utilise une laque carminée + une pointe de rouge sature ou de vermillon ; une terre de Sienné naturelle + pointe de vermillon et de jaune ; un brun de Madder ou une terre de Sienné brûlée + pointe de teinte neutre ou de noir (pour les tuiles vieilles).

Le chaume (ocre et brun, jaune + sépia) s'accroche avec des lignes assez longues, perpendiculaires au faîtage.

Le sujet se décline de manière pittoresque avec des fragments d'architecture et des ruines qui s'apparentent aux rochers.

Après le dessin précis des formes des roches qui se présentent dans leur diversité (en masse, en couches parallèles, en blocs assemblés), on peut accentuer les ombres avec des hachures. Etablir ensuite le ton local des roches (sépia + teinte neutre ou + terre de Sienné naturelle) en le reprenant avec plus de vigueur dans les parties sombres. On réserve les accessoires qui passent devant (branches, herbes).

Pour ne pas être gêné par la crudité du papier et affirmer la mise en place, il est possible de passer un jus de cadmium à l'emplacement des roches.

C'est dans les reprises que l'on caractérise chaque pierre avec des détails (fentes, aspérités), des accents (ombres prononcées), des glacis (d'indigo plus ou moins violacé ou verdi).

On termine par les premiers plans (notamment les herbes, les mousses) sans oublier les ombres portées.

La connaissance de la "physionomie" des arbres servira le paysagiste en toute occasion, même si la forêt recouvre le lointain, car chaque espèce a une silhouette différente (des feuilles rondes ou longues déterminent des masses particulières), et ses couleurs propres.

La variété de ces dernières fait vibrer les teintes d'un ensemble.

Une autre façon d'animer la masse d'un feuillage (dans un plan plus rapproché) est d'y réserver quelques trouées par où s'aperçoit le ciel, de l'aérer et de lui conférer de la légèreté. Dans un premier temps, il convient de bien indiquer par le dessin les masses en les liant avec l'ensemble, essentiellement dans les lointains. Sans faire aucun détail, passer un jus vert (différents dosages de jaune, de bleu agrémenté de gris de payne, de carmin, etc.) dont on accentue la vigueur en s'avancant vers les premiers plans. Les détails prennent aussi de l'importance avec le dessin des branches principales dont on doit bien étudier l'attache au tronc, la direction et la continuité.

Pour bien faire "tourner" le tronc, un des bords en lumière est fondu à l'ombre dans le cas d'une écorce lisse (pinceau humide) ; le passage est plus heurté pour une écorce rugueuse (le pinceau sec est alors recommandé).

Couleurs utiles pour les troncs : terre de Sienné naturelle ; brun Van Dyck ; jaune + sépia ; vert Véronèse ou émeraude ; terre de Sienné brûlée + noir d'ivoire + gris de payne ; teinte neutre + cobalt ; la laque carminée convient aux bouleaux ensoleillés.

Si les masses de feuillage se font en plein eau, elles se détacheront mieux sur le ciel si celui-ci est sec.

Avec le pinceau sec, on peut rendre les branches dépouillées (début du printemps, hiver) par un léger frottis qui accroche la couleur aux aspérités du papier.

Là encore, la connaissance ou l'observation permettent d'employer avec justesse le pinceau. La touche se donne soit verticalement, soit horizontalement, soit obliquement selon la forme des feuilles.

En commençant par les ombres, on établit les masses et on réserve les lumières par lesquelles on terminera en donnant leur forme aux feuilles.

EAU

Le motif de l'eau est rarement absent du paysage. C'en est un des aspects les plus pittoresques pour l'organisation du tableau et la répartition de la lumière. Turner ou Corot en faisaient leur sujet favori.

Seule, l'eau dormante peut rivaliser en intensité avec le ciel qui s'y reflète ; brise et courant la rident des mille couleurs de ses berges (arbres, maisons) ou des objets flottants (embarcations, animaux). Les mêmes teintes s'utilisent pour leur reflet bien perpendiculaire, mais leur effet est atténué par la couleur de l'eau et la lumière que renvoient les objets eux-mêmes. Pas de tons vifs ou crus (essayer les nuances sur une feuille annexe), le sombre s'éclaircit et le clair s'affaiblit sur la feuille encore humide pour faire fondre les tons.

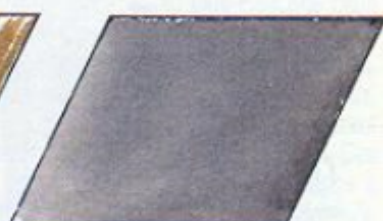
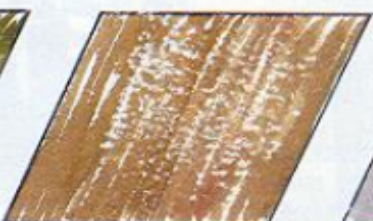
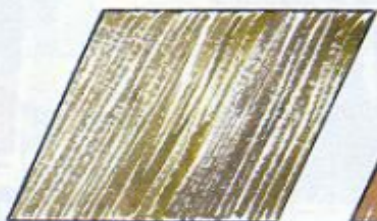
La couleur et la présence de l'eau doivent se faire aussi sentir.

Le glacis général (bleu indigo, gris de payne, bleu de Prusse, teinte neutre, très étendus d'eau) se passe d'une rive à l'autre, dans le sens du courant ; pour les cascades, en parallèle aux rives, dans le sens de la chute.

On anime la surface de quelques lignes finement réservées qui représentent les ondulations et on réserve les objets qui se détachent sur l'eau (plantes, arbres,) avec lesquels on termine.

Pascal LECOQ

Modèles pour la réalisation des toitures, de gauche à droite : cobalt + carmin ; carmin + pointe de vermillon et de jaune de cadmium ; terre de Sienné brûlée + pointe de teinte neutre ; terre de Sienné brûlée + pointe de noir d'ivoire ; jaune de cadmium + sépia.



Pratique de l'aquarelle

Ses subtilités suite

Pour améliorer l'ordinaire de votre aquarelle, vous pouvez peindre... à la bière ou au lait de vache.

L'intérêt réside dans leur pouvoir délayant et fixatif des couleurs à l'eau que favorise leur composition chimique (on peut tremper son pinceau, de préférence, dans une bière très forte qui contient près du double de matière collante). De plus l'aquarelle gagne en matité.

Comme on se trouve au chapitre de la cuisine, sachons que l'orientaliste Alexandre Gabriel Decamps, contemporain de Delacroix, passait sur son papier à gros grain un morceau de lard qui repoussait la couleur, évitait les teintes plates pour obtenir des modèles plus gras... en contrastant violemment lumières et ombres.

A - Lavis de vert émeraude délayé à la bière, aspect collant.



B - Délayé au lait, la matière est onctueuse, elle garde l'empreinte de la touche, le séchage est plus lent.



C - Lavis de vert émeraude.



D - Modèle réalisé sur une feuille partiellement avec un morceau de lard.



Dalbe : le Mistral Créatif

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

MONTPELLIER : ETS BONNIOL
5, rue du Pavillon - 67.64.03.48
14, rue St. Guilhem - 67.60.23.29

NICE : PAPETERIE GIOFFREDO
20, rue Hôtel-des-Postes - 93.92.21.33
VALENCE : BARRIERE
58, avenue de Romans - 75.43.09.95