

IX

L'ARCHITECTURE DANS LE PAYSAGE



oussin appelait "fabriques"
les constructions de l'homme dans la nature.
Ces éléments architecturés meublent le paysage
en lui donnant un cachet, prisé par tous les peintres,
tout en participant, par les leurs lignes
et leurs valeurs, à l'harmonie
du tableau.

Fig. 1



Fig. 1

Pierre Dejean utilise, depuis près de 50 ans, les couleurs Rowney. Il emploie, pour les architectures : Terre de Sienne brûlée, Alizarine écarlate, Rouge cadmium, Jaune cadmium clair, moyen et foncé, Carmin d'Alizarine, Brun rouge, Gris de Payne, Ocre, Terre de Sienne naturelle.

Son pinceau comprend habituellement un pinceau en martre n°14 Isabey 6226, et six Petit-Gris : n° 3 et 2/0 Raphaël 803, n°14 et 6 Isabey 6215, n° 10 Raphaël 835 et n°4 Manet 409. Il a adopté les albums Canson (Aquarelle grain moyen, et Dessin C à grain 180 g) et le papier Arches qu'il découpe et qu'il lende avec du Kraft collant.

Une éponge véritable et un buvard Canson complètent son équipement. Son plaisir de peindre se retrouve dans tous ses envois au Salon du Dessin et de la Peinture à l'eau, à la Société Nationale des Beaux-Arts et aux Artistes Français.

Fig. 2

Différentes positions de bâtisses, vues légèrement par-dessous, à la hauteur des yeux et par-dessus. La maison de gauche se présente, orientée à 45° par rapport à la ligne d'horizon et à celle de nos yeux, et légèrement à gauche de notre point de vue. La demeure du centre se trouve en face de nous, la ligne de terre, parallèle à la ligne d'horizon et de nos yeux. La construction de droite, alignée à la précédente, nous apparaît légèrement à droite. (doc. P. Lecocq).

Tout est sujet dès qu'on s'applique à composer un tableau. La construction peut servir de motif ou n'apparaître que comme un accessoire dans le paysage : une cahute sous les palmiers ("Paysage de Tahiti", album Noa Noa de Paul Gauguin), un paysage urbain ("La rue Saint-Rustique sous la neige", de M. Utrillo) ou un village de campagne ("Vue de Kalckreuth" de A. Dürer), une vedutta ("Venise, la Giudecca" de R. Oudot) ou des ruines fantastiques ("Ruines de l'abbaye d'Eldena en Poméranie" de C. D. Friedrich).

LE CHOIX DU SITE

Avant le dessin, l'œil du peintre intervient de manière capitale dans le choix de l'endroit où il pose son chevalet, du point de vue qu'il sélectionne, du cadrage qui circonscrit son sujet.

L'usage d'une petite fenêtre en carton, proportionnée à la feuille, permet d'arrêter sa mise en place. L'aquarelliste a aussi tout le loisir de supprimer tel ou tel élément qui nuit à la bonne composition et d'en ajouter d'autres pour l'harmonie de l'ensemble, en puisant à l'entour, comme Jongking, un arbre, une mesure... ou en feuilletant,

comme Turner, ses carnets de croquis à la recherche de l'"élément manquant".

Chaque motivation ou chaque technique conditionnent, sur le motif, la pratique du peintre, qu'il croque ou ébauche sur place ou qu'il finisse in situ.

Les préoccupations sur l'impression, la spontanéité, la composition et les reprises, qui hantaient un Delacroix ou un Boudin, se posent aussi vivement à l'aquarelliste contemporain qui préfère le calme de son atelier.

Le moment choisi pour peindre influe sur les valeurs et les teintes du motif. Un temps ensoleillé fait jouer les contrastes d'ombres et de lumière, au contraire d'un ciel gris. Les rayons du crépuscule colorent les matériaux, et les soirs d'été, la silhouette des bâtiments

se découpe nettement sur le ciel.

L'influence de la saison sur l'atmosphère s'ajoute à ces phénomènes qui modifient la perception des couleurs.

LES PERSPECTIVES

Avec les fabriques apparaissent des lignes droites, absentes du paysage proprement dit : horizontales, verticales, obliques s'organisent en parallèles, en intersections définies par les lois simple de la construction orthogonale (angle droit, etc.). La perspective est le premier écueil que l'aquarelliste-dessinateur rencontre dans l'exécution de son tableau.

Fig. 2

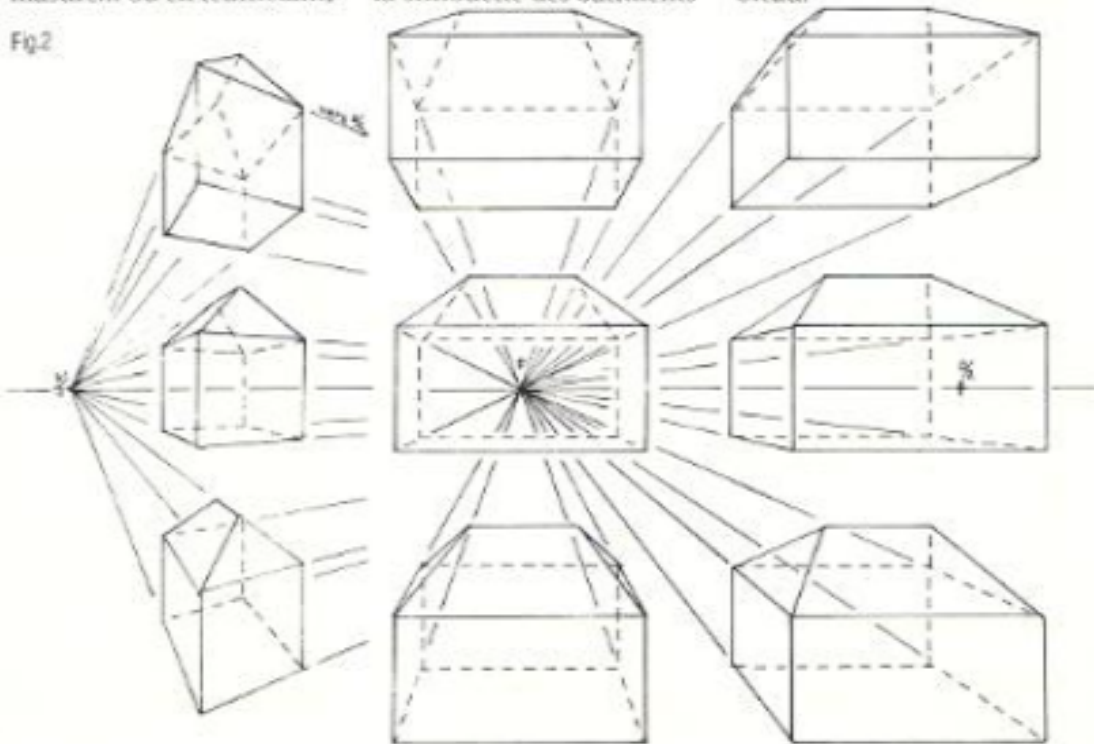




Fig. 3
Ferme, aquarelle de P. Dejean.

La bonne détermination de la ligne d'horizon et le respect simple de la règle des fuyantes (toutes lignes fuyantes se trouvant au-dessus de la ligne d'horizon s'abaissent vers un point de fuite et toutes celles se trouvant en-dessous s'élèvent vers lui; toutes parallèles possèdent un même point de fuite) suffisent à bien organiser son dessin.

Prise des mesures, bras tendu, viseurs et cadreaux sont des moyens pratiques pour construire précisément. L'usage du "pieneur d'angle" (petit instrument que l'on peut fabriquer en carton) règle tous les problèmes de perspective. Il suffit de reporter, sur la feuille, l'angle obtenu par visée sur le paysage.

Toutes ces lignes caractéristiques déterminent des reliefs bien tranchés. Il faut donc arriver à distinguer les profondeurs ou épaisseurs des modèles.

La difficulté consiste ensuite à rendre l'étagement des plans par les valeurs. C'est un exercice commun à l'ensemble du paysage et que l'on a appelé la perspective aérienne.

Il s'agit d'une atténuation des teintes, au fur et à mesure de l'éloignement, qui est due à l'interposition de l'air. Un air sec comme celui des régions méditerranéennes ne produit pas le même effet que celui, chargé d'humidité, du Nord.

Les couleurs conservent leur intensité avec la dis-

tance, dans une atmosphère transparente, alors qu'elles se voient rapidement dans une atmosphère humide.

La perspective aérienne est bien observée encore lorsque l'on traite correctement les détails avec la distance. Il faut atténuer leur précision avec l'éloignement, au profit des grandes masses.

Le travail des ombres contribue aussi à donner de la profondeur au tableau. Faites alterner une ombre transparente, au premier plan, avec une autre, vigoureuse, au second plan, et une troisième, grise, dans le lointain. Elles joueront le rôle de repoussoir les unes des autres.

COMMENT BÂTIR SON AQUARELLE

Le dessin des silhouettes principales, esquissé d'un trait léger, peut être hachuré dans les grandes masses d'ombres et dans ce qui est destiné aux vigueurs.

On commence à peindre le ciel (ou du moins son ébauche) pour avoir une teinte à comparer afin d'établir les nuances des murs. On peut légèrement déborder, sans



Fig. 4

PLAN DÉTAILLÉ DE CONSTRUCTION

1 Un mur qui fuit obéit aux lois de la perspective quant aux lignes, et à celles de la perspective aérienne quant aux valeurs. Un glacis d'indigo ou d'outremer éloigne une partie d'un mur par rapport à une autre.

Si l'on se trouve devant une tourelle ou un élément cylindrique, ce glacis "fait tourner" la partie qui s'arrondit. On veille à laisser, à l'extrémité, une bande plus claire, due aux reflets, essentielle pour donner du relief.

2 Une note claire sur un mur fuyant renforce l'illusion de relief. On suggère aussi la profondeur sous un pont, par le contraste d'une note brillante.

3 L'accent vigoureux des contours de portes ou de fenêtres donne du relief.

4 On réserve le papier en lisière de deux teintes, uniquement pour accentuer une intersection saillante.

5 Ne pas négliger les ombres portées qui ancrent les constructions dans le paysage. Ne pas hésiter à les colorer et à les rendre plus chaudes que les ombres naturelles.

6 Pour donner du cachet aux murs et les animer, on joue de quelques dégradations. Un effet d'humidité sur les soubassements est possible grâce à un glacis d'outremer ou d'indigo.

De la verdure peut s'accrocher ou se détacher sur les murs, on la réserve après l'avoir dessinée. On revient, à la fin, peindre ses détails.

7 La ligne importante de l'ombre portée de la toiture sur le mur ne doit pas être exagérée, car elle nuirait à la couleur du toit. Une fois mise en place et colorée, on peut la reprendre à la fin, par rapport à la toiture, pour bien faire saillir le toit.

Lors de la composition, on accentue les hauteurs des maisons, regroupées en village, afin de rectifier l'effet d'écrasement que provoque la perspective.

Pour une bâtisse, on exagère les effets de symétrie. On cadre le motif de manière légèrement décalée et l'on met en valeur les éléments les plus intéressants du lieu, en choisissant la bonne lumière.

Si, par une fenêtre ou une porte, un intérieur apparaît, il faut le "faire rentrer" par un glacis d'outremer ou d'indigo sur sa teinte, comme toute obscure: OUT + LAQ. CARM + STIL; TSB + OUT; TSB + STIL + GAR. pourpre; GAR. pourpre + STIL ou TSB ou TOB.

dommage, sur le dessin des maisons, puisque leurs couleurs recouvriraient, ensuite, avec précision, ce lavis du ciel. Dans le cas d'architectures perdues au milieu d'un ample paysage, on colore massivement d'une teinte uniforme neutre (mauve clair, sépia ou Terre de Sienne brûlée), en insistant sur les contours et les grandes lignes, avant de poursuivre le reste de la peinture. C'est seulement dans la finition qu'on revient sur ces détails. Pour les plans rapprochés, on utilise les teintes recommandées (voir tableau ci-joint), en jouant sur les mélanges et l'application, sous formes de taches, pour éviter une trop grande uniformisation. Celui qui hésite toujours, pour commencer à peindre, entre la mise en place des ombres et l'établissement

des lumières, devrait s'efforcer de refaire une même peinture selon chacun de ces procédés pour découvrir la méthode avec laquelle il se sent plus à l'aise. Indiquons d'abord, comme Harpignie, les teintes sombres, les ombres naturelles et les ombres portées en teintes légères que l'on modèle dans le frais, puis la teinte locale, lumineuse et claire, qui peut recouvrir, légèrement, partiellement ou complètement, les ombres. L'inverse est tout aussi réalisable. Ensuite, on procède aux reprises, glacis, accents des lignes principales et des recoins, aux vigueurs des ombres portées, des charpentes et pièces de bois, des interstices des pierres. Juxtaposition ou superposition des teintes appar-

tiennent au répertoire classique de l'aquarelliste qui en use selon son loisir. La diversité des matériaux qui compose l'architecture incite à utiliser tous les procédés mis à la disposition du peintre en commençant par le papier qui doit être à grain prononcé (un torchon par exemple), pratique pour les effets d'irrégularité des teintes et des contours. On peut reprendre son dessin ou certaines parties de l'aquarelle à la plume. Pierre Dejean emploie, avec maestria, la plume Sergent-Major et les encres Pelikan n° 17-Noir et n° 15-Sépia, avant toute mise en couleur. Pour obtenir une teinte légère, il mélange 1/4 de Noir + 1/4 de Sépia + 1/2 d'eau pure. La "réserve" du papier, indispensable à tous les types d'aquarelle, est, ici, utili-

sable pour donner aux matériaux leur manque d'uniformité et pour prononcer l'éclat lumineux d'une saillie. À l'opposé, l'opacité ou quelque "maçonnage" (à la Utrillo qui mélangeait un blanc crémeux avec du plâtre véritable et de la colle), sont réalisables en utilisant plus ou moins de couleurs à la gouache dont on fait varier la dilution et l'application, en transparence ou en superposition (ainsi procédait Roland Oudot). Le grené, idéal pour les feuillages (voir "Techniques des Arts" n° 15) rend la pierre, le crêpi, la rugosité d'un chemin. Technique sèche (utilisez la brosse courte, chargée de couleur à peine liquide) sur papier sec, elle intervient, soit dans le modelé, plus ou moins atténué, ensuite, par

Leomard

pinceaux d'art



aussi pour

DECOR - CERAMIQUE - HOBBY

fabricant depuis 1840

BULLIER

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

Tél. 96 94 31 10
Tél. 950 769 F
Fax 96 94 69 04

