

3. NOTES SUR L'AQUARELLE

3.1 DÉFINITION DE L'AQUARELLE

3.1.1 L'aquarelle est une technique générale de peinture

L'aquarelle est simplement une technique de peinture à l'eau (eau + gomme arabique pour fixer le pigment + quelques additifs) sur papier généralement blanc.

Beaucoup d'amateurs et d'amatrices sont séduits par l'aquarelle, sa transparence, sa facilité de mise en œuvre, ... sa joliesse.

Il y a des intégristes de l'aquarelle. Que de l'eau et des couleurs de transparence agréée. Mais les plus grands peintres ont employé de la gouache, du blanc, de l'ajout de gomme arabique, de l'alcool, des papiers pas forcément blancs, etc.

Le grand public a tendance à restreindre l'aquarelle à l'étalement de taches de liquides colorés utilisant la concentration du pigment pour graduer les valeurs ou à une sorte d'adaptation des règles de la peinture orientale. Il s'agit d'aquarelle de consommation courante que certains appellent « aquarelle d'ameublement » car elle procure dans tout appartement coquet un substitut avantageux au bouquet de fleurs. Le tableau introduit des couleurs dans le décor et, en plus, il ne fane pas. En tout cas, pas rapidement. Il faut reconnaître que c'est joli quand c'est bien fait. J'incite les amateurs à visiter les musées et à s'intéresser aux aquarelles des grands maîtres de toutes les époques. Ils verront que cette technique n'est pas qu'un art décoratif, elle est beaucoup plus riche et plus variée que ce qui nous est couramment proposé actuellement.

La logistique matérielle de l'aquarelle est faible. Excepté pour le papier, le matériel peut tenir dans une « banane ». Avec un petit sac à dos, on fait très confortablement de l'aquarelle de reportage.

Elle est bien adaptée au travail de reportage sur le motif (voir Delacroix). Contrairement à une idée reçue l'aquarelle n'est pas réservée à des petits formats. Turner, Hubert Robert : aquarelles sur format d'un mètre de large environ.

3.1.2 Les idées reçues

L'aquarelle est difficile. Pourtant d'après la chanson : « la peinture à l'huile, c'est bien plus difficile, mais c'est bien plus beau que la peinture à l'eau ». En fait, toute technique exige un minimum de pratique, d'effort. L'aquarelle est d'un abord facile. La maîtrise demande beaucoup de temps.

Aquarelle est une technique rapide. Une rumeur communément propagée préconise « d'enlever » une aquarelle en 2 heures au maximum. Alors que beaucoup de maîtres de cette techniques ont indiqué que leur aquarelle avait demandé plus de 10 ou 12 heures de réalisation parfois en plusieurs jours (Gustave Moreau : une aquarelle en 22 jours à raison de 6 heures par jour !). Peinture primesautière, peinture pensée et longuement ressentie. Les deux sont possibles.

Les aquarelles ne se corrigent pas. Pas de repentir possible. Bien sûr, si repentir signifie repeindre un tableau sur le précédent comme la peinture à l'huile le permet. Par contre de nombreux perfectionnements et corrections sont possibles, si on s'y prend bien. Dans certains cas, on peut laver toute une partie pour la reprendre. On peut même en tirer des effets surprenants.

D'aucuns revendiquent de se spécialiser dans une technique précise « mouillé sur mouillé »,

« mouillé sur sec », « sec sur sec », « sec sur mouillé » (je ne suis pas sûr que toutes les combinaisons aient un sens, mais cela fait plus symétrique pour la théorie). Cette démarche revient à réduire son horizon et ses compétences. La spécialisation est souvent un appauvrissement. Il faut cultiver tous les moyens à sa disposition dans la même aquarelle.

3.1.3 Apprendre et se perfectionner

L'aquarelle est une technique picturale générale. Pour pratiquer l'aquarelle, on ne peut se dispenser de savoir dessiner : savoir voir les formes, les valeurs, les couleurs, les transitions, indépendamment d'un sujet particulier. Ce n'est pas que de la jolie mise en couleurs.

La principale particularité de l'aquarelle résulte de la fluidité de l'eau utilisée comme solvant. Cette fluidité apporte comme avantage la transparence et la légèreté des couleurs, mais aussi deux inconvénients : la tendance à l'uniformisation des couleurs par l'étalement naturel du liquide et la diffusion incontrôlée d'une couleur dans une précédente, si cette dernière est encore trop humide. Par comparaison, la consistance pâteuse de la peinture à l'huile fait que la couleur reste en place quand on l'applique.

Dans de nombreux cas, il ne faut pas chercher à « décrire » exactement les choses mais à donner un « équivalent ». Il est néfaste de donner des recettes pour chaque difficulté particulière. Il est préférable de beaucoup expérimenter et se constituer sa technique propre. Il est recommandé également d'examiner les œuvres des (vrais) maîtres en la matière.

3.2 QUELQUES ASPECTS MATÉRIELS

3.2.1 Importance du papier

Le papier pour aquarelle a des caractéristiques spécifiques : papier de chiffon (ou de fibre de coton) blanc et de forte épaisseur (220 à 300g par m² minimum) afin de réduire le « gondolage ». Il est encollé (mais pas trop) dans la pâte et pas uniquement en surface. Le blanc du papier joue dans une certaine mesure le rôle de pigment blanc.

La qualité du papier, plus ou moins absorbant, grain satiné, grain fin ou torchon, a une grande importance. Le travail diffère selon le papier. L'aquarelliste s'habitue à un papier à tel point qu'il a souvent du mal à en changer. Le grain torchon a la grande faveur des amateurs – les effets de matière !!! - mais les grains fins ou satinés offrent plus de possibilités, si on a de l'expérience. Le grain satiné convient mieux à l'illustration, car aucun grainage n'apparaît à la reproduction.

Un papier relativement absorbant (légèrement buvard) permet de réduire la sécheresse¹ de la touche. Un papier « sec » (très encollé) permet plus facilement les corrections (le pigment pénètre peu).

La feuille peut être tendue (confort maximum), cette méthode est pratique à l'atelier. Pour les travaux sur le motif, la feuille peut faire partie d'un carnet. Dans ce cas, elle est fixée par une spirale d'un côté. De l'autre côté il faut prévoir une pince, qu'on déplace si nécessaire. Le carnet permet de regrouper et de conserver plus facilement les aquarelles pendant le transport.

Je n'apprécie pas de travailler sur bloc, car le collage *sans tension* fait gondoler plus fortement le papier que si les bords étaient libres. D'autre part, on ne peut commencer une nouvelle aquarelle sans avoir terminé la précédente.

Mon papier préféré est l'Arches 300g grain fin.

3.2.2 Tension des feuilles d'aquarelle

Une opération contraignante mais qui procure un grand confort pour les travaux de qualité !

¹ Sécheresse : se dit d'un « dessin tranchant durement dans les contours ». Autre terme : dreté.

Tracer les marges de collage de 10 à 15 mm selon le format de la feuille. Mouiller généreusement de manière homogène le papier sur chaque face grâce à un pinceau plat et large (spalter)². Laisser la feuille s'imprégner et se détendre quelques dix minutes au moins. Coller la feuille sur un contre-plaqué mince³ (4-5 mm environ) grâce à des bandes de papier collant kraft. Veiller à éliminer les cloques de la feuille. Maroufler les bords avec les doigts ou mieux avec une roulette à maroufler.

Laisser sécher lentement à l'horizontale à l'abri de la chaleur, du soleil, des courants d'air, sinon le collage pourrait céder ou le papier se déchirer. Pour les mêmes raisons, éviter de stocker le papier tendu près d'une source de chaleur. N.B. : par la tension du papier, la planchette se déforme ; c'est surprenant, mais sans inconvénient.

Si la feuille est de grande dimension, le retrait est important et la feuille se décolle fréquemment. On améliore le collage en badigeonnant au pinceau la marge de collage et le bord de la planchette avec de la colle de peau (ou colle Totin). On peut essayer toute colle à l'eau réversible.

Le travail de peinture terminé, on décollera le collant kraft en le mouillant abondamment au pinceau. Certains, plus expéditifs, coupent le papier à la frontière du collage avec un cutter.

Une aquarelle terminée (même exécutée sur papier tendu) se retrouve plus ou moins gondolée après séchage. Pour une mise en cadre impeccable ou pour la photographe, il est nécessaire de l'aplanir. Pour cela, on détend le papier en le mouillant modérément, mais uniformément, au dos avec un pinceau large. On attend quelques minutes que le papier ne soit plus mouillé. On met l'aquarelle sous une presse et on attend que cela sèche. Cette presse peut s'improviser avec des poids (briques ou n'importe quoi), des planchettes, des cartons et des feuilles de papier absorbant (sopalin) pour protéger les deux faces de l'aquarelle.

3.2.3 Les pinceaux

Pléthore de matériel n'est jamais un remède à l'incompétence.

Il faut au moins un gros pinceau (lavis-petit-gris), un moyen (martre, pointu), un petit (martre, pointu). Pour l'aquarelle sur le motif, ces trois pinceaux sont suffisants. La taille effective dépend de l'ordre de grandeur du format du papier.

On peut compléter par quelques pinceaux complémentaires : pinceau d'aquarelle (martre simple) non pointu pour estomper, essuyer ou absorber la couleur, petite brosse plate (8 mm de large) à poils assez raides (peinture à l'huile) pour effacer à l'eau en frottant légèrement ou pour déposer du pigment concentré.

Quelques types de pinceaux pour l'aquarelle

Petit gris	La touffe est souple et molle. Très intéressant pour étaler des lavis. Contient beaucoup de liquide. Permet aussi de faire des traits fins si pointu.
Martre	La touffe est plus raide, plus « nerveuse » que celle du petit gris. Elle résiste à la pression. Ce pinceau permet de faire plus facilement des détails (contours, filins, yeux, ...) que le petit gris.
Martre Kolinsky	Coûteux. L'amélioration par rapport à la martre simple ne vaut peut-être pas le prix. Ne pas conseiller aux débutants encore indécis sur leur vocation.
Poils synthétiques	Propriétés variables selon le type et le fabricant.

² La pratique qui consiste à détremper le papier par immersion prolongée me semble excessive et inutile. Parfois cette opération détériore l'encollage du papier de manière inhomogène. Ce dernier devient poreux par endroits, faisant apparaître des taches au moment de l'exécution.

³ La souplesse du contre-plaqué permet d'assurer la tension de la feuille.

Utiliser les pinceaux

S'entraîner par des essais « à blanc » sur des motifs divers.

La taille du pinceau doit être choisie en fonction de la surface à couvrir. Ne pas chignoter avec des touches mesquines et de multiples reprises : appliquer les couches avec franchise, détermination.

Utiliser couramment deux pinceaux : l'un portant la couleur, l'autre plus ou moins chargé d'eau claire destiné à dégrader, à essuyer ou à estomper les touches du premier. Un jeu de permutation incessant des pinceaux, un dans chaque main.

Travailler les lavis larges avec la touffe passée presque latéralement.

Travailler les détails, les traits, avec la pointe. Apprendre à moduler la largeur d'une application en faisant simplement varier la pression sur la pointe.

Le travail en demi-couverture est traité plus loin.

3.3 MENER UNE AQUARELLE

L'aquarelle se conduit par des états successifs. On ne peut pratiquement travailler que du clair au foncé, on n'a donc pas, en général, une idée de l'effet final à l'inverse de la peinture à l'huile. Pour les explications qui suivent, on se place dans le cas de l'exécution d'une aquarelle relativement réaliste (ce qui n'exclut pas la poésie et l'expressivité). Deux cas de figure : travail sur le motif (urgence), travail en atelier (réflexion).

3.3.1 Travail sur le motif

On est dans l'urgence, mais il est difficile de descendre en dessous d'une heure (dessin compris) sauf pour une pochade. Le travail sur carnet est le plus pratique (papier Arches fin). Les formats sont réduits par commodité.

Exécution

La composition se résume au choix du sujet et à son cadrage, en éliminant le superflu.

Faire un dessin « juste⁴ ». La justesse améliore le confort de la réalisation. L'aquarelle tombe facilement dans la dégoulinade de flotte et de couleur. Prétendre qu'on sait faire de l'aquarelle sans savoir dessiner est une *dérobade*.

Pour réussir la couleur, essayer de visualiser mentalement le résultat final avant de commencer. Peindre en fonction de cet objectif. La couleur est un moyen, pas un but (sauf pour du purement décoratif). Certains distinguent l'aquarelle avec blancs ou sans blancs (blanc du papier) Soit... !!! La transparence fait que le blanc du papier joue toujours un rôle.

Nous voyons la plupart des objets parce qu'ils réfléchissent la lumière d'une source éclairante : soleil, feu, éclairages artificiels. Les caractéristiques de cette source (température de couleur) imposent une unité aux lumières réfléchies par les objets. Pour harmoniser les couleurs, il faut savoir restituer cette unité, grâce à une palette réduite.

La valeur est plus importante que la couleur. Elle permet de « lire » les formes (ne pas oublier que dans la couleur, il y a de la « valeur »).

Mouiller le papier au gros pinceau à lavis. Laisser sécher pour travailler sur papier humide et non mouillé. En principe, le papier est à point à partir du moment où l'eau ne fait plus de reflets.

Le premier état doit être réalisé assez rapidement afin de bénéficier de l'humidité.

⁴ Un dessin juste est un dessin correct dans ses proportions. Pas nécessairement un dessin finolé.

Étendre d'abord les couleurs par grandes masses pour évoluer progressivement vers un dessin au pinceau. Une couleur de fond tempérée par des couleurs annexes.

Associer de préférence les couleurs directement sur le papier, par *superposition* ou *diffusion*. La *juxtaposition* intervient également par l'effet de contraste simultané. Ces associations sont plus convaincantes que les *mélanges* réalisés sur palette. Dans ce dernier cas, composer les couleurs par des mélanges binaires de préférence. Les mélanges ternaires ont tendance à être ternes (sans calembour) !

Ne pas confondre pâleur et transparence. Une aquarelle de débutant se reconnaît à ses tons systématiquement anémiques. Ne pas oublier qu'en séchant les tons d'aquarelle s'éclaircissent.

Réserver, là où il le faut, le blanc du papier. Pour traiter les blancs et les très clairs, il peut être utile de raisonner avec le pigment *incolore* = de l'eau sans pigment !!!

Diffuser de la couleur pour moirer et foncer ou intensifier. Si nécessaire, diffuser du pigment pur pour saturer la teinte. On peut frotter du pigment concentré avec une petite brosse (pour peinture à l'huile) à poils raides.

Appliquer les lavis d'ombres. L'ombre peut être traitée par une couleur neutre sombre ou par une teinte foncée ou une adjonction de bleu, violet. Les ombres ne sont jamais « bouchées », il y a des reflets dans l'ombre. Les bords de l'ombre sont exceptionnellement très nets.

Afin de limiter la « sécheresse », on peut estomper les limites des lavis en passant un pinceau mouillé d'eau avant séchage complet de la couleur.

On peut essayer par endroits la couleur encore humide pour faire réapparaître le blanc du papier et y insérer un motif, des détails, ...

Harmoniser les couleurs par superposition de glacis si nécessaire. Réduire le nombre de couleurs de base et travailler par couches transparentes. Le glacis est utile aussi pour unifier ce qui semble disparate, par exemple :

- feuillages pour lequel il faut indiquer le fouillis des feuilles par des petites touches mais aussi le volume de la touffe par un glacis en demi-couverture.
- cas des reflets sur l'eau dans un miroir, pour distinguer le réel de l'image réfléchie qui est moins lumineuse

Travailler les accents, c'est à dire les motifs, traits ou taches qui affermissent l'ensemble. Les ombres d'interstices sont les plus intenses. A ce stade, on peut préférer les teintes opaques qui ressortiront mieux sur le fond. Cette phase peut (doit) se travailler sur un tableau qui a séché.

3.3.2 Travail en atelier

Pour une petite aquarelle de 20x40 cm environ, approfondie, prévoir environ 2 heures de réalisation sans compter les temps de préparation technique (tension du papier,...). Distinguer le *temps effectivement passé* et le *temps de réalisation* qui est supérieur à cause des durées d'attente pour séchage dans les phases intermédiaires. D'aucuns utilisent un sèche-cheveux ou même un décapeur thermique. La méthode est drastique, mais elle nous prive des temps de réflexion indispensables et fructueux procurés par le séchage. Le séchage accéléré présente également le risque de créer des inhomogénéités désagréables. Contrairement aux idées répandues, les aquarelles peuvent demander des dizaines d'heures de travail réparties sur plusieurs jours.

Les aquarelles-tableaux : la taille-objectif personnelle est la feuille d'Arches de format Jésus 76x56 cm ou demi-Jésus 38x56 cm.

Je préfère les tableaux faits à *l'ancienne* : d'après nature ou d'après dessins sur le motif et croquis avec annotations de couleurs. La photo appauvrit la vision personnelle et ne forme pas la mémoire visuelle. D'une manière générale, les facilités technologiques sont des béquilles qui nous

entravent et dont on a du mal à se passer.

Exécution

Le processus est le même que pour l'aquarelle « sur le motif ». La différence principale réside dans le fait qu'on a le temps. On peut se permettre de fignoler la préparation :

- Effectuer une *étude de formes et de valeurs* au crayon, bien détaillée avec clair-obscur bien contrasté.
- Faire systématiquement une *étude de couleur* en petit format (carte postale par exemple) très libre. On peut utiliser les crayons de couleur pour aller plus vite et forcer la saturation.

Cela permet ensuite plus d'aisance et plus de confiance pour le travail définitif.

On travaille sur papier tendu.

En atelier, on peut se permettre, si nécessaire, de réaliser les réserves à la gomme liquide à masquer. Il est préférable de limiter son usage à de petites surfaces, sinon l'image fait trop « technique. »

Le papier s'humidifie plus confortablement avec un gros pinceau (spalter). On peut adopter la méthode du confinement décrite ci-après.

Pour le reste voir [Travail sur le motif](#)

3.3.3 Problèmes généraux

Importance de l'humidité du papier

L'humidification permet d'éviter les contours durs (sécheresse au sens pictural). Selon le niveau d'humidité, on observe des comportements différents.

- *Comportement sur un papier très sec* (stocké dans un appartement chauffé par exemple) :
 - ◇ si on insiste, la couleur est pompée rapidement comme dans un buvard, on n'arrive pas à faire des surfaces uniformes sans reprises visibles. On voit les coups de pinceau alors qu'on voudrait les dissimuler. Les contours sont excessivement « sec », le pigment se concentrant facilement sur ces contours.
 - ◇ si on n'insiste pas, le liquide est rejeté en surface par (anti)capillarité. Ce qui est un inconvénient pour les lavis réguliers mais ce qui peut être utilisé positivement pour obtenir des effets de *demi-couverture*.
- *Comportement sur un papier franchement mouillé* : la peinture coule, on maîtrise mal le dépôt de couleur (effet hasardeux souvent exploité positivement).
- *Comportement sur papier humide* : le papier doit être humidifié en profondeur sans excès, il est très difficile d'estimer si on a atteint le degré d'humidification correct. Une légère couche de lavis passée avec un pinceau devrait mouiller superficiellement le papier sans laisser d'excès d'eau. Le papier ne tire pas la couleur. Pour obtenir un papier humide en profondeur, utiliser la méthode du confinement. L'idéal serait d'avoir une surface sèche et un papier humide dans l'épaisseur. Permet des contours moelleux sans cependant diffuser ailleurs que sur la surface prévue.

La *technique du confinement* (en atelier seulement) consiste à mouiller la feuille de papier avec un pinceau très large, puis à la couvrir avec une feuille de plastique. Cette dernière a pour rôle de ralentir l'évaporation superficielle pour que la pénétration à cœur l'emporte. On travaille lorsque la surface n'est plus mouillée. Ce procédé raffiné est efficace et utile surtout pour les grands formats.

Certains travaillent en posant la feuille d'aquarelle sur plusieurs couches de papier buvard très humidifié. Je n'ai jamais essayé cette façon de procéder.

Effacement

Pour effacer une partie significative, passer de l'eau au pinceau pour tenter de dissoudre la couche de couleur. Essuyer doucement avec un chiffon, un papier absorbant ou un pinceau. Il faut être très soigneux afin de ne pas abîmer par frottement la fleur du papier.

Pour effacer une partie bien déterminée, il est très pratique d'utiliser un pinceau-brosse à poils un peu raides (comme ceux utilisés pour la peinture à l'huile). On mouille le pinceau et frotte avec délicatesse la surface du papier pour re-dissoudre la peinture. Le rôle du pinceau est d'extraire la couleur qui s'est enterrée dans le papier. Éliminer le liquide en épongeant avec un chiffon ou un papier absorbant. Si nécessaire, recommencer plusieurs fois l'opération en prenant garde de ne pas abîmer la fleur du papier.

Les papiers très encollés s'effacent relativement facilement car la couleur ne pénètre pas en profondeur. Pour cette raison, on les préconise aux débutants, mais ce n'est pas leur rendre service à long terme. Ces papiers favorisent une facture sèche⁵.

Les papiers justes bien encollés (les meilleurs) sont plus difficiles à corriger.

L'efficacité de l'effacement dépend du type de pigment utilisé. Certains ont tendance à rester à la surface du papier, d'autres teintent le papier en profondeur. L'efficacité dépend également de la profondeur des superpositions de couleurs. La *première couche* de couleur s'atténue mais ne s'efface pratiquement jamais totalement parce qu'elle a pénétré le papier. Les couches ultérieures peuvent mieux s'éliminer car la gomme arabique (liant de l'aquarelle) de la couche inférieure fait office de vernis.

Auréoles ou « choux-fleurs »

Un lavis sur une surface déjà humide provoque des auréoles désagréables (« cauliflo-
wer » = chou-fleur pour les anglais) surtout si le nouveau lavis est chargé en liquide et peu concentré en pigment. Remède préventif : apprendre à estimer l'humidité du papier pour ne pas intervenir trop tôt. Remède curatif : aucun vraiment satisfaisant.

Diffusion de couleur

Déposer une couleur (un peu concentrée au bout du pinceau) sur une surface encore humide conduit à la diffusion de cette couleur dans une partie importante du lavis déjà posé. Au début de l'opération, les deux teintes se différencient, puis avec le temps, la diffusion provoque une uniformisation de la teinte donc atténue l'effet. En tenir compte au moment de la réalisation.

Pour rendre l'effet d'un contour sans le tracer, pour séparer deux régions qui ne semblent pas se « détacher » l'une par rapport à l'autre, on diffuse très près de la frontière un filet de couleur plus saturé, si possible dans la couleur humide. Le pigment a tendance à se concentrer sur la frontière créant un pseudo-contour discret et très efficace.

Effet de demi-couverture.

Passer un pinceau à grosse touffe, chargé de couleur, avec légèreté, latéralement sur le papier afin de déposer la couleur de manière irrégulière. On ne fait que frôler le papier. Traduit des textures rugueuses ou complexes, par exemple : des roches, des terrains irréguliers ou des feuillages.

Je ne suis pas partisan des techniques aléatoires : crachis, gros sel et autres. Cela surprend, mais cela ne fait pas « chic. »

⁵ Voir ci-dessus.

Glacis

Le glacis est un lavis transparent passé sur une surface déjà peinte mais sèche. Un tel glacis sur une surface peinte sèche, unifie, harmonise ou permet de traduire certaines matières ou effets : ombres légères, estompage des terrains vus à distance moyenne, eau avec reflets, effet de miroirs...

Un glacis doit se poser sur une surface relativement sèche.

Matières et textures

Il est important de faire ressentir la texture ou la matière des objets : rugueuse, lisse, glacée, mouillée, rayée..., verre, roche, papier, étoffe, béton... par la facture et la lumière. Faire sentir la matière de l'objet non pas en la décrivant précisément, mais en en donnant un équivalent⁶.

L'aquarelle est bien adaptée par son médium à la réalisation de ciels, à la représentation de l'eau, des reflets, des matières transparentes, L'utilisation de la demi-couverture permet de suggérer des textures rugueuses : roches. La représentation des feuillages est par contre une difficulté de l'aquarelliste novice. Il faut beaucoup de travail, d'observation, de réflexion pour maîtriser ce savoir-faire (sinon se satisfaire de la médiocrité).

3.4 COULEURS À L'AQUARELLE

La lecture de cette partie fait appel à un vocabulaire et des notions théoriques rappelées dans la section 3.5.

3.4.1 Réalisations des couleurs

À l'aquarelle, on peut distinguer trois cas de confection de couleurs :

- les *tons utilisant les pigments purs ou mélangés*, en « pleine force » ; pour éviter les tons « louches » on préférera les mélanges binaires plutôt que ternaires
- les *tons clairs ou pastels* : on dilue le pigment pour faire transparaître le blanc du papier qui agit comme un pigment blanc virtuel,
- les *tons sombres* : ce sont souvent des tons rabattus foncés proches du noir, ils s'obtiennent par mélange souvent difficiles à réaliser en pleine puissance. L'utilisation de gomme arabique⁷ en additif permet d'améliorer la force en conservant une certaine transparence.

3.4.2 Combinaison des pigments

- Par *mélange des pigments sur la palette ou mélange direct*
- Par *superposition de couches de lavis*
- Par *juxtaposition*

Combinaisons par mélange direct

Les pigments mélangés sur la palette sont combinés pour réaliser un pigment composite. L'application sur le papier a tendance à produire un effet de teinte plate. Comme déjà signalé, on se limitera autant que possible aux mélanges binaires si on veut éviter les tons « louches ». Pour s'entraîner au mélange direct, consulter le « Grand livre de l'aquarelle » de Paramon (Edition Bor-

⁶⁶ « ... on ne peut arriver qu'à des équivalences, ce n'est pas la chose qu'il faut faire, mais le semblant de la chose (E. Delacroix). »

⁷ La gomme arabique est le liant utilisé pour les couleurs d'aquarelle. Elle a un rôle analogue à l'huile de lin pour la peinture à l'huile, mais elle se solidifie par dessiccation et non par oxydation.

das). On y trouvera au chapitre sur la couleur, des explications détaillées et des exercices utiles sur les mélanges de pigments.

Combinaison par superposition

La *superposition de couches de lavis uniformes ou non* est très riche en possibilités, mais il est plus difficile de maîtriser la teinte finale obtenue. La première couche de couleur de fond a tendance à primer sur la suivante. On peut utiliser cette technique en correction d'une couche déjà déposée. Permet d'obtenir des effets moyens par juxtaposition ou superposition de couleur. Une nouvelle couche ne devra se déposer que sur une couche déjà sèche, sinon on aura des phénomènes de diffusion ou des auréoles. Le glacis est un cas particulier de la superposition.

Combinaison par juxtaposition

Ce n'est pas une combinaison à proprement parler, mais un effet de contraste simultané qui donne l'impression d'avoir modifié une couleur en juxtaposant une couleur convenable. *Pour peindre la peau d'une Vénus, donnez-moi n'importe quelle boue, pour peu que vous me laissiez choisir les couleurs avoisinantes* (attribué à Eugène Delacroix).

On peut aussi faire de la juxtaposition par une méthode similaire au pointillisme qui consiste à juxtaposer des petites touches de couleurs qui, à distance, par effet de moyennage optique, produit une couleur intermédiaire. Les couleurs juxtaposées suivent la loi de composition additive.

3.4.3 Apprendre à manier les couleurs

Le défaut le plus fréquent du débutant est de réaliser des aquarelles « anémiques », c'est-à-dire aux couleurs trop pâles, sans saveur. Comme la couleur d'aquarelle s'éclaircit en séchant, il faut apprendre à anticiper. Mais le contraire de trop pâle n'est pas agressif.

Lutter contre l'aplat

Toute application sur une surface, d'une couleur d'aquarelle, a tendance à évoluer par diffusion du pigment vers un aplat (une surface unie). On obtient une peinture par plaques qui relève plus du vitrail que de la peinture. Par un dosage de la quantité d'eau, de la concentration du pigment, une utilisation habile du travail sur papier sec ou humidifié de la juxtaposition de couleurs, on arrive à contrer cette tendance.

Apprendre à harmoniser

Éviter de commencer en utilisant toutes les couleurs disponibles de la boîte. Sinon, on aboutira à une aquarelle bariolée sans harmonie de couleurs. Pour justifier l'utilisation d'une palette réduite, penser à l'effet unificateur de la source éclairante (notion de température de couleur à ne pas confondre avec la notion de couleur chaude ou couleur froide).

Pour apprendre, s'entraîner à faire quelques aquarelles avec peu de couleurs (au sens pigment) de base en enrichissant progressivement la palette selon le programme suivant :

1- réaliser des aquarelles monochromes : choisir une couleur susceptible de produire un « foncé » intense : encre de chine, noir d'aquarelle, sépia, bleu d'outremer. On est proche du dessin, du lavis.

2- réaliser des aquarelles à partir de deux couleurs relativement complémentaires : (bleu de Prusse et terre de Sienna brûlée par exemple) et essayer de reconstituer par dosage relatif une variété de couleurs la plus étendue possible avec ces deux couleurs, (avec BdP et TdSB un vert est au mieux un gris-verdâtre mais il peut être très suggestif). Il est facile de réaliser une bonne harmonie grâce à la palette réduite.

3- réaliser des aquarelles à partir de trois couleurs fondamentales (rouge, jaune, bleu) mais en évitant de préférence les couleurs primaires « officielles ». Par exemple, le jaune peut être réalisé par un jaune indien ou un ocre jaune, le bleu par un bleu de Prusse ou un bleu d'outremer, etc.).

4- à partir des palettes réduites de 2 ou 3 introduire avec parcimonie des couleurs étrangères à la combinaison des deux ou trois couleurs de base afin d'introduire des accents.

5- après, fort de son expérience, on fait comme on le souhaite...

Ne pas oublier qu'un blanc profond ou plus généralement l'éclaircissement d'une couleur sont réalisés grâce au blanc du papier qui doit être considéré pratiquement comme un « pigment » blanc pré-déposé. Noter qu'un objet blanc se peindra souvent par des glacis de couleurs pâles juxtaposés dont la teinte moyenne est un blanc. Un objet réellement perçu comme blanc est rare car cette couleur a un pouvoir réfléchissant important et se « recouvre » de la couleur des objets avoisinants..

3.4.4 Se constituer une palette de couleur

On ne choisit pas une couleur parce qu'elle est jolie, mais parce qu'elle est utile. Une couleur n'est pas belle en soi, elle l'est par harmonie avec les couleurs avoisinantes. Une palette peut dépendre du sujet.

Se baser sur la démarche progressive du paragraphe précédent. Choisir deux pigments principaux dont l'association permettra de couvrir l'essentiel des tons du tableau. Ajouter un pigment qui permettra de compléter au mieux les tons restants. Se permettre avec modération quelques pigments supplémentaires qui s'harmoniseront avec l'existant, ou causeront des surprises. Se rapprocher des couleurs « vraies » dans les limites des possibilités de la palette, mais c'est tout. Avec l'usage, sélectionner l'intersection qui a le mieux convenu. C'est une démarche possible, ce n'est pas un dogme.

Exemple de couleurs pour une palette de base

Les paramètres de la couleur matérielle dépendent significativement du fabricant.

Groupe de couleurs	Pigment	Remarques
Bleu	Bleu de cobalt	suffisamment transparent, peu foisonnant, pigment peu foncé, bonne base pour les ciels, base de gris fins
	Bleu outremer	proche du violet, bonne base pour des violets
	Bleu de Prusse	transparent, foisonnant, sombre, permet de réaliser des couleurs sombres
Jaune	Auréoline	transparent, un auréoline pour fabriquer des verts, un auréoline pour fabriquer des jaunes chauds en combinant avec des rouges ou des oranges
	Ocre jaune	opaque, jaune chaud par rapport à l'auréoline (on peut s'en passer)
Orange (et bruns)	Terre de Sienne brûlée	orange rabattu à tendance jaune, transparent, excellente base pour des couleurs de terre, de chair
	Terre d'ombre brûlée	accélère la confection de couleurs neutres et sombres
Rouge (y compris les pourpres à tendance rouge)	Cramoisie d'Alizarine	rouge pourpre (couleur lie de vin), transparent, foisonnant, bonne base de violets ou pour rabattre des couleurs ou réaliser des couleurs très foncées
	Vermillon (français)	rouge orangé (substitut, le véritable vermillon n'est plus employé), glacis transparents pour réchauffer. (le vermillon chinois se rattache aux pourpres)

NOTES DE TRAVAIL

Vert	Vert de vessie	vert jaune, transparent, foisonnant, foncé, base de verts
	Vert émeraude	vert bleu, transparent, très peu foisonnant, peu foncé, couleur peu « naturelle » mais bonne base pour faire des verts rabattus de verdure en mélange avec des rouges
Violet		Les violets et pourpres s'obtiennent par mélanges : outremer + cramoisie, cobalt + cramoisie
Gris		Des gris fins avec terre de Sienne brûlée + bleu de Prusse (tendance vert) ou terre de Sienne brûlée + cramoisie (tendance violet) Teinte neutre avec terre de sienne brûlée + bleu de Prusse + cramoisie (dans tous les cas, le dosage pour arriver à un bon gris est important)

On remarquera que des couleurs principales sont « dédoublées » : bleu à tendance violette <-> bleu à tendance verte, jaune verdâtre <-> jaune d'or, rouge pourpre <-> rouge orangé, vert bleu <-> vert jaune afin d'augmenter la dynamique et la saturation des tons possibles.

L'auréoline et le cramoisie d'alizarine sont des pigments agréables à utiliser en aquarelle mais ils ont la réputation d'être peu résistants à l'action de la lumière. À remplacer par autre chose, si on veut « passer les siècles... »

Les couleurs annexes : sépia, indigo, noir de fumée servent presque exclusivement pour du monochrome (lavis).

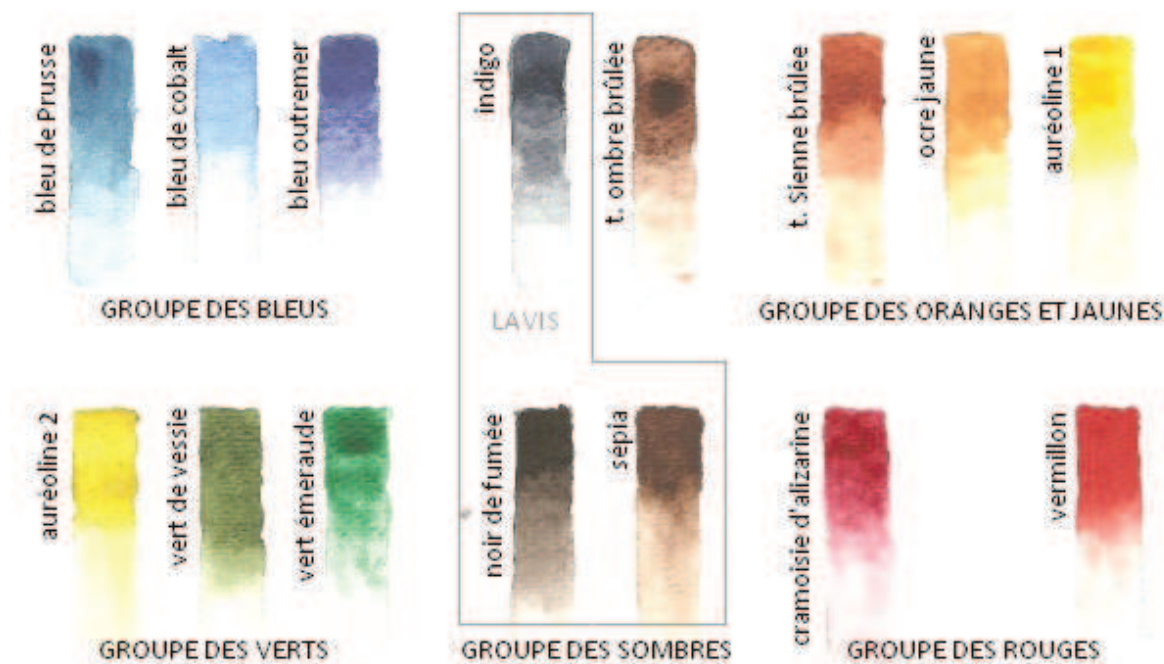
Les couleurs jaunes se salissent très facilement lors de la réalisation de mélanges avec des couleurs froides. Pour cela, on réserve un godet d'auréoline particulier pour la réalisation des verts.

Disposition dans la boîte (ou sur la palette)

Groupe des bleus	Groupe des foncées	Groupe des jaunes (et oranges)
Prusse, cobalt, outremer	(indigo), ombre brûlée	Sienne brûlée, ocre jaune, auréoline pour jaune et oranges
Groupe des verts	Monochromes	Groupe des rouges
auréoline pour verts, vessie, émeraude	Noir, sépia	cramoisie, vermillon

NB : les « couleurs » que l'on prélève sur le pinceau sont des préparations comportant :

- un *pigment*, poudre très finement broyée d'un matériau dont la composition chimique détermine la couleur,
- de la *gomme arabique* (plus particulièrement la variété Kordofan issue de la sève d'un acacia africain), soluble dans l'eau, elle sert de liant pour agréger le pigment,
- de la *glycérine*, agent hygrométrique maintenant la préparation humide avant emploi,
- du *miel* pour améliorer l'onctuosité du mélange et faciliter ainsi la prise par le pinceau,
- d'un *agent chimique* contre les moisissures.



Tubes ou godets

Chaque conditionnement a ses avantages et ses inconvénients. On essaiera et on choisira selon sa préférence.

Le tube fournit plus rapidement une couleur intense, car le pigment est déjà sous forme d'une pâte humide. Il est pratique pour les aquarelles de grands formats et/ou l'usage de gros pinceaux. Le tube convient bien à l'atelier. Le contenu d'un tube qui reste longtemps inutilisé, se dessèche et devient quasi-inutilisable.

Le godet est pratique à utiliser sur le motif : faible volume, facilité d'emploi, de transport. Mais au départ, le godet fournit moins rapidement le pinceau en colorant. Pour améliorer ce point, on peut mouiller le godet au préalable (dépôt d'une goutte d'eau).

On peut regarnir des godets avec des tubes et ainsi combiner l'utilisation des deux conditionnements.

3.4.5 Exemple utile : couleurs de la chair

Une solution parmi beaucoup d'autres pour réaliser des tons de chairs à l'aquarelle (adapté de la peinture à l'huile d'après Rudhart).

Base de couleurs transparentes presque complémentaires :

1. *Terre de Sienne brûlée* : couleur chaude orange-jaune légèrement rabattue, assez transparente,
2. *Bleu de Prusse* : couleur froide bleu-vert, transparente,

Tons réalisés

- Terre de Sienne brûlée *assez à très diluée* : tons clairs locaux de la chair,
- Terre de Sienne brûlée mélangée avec bleu de Prusse, le tout assez dilué pour faire des tons bruns plus sombres que TSB mais restant chauds, permettant de modeler les volumes par les ombres (juxtaposition ou superposition)
- Idem avec un peu plus de bleu de Prusse pour refroidir et assombrir encore,
- des glacis locaux très transparents de vermillon pour les parties où la peau est « rose » (teinte plus chaude)

- des glacis locaux très transparent de bleu de Prusse ou de bleu de cobalt pour les reflets froids du corps

3.5 ANNEXE THÉORIQUE

3.5.1 Comprendre la couleur

La notion de couleur nous semble intuitive et évidente. La couleur plait à l'être humain. La perception des couleurs n'est pas universelle parmi les animaux. Elle est l'apanage des animaux frugivores. Dans la lutte pour la vie, discerner des cerises rouges perdues dans un grand feuillage vert est certainement d'une grande utilité.

Dans son approche analytique et objective, la physique définit les couleurs d'abord sur les rayonnements (lumières) monochromatiques : une amplitude et une fréquence (ou longueur d'onde) précise. Cette définition est indépendante de la vision de l'observateur.

En tant qu'être humain, nous ne percevons comme colorée qu'une toute petite partie du spectre électromagnétique. Le rayonnement lumineux atteignant notre rétine, sensibilise des cellules qui remplissent la fonction de capteurs sélectifs. L'information recueillie par ces capteurs est traitée par notre cerveau pour se transformer en une interprétation mentale dépendant de notre culture.

La lumière que nous percevons peut être directe (feu, ampoule, afficheur, écran,...) mais bien souvent elle est indirecte : la lumière du soleil, d'un feu, d'une lampe éclaire un objet passif qui ne fait que réfléchir certaines composantes de la lumière.

La notion de couleur ne va pas de soi, elle est liée aux possibilités du langage de manipulation des couleurs. Ce langage s'est affiné progressivement et assez tardivement. Autrefois, certaines couleurs n'étaient pas nommées, c'est un peu comme si elles n'existaient pas. Les études sur la colorimétrie scientifique font évoluer la compréhension des phénomènes, mais d'anciennes croyances ou habitudes subsistent.

La modélisation de la perception des couleurs étant une théorie très complexe, il a été nécessaire dans le cadre de ce document de simplifier très fortement les concepts pour une première approche des phénomènes. On ne fait que survoler brièvement les notions théoriques en ne retenant que les notions utiles pour guider une approche expérimentale et sensible de la couleur dans le cadre de la peinture

3.5.2 Couleurs des lumières perçues

La lumière perçue est constituée par la réunion de composantes monochromatiques constituant un spectre. La lumière invisible (UV, IR) est, bien sûr, hors sujet.

L'œil perçoit cette lumière, et capte :

- d'une part, une information d'intensité lumineuse globale par les « bâtonnets » de la rétine,
- d'autre part, trois informations issues d'un filtrage fréquentiel sélectif, sur trois bandes de fréquences, grâce aux « cônes » de la rétine.

Ces trois bandes de fréquence vont permettre de discriminer : les fréquences basses (autour du rouge), les fréquences moyennes (autour du vert) et les fréquences hautes (autour du bleu). Ces trois bandes se recouvrent très significativement. Ainsi, si notre œil est atteint par une lumière verte, même monochromatique, les capteurs de bleu et de rouge sont sensibilisés !

La résolution d'analyse d'intensité procurée par les bâtonnets est supérieure à la résolution d'analyse des couleurs procurée par les cônes. Ceci expliquerait pourquoi dans la peinture, on affirme que la justesse de la valeur est plus importante que la justesse de la couleur. Par ailleurs, la sensibilité des capteurs de couleurs est moins bonne que la sensibilité des capteurs d'intensité

globale. Ce qui fait que lorsque l'intensité de la lumière décroît, nous différencions de moins en moins bien les couleurs.

Lorsque nous regardons une lumière, notre cerveau perçoit une information de couleur dépendant de la façon dont sont activés les trois capteurs de couleurs. Cette couleur est une excitation mentale globale qui a peu à voir avec l'équivalent monochromatique pure.

Nos capteurs oculaires séparent trois bandes de fréquence qui déterminent trois couleurs primaires⁸ : une bande nommée *rouge*, une bande nommée *vert*, une bande nommée *bleu*. Comme la perception isolée d'une couleur primaire est impossible (de par le recouvrement des bandes des filtres oculaires) notre cerveau est sensibilisé par des combinaisons pondérées des couleurs primaires. Beaucoup de rouge, peu de vert, très peu de bleu, par exemple, sera interprété par notre cerveau comme un rouge à tendance orange, un peu rabattu.

Au fur et à mesure de l'évolution de notre perception des couleurs, nous avons identifié culturellement certaines de ces combinaisons pondérées et nous leur avons donné des noms caractéristiques (orange, violet, pourpre, etc.)

Il est d'usage actuellement de partitionner l'ensemble de nos perceptions en six noms de couleurs :

- les *couleurs primaires* (sensibilisation principale d'un capteur de couleurs) : rouge, vert, bleu
- les *couleurs secondaires* (sensibilisation principale de capteurs deux à deux) : jaune (capteur vert + capteur rouge), magenta (capteur rouge + capteur bleu), cyan (bleu + vert).

Entre chacune de ces couleurs, il existe un continuum de couleurs intermédiaires. L'usage commun, certains fabricants ou plus récemment des organismes de normalisation ont défini selon les domaines d'applications des noms de couleur plus ou moins reconnus ou judicieux.

Les gris correspondent à l'activation équilibrée des trois capteurs de couleurs. Le noir correspond à un gris de très faible intensité à la limite nulle. Le blanc⁹ est en quelque sorte un gris au maximum d'intensité (dans la mesure où cette dernière est supportable par l'œil).

Représentation graphique des couleurs

Une lumière perçue se caractérise par trois composantes :

- une *intensité* globale perçue traduite en *valeur* par les peintres¹⁰,
- une *teinte* (déterminée par les deux capteurs de couleurs les plus sensibilisés caractérisé dans le langage commun par un nom tel que rouge, vert, bleu, violet, jaune-citron, etc.)
- une *saturation* (degré de pureté entre la saturation et le gris de même valeur parfois caractérisé par un qualificatif associée au nom de teinte : jaune sale, vert rabattu, bleu-gris sans que la dénomination obéisse à des règles rigoureuses).

Pour mieux se représenter les relations formelles entre les paramètres caractérisant les couleurs, diverses représentations graphiques (ou modèles) en trois dimensions, ont été mises au point. Le modèle de Munsell (1909) est souvent cité. Il en existe de plus récents. Il en existe de très simplistes ou de très sophistiqués en fonction de la qualité de la représentation souhaitée.

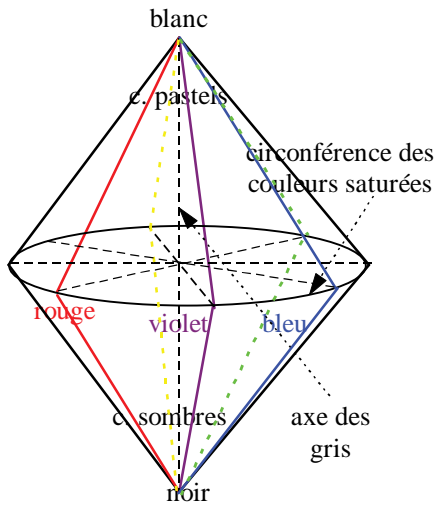
Pour le peintre, un modèle qualitatif simple est suffisant pour se repérer dans la jungle des couleurs. Il s'agit simplement de guider l'acquisition de l'expérience basée sur une bonne perception. Pour ne pas compliquer la compréhension, nous adopterons une représentation très sché-

⁸ Certains oiseaux ou papillons fonctionnent avec 4 ou 5 couleurs primaires.

⁹ La notion de blanc couleur-lumière est délicate à définir. Je laisse le lecteur s'informer.

¹⁰ A noter qu'une valeur forte correspond à une intensité lumineuse faible.

matique par double cône. Il existe des représentations dans le cylindre, la sphère ou dans un « patatoïde » vaguement hélicoïdal (Munsell).



Chaque couleur se représente par un point dans l'espace situé à l'intérieur de deux cônes à axe vertical, collés par leur base.

- L'*intensité* de la couleur est représentée par « l'altitude » du point.
- La *teinte* est représentée par l'angle de rotation autour de l'axe vertical (origine arbitraire à définir).
- La *saturation* ou pureté est représentée par l'écart du point par rapport à l'axe central.

Sur la circonférence commune aux deux cônes se placent les couleurs saturées dans l'ordre des couleurs de l'arc en ciel c'est-à-dire des fréquences des couleurs monochromatiques. Une plage de couleurs perçues n'a pas d'équivalent monochromatique : les *pourpres* situés entre le rouge et le bleu-violet.

L'axe vertical commun aux deux cônes est l'axe des gris qui s'étend du blanc au noir. Il caractérise l'intensité. Le sommet supérieur correspond au blanc parfait, le sommet inférieur au noir parfait.

Le cône supérieur est le lieu des couleurs claires (proche du blanc, dites pastelles pour simplifier). Le cône inférieur est le lieu des couleurs foncées ou sombres. La forme en pointe du cône suggère que plus une couleur est foncée, plus il est difficile de définir la teinte.

Couleurs complémentaires

La couleur complémentaire d'une couleur donnée est la couleur qu'il faudra ajouter à cette dernière pour obtenir un blanc (ou un gris).

On pourrait avoir deux façons de définir une couleur complémentaire d'une couleur donnée :

1. La couleur symétrique d'une couleur par rapport au centre du volume.
2. La couleur symétrique d'une couleur par rapport à l'axe des gris.

Dans le premier cas, la notion de valeur est comprise dans la complémentarité et le blanc est complémentaire du noir.

Dans le second cas, seule la composante de teinte intervient dans la complémentarité.

Pour les couleurs situées dans le disque central et en particulier pour les couleurs saturées, les deux définitions coïncident.

Quand l'œil perçoit une couleur dominante (couleur moyenne) dans son champ de vision, il identifie cette couleur, qui devient une non-information puis que c'est un fond. Notre cerveau recherche alors à extraire l'information pertinente dans ce fond, il retranche la dominante et donc « amplifie » l'importance de la couleur complémentaire. Ainsi il peut reconnaître des cerises rouges dans un feuillage vert. C'est la base du *contraste simultané des couleurs*.

On rappelle que l'information est ce qui ressort de l'uniformité¹¹.

Couleurs froides et couleurs chaudes

Cette classification ne se justifie que par la subjectivité de perception de couleurs qui évoquent la chaleur (rouge-orange-jaune) et de couleurs qui évoquent le froid (vert-bleu-violet).

On peut partitionner le cercle des couleurs par un diamètre qui sépare d'une part des couleurs dites froides : le bleu et des couleurs avoisinantes (violet, vert...) et d'autre part des couleurs dites chaudes (orange) et les couleurs avoisinantes (rouge, jaune). Cette notion de chaleur est propre à la peinture¹².

Cette notion est aussi définie de manière relative pour une couleur ou une plage de couleur quelconque. Par exemple, un rouge peut être plutôt chaud (plus proche de l'orange) ou plutôt froid (proche d'un violet c'est-à-dire pourpre). Par rapport au bleu qui se trouve au « pôle du froid », un bleu-vert ou bleu-violet sont tous les deux plus chaud que ce bleu. Symétriquement pour l'orange qui se trouve au « pôle du chaud », toute petite variation de couleur autour de cet orange donnera une couleur plus froide.

Mélanges de rayonnements lumineux.

La superposition de rayonnements obéit à la règle dite de synthèse additive des couleurs. Dans certaines représentations graphiques (pas dans notre représentation simplifiée), il est possible de prédire facilement le résultat.

Perception selon les individus

En fait, même si en moyenne les êtres humains ont une perception équivalente des couleurs, il y a des exceptions. Des affections plus ou moins pathologiques de l'œil (daltonisme par exemple) ou simplement la variabilité de chacun de nos êtres affectent la perception. C'est comme en musique, tout le monde n'a pas la même qualité d'oreille.

3.5.3 Lien entre couleurs-pigments et lumière colorée

Notre œil perçoit des lumières que nous différencions par la propriété de couleur. Pour la réalisation de tableaux, nous manions des pigments auxquels nous attribuons une propriété de couleur. Un pigment éclairé par une lumière blanche¹³ (spectre équiréparti) réfléchit de manière inégale les diverses composantes de la lumière incidente et nous renvoie une lumière dont la couleur dépend du pigment.

3.5.4 Représentation graphique des couleurs

Les lumières colorées réfléchies étant liées aux couleurs-pigments (à la couleur éclairante près), on peut classifier ces dernières dans la représentation en double cône des couleurs. Les notions de complémentarité, de saturation, de d'intensité, de couleurs froides ou chaudes sont conservées. La différence principale entre couleur-lumière et couleur-pigment concerne la règle de mélange.

3.5.5 Mélanges des pigments

On affirme parfois que les mélanges de pigments suivent la loi de composition soustractive

¹¹ On pourrait croire que c'est une expression de journaliste. En fait cela résulte de la théorie scientifique de l'information et même de la thermodynamique.

¹² La notion de température de couleur caractérise la source éclairante du sujet ou du tableau. Elle n'a rien à voir avec la notion de couleur chaude couleur froide décrite ici.

¹³ La notion de perception d'une lumière blanche est délicate à définir. On ne soulèvera pas cette difficulté ici.

avec pour couleurs primaires : le *jaune*, le *cyan* (vert bleu, turquoise), le *magenta* (rouge pourpre). Cette règle est très approximative, elle ne serait valable que si le pigment agissait uniquement sur la transmission de lumière. Ce n'est pas le cas en peinture.

Le phénomène de réflexion de la lumière par un pigment est en fait complexe. Il y a bien une réflexion de surface sur les particules de pigments, mais également une pénétration et filtrage de la lumière dans la profondeur de la couche de pigment suivi de réflexions sur les couches inférieures, réflexions qui sont filtrées par les couches supérieures.

Pour le peintre, on ne peut sortir que des règles qualitatives qui vont simplement guider l'acquisition de connaissances empiriques sur les pigments.

Bases de couleurs-pigments

La recherche d'une base de couleurs primaires réduite dépend du domaine d'application. Elle répond à des impératifs techniques et économiques. Les industriels de l'impression, de la photographie préfèrent des procédés systématiques et fiables pour reproduire des images en couleur avec un minimum de primitives (couleurs de base) mais bien formalisé par une algorithmique qui permet l'automatisation. Les couleurs primaires de la synthèse soustractive sont une base minimale. Pour améliorer le rendu, les imprimeurs y ajoutent le noir (quadrichromie). Les fabricants d'imprimantes ajoutent encore un magenta pastel et un cyan pastel.

Les besoins et les souhaits du peintre sont différents. Le peintre préfère travailler avec des bases de couleurs étendues, variables selon le problème à traiter. Sa base de couleur est un jeu de pigments que l'on appelle palette.

Réalisation des tons¹⁴ en peinture

Pour réaliser leurs tons, je pense que peu de peintres partent systématiquement et uniquement des couleurs primaires officielles de la synthèse soustractive. Cette base est sans personnalité et sans histoire. Les mélanges sont fastidieux, car les tons des primaires soustractives sont trop éloignées des tons désirés. La plupart des peintres préfèrent se constituer une palette personnelle avec les pigments disponibles des fabricants et proches de leurs besoins, tels que par exemple : bleu outremer, bleu de cobalt, vert émeraude, vert de vessie, terre de sienne brûlée, ocres divers, etc. Ces pigments pratiques tels qu'ils sont apparus dans l'histoire de la peinture, sélectionnés progressivement selon leur qualité ou leur opportunité, constituent comme les mots d'un langage de couleurs.

Pour se constituer une palette, on peut choisir d'abord un jeu de pigments « primaires » « rouge », « jaune », « bleu » purs et d'un usage suffisamment universel. Les pigments « secondaires » se synthétisent par des mélanges des premiers deux à deux : orange = rouge + jaune, violet = bleu + rouge, vert = bleu + jaune. Si la saturation est un paramètre important, on peut adjoindre quelques pigments purs spécifiques : rouges, jaunes, oranges, violet, vert. Les pigments de terres (ocres, terre de Sienne, terre d'Ombre, ...) ont un statut particulier de couleurs rabattues. On peut aussi amender un pigment quelconque par un pigment de teinte voisine ou rabattre une couleur par une complémentaire. De manière générale, en mélangeant deux ou plusieurs pigments, on obtient une couleur plus neutre que les composantes.

Certains se constituent une palette en prenant les trois couleurs fondamentales : rouge, jaune, bleu mais en les doublant systématiquement : un *rouge à tendance orangée* (vermillon) et un *rouge pourpre* (cramoisie d'alizarine), un *bleu-vert* (bleu de Prusse) et un *bleu-violet* (outremer), un *jaune chaud* et un *jaune froid* (jaune citron). Les verts se réalisent par mélange mais pour aller plus vite, on peut se permettre un *vert à tendance jaune* (vert de vessie) et un *vert à tendance*

¹⁴ Je réserve ici le terme de ton à la couleur-pigment utilisée ou confectionnée par le peintre. Un ton est caractérisé par une teinte, une intensité, une saturation.

bleu (émeraude). Les violets se réalisent par mélange. On est évidemment dans une optique de peinture relativement réaliste et pas dans le décoratif pur.

Les pigments proposés par les fabricants de couleur ont évolués assez récemment, souvent au profit de la tenue dans le temps, de la pureté, de la vivacité des couleurs, de la non-toxicité, mais au détriment de la pertinence de la palette proposée.

3.6 COMPLÉMENTS

3.6.1 Terminologie

Le terme *couleur* utilisé dans ce document prête à ambiguïté. Comme dans le langage courant, il porte des sens différents selon le contexte. Au lecteur de décoder la bonne signification.

Le terme *teinte* (hue) désigne la composante de coloration stricte (hors intensité et hors pureté) qui peut être désignée par un nom : rouge, jaune, vert, bleu, orange, orange-rouge, etc.

Le terme *ton* désigne les caractéristiques colorimétriques du pigment éventuellement composé préparé sur la palette ou le pinceau. Un ton est caractérisé par une intensité (valeur), une teinte, une pureté.

3.6.2 Lecture

Un exposé particulièrement pertinent et rationnel sur les théories modernes de la couleur :

Site complet : <http://www.huevaluechroma.com>

Partie à destination du peintre : <http://www.huevaluechroma.com/061.php>, avec des aspects historiques éclairants.

Traite de l'aspect physique, de l'aspect physiologique, de l'aspect psychologique de la couleur sous toutes ses formes : couleur en tant que lumière colorée, en tant que lumière perçue, en tant que pigment. Cet exposé corrige un certain nombre de croyances et de théories dépassées.

Se réfère aux pigments modernes. Bonne formalisation de la réalisation des mélanges.

Certainement trop complexe pour un primo-débutant.

Autre lien intéressant :

http://atedes.kielbasa.fr/index.php?option=com_weblinks&view=weblink&id=26:perception-des-couleurs&catid=88:theorie-de-la-couleur

