

Exercice n° 12

L'idée du sujet

Voici ma composition installée dans mon petit théâtre de poche. Le point de départ en était la cafetière en métal argenté. Chaque installation ne doit pas être une « compilation » d'objets hétéroclites, sans aucun lien entre eux. Si l'harmonie colorée, l'équilibre des valeurs et de la composition linéaire sont toujours présents dans mon esprit quand j'installe les objets, un élément conditionne au préalable toute ma réflexion une fois que le point de départ de ce sujet s'est imposé à moi : que les protagonistes de ma « mini-pièce de théâtre » racontent une histoire ! Le premier rôle étant dévolu à cette cafetière, une tasse et sa soucoupe ont suivi, puis le sucrier en verre, la cuillère et le croissant. Souhaitant apporter une note plus colorée à cette composition, mon choix s'est porté sur une poire. Un drapé blanc m'étant apparu naturel pour supporter cette histoire de goûter de 17 h.



Huile avec Gérard Dubois

Apprendre à observer pour mieux peindre

AVANT DE VOUS LANCER DANS LA REPRÉSENTATION DE LA RÉALITÉ, LE PREMIER EXERCICE À MAÎTRISER EST L'OBSERVATION. DONNER L'ILLUSION DE LA LUMIÈRE ET DES MATIÈRES PASSE PAR LA CONJUGAISON DE DÉTAILS INCONSCIENTS PERÇUS PAR NOTRE ŒIL. VOICI COMMENT DÉTECTER CES PETITS RIENS QUI CHANGENT TOUT !



Lignes de force

Une fois tous ces objets posés sur ce drapé blanc, commence la valse pointilleuse et millimétrée de ceux-ci afin de faire apparaître ce que j'appelle des « détails inconscients ». La petite lumière sur le drapé sous la soucoupe, à droite, entre celle-ci et la cafetière. Le rai de lumière passant entre le sucrier et l'ombre portée à droite de la poire. La lumière passant derrière la cafetière et venant éclairer une toute petite partie intérieure en haut de l'anse. L'ombre portée de la poire sur la pointe du croissant apportant la touche finale aux déplacements. Pour ce qui concerne la composition linéaire, on peut remarquer les petites diagonales semblables de la cuillère, de l'anse de la cafetière, de la queue de la poire... et de certains sucres ! Celles de l'anse de la tasse avec le bec de la cafetière. L'ombre portée de la cuillère faisant réponse à la zone de lumière à droite du drapé. Les rythmes de valeurs (clair-foncé...) sont bien présents également. L'harmonie colorée ébauchée devant être renforcée en peignant la toile. Je réserve une petite surprise durant l'élaboration de la poire, mais chut !

QUE SONT LES « DÉTAILS INCONSCIENTS » ?

Les détails conscients sont les détails enregistrés par le cerveau et qui sont nécessaires à la bonne compréhension de la lumière, des ombres, de ce qui caractérise « consciemment » un objet. L'argent devient de l'argent avec les brillances, les reflets sur sa surface. La lumière qui passe derrière un objet va ricocher sur un autre objet et vient se refléter dans le premier. S'ils ne sont pas bien représentés, le spectateur sera sûrement amené à poser la question : « C'est en quoi ? » Les détails inconscients, eux, ne sont pas indispensables à cette bonne

compréhension. Le cerveau enregistrant tout, il est obligé de faire un choix de mémorisation afin que seuls les éléments indispensables à cette bonne lecture restent accessibles immédiatement. Et fait-il des autres détails ? Ils sont toujours là, mais bien rangés, ils peuvent tomber dans l'oubli du conscient. Ces détails inconscients si le peintre les restitue sur sa toile vont bluffer l'œil du spectateur. Là, nous l'entendrons peut-être s'écrier : « Wouah, on dirait photo ! » Et s'il voit tout de suite la brillance et la transparence du verre, il ne remarquera peut-être pas tout de suite d'autres détails. Le peintre doit se comporter comme un illusionniste plutôt qu'un magicien.

Exercice n° 14

Méthode

Un fruit, en général, cela a des formes rondes. Qui dit rondes, dit rondeurs, donc une ombre propre bien marquée. La difficulté va donc être que la texture, la matière, la surface soient identiques autant en lumière que dans l'ombre. Lorsqu'une ombre propre fait plutôt « trou » que volume, cela provient en général d'un traitement différent ou d'une palette de couleurs différente entre la lumière et l'ombre. Attention également lorsque vous prenez votre composition en photo, votre appareil fera d'abord un bon équilibre des zones éclairées au détriment des zones d'ombres. Cela donnera des ombres « bouchées ». Donc si vous peignez d'après photo, méfiez-vous de la valeur des ombres représentées.

La palette de couleurs

- Pour les chauds, sépia, jaune de mars, jaune de cadmium foncé.



Créer une composition harmonieuse

Sur un support horizontal, un torchon blanc, puis la cafetière, avec un très léger décentrage, bec orienté vers la gauche. Je place alors mon spot afin d'avoir un éclairage venant de la gauche, et que celui-ci crée l'ombre portée du bec sur la cafetière. La tasse vient naturellement se positionner sous le bec verseur, l'anse de la tasse à gauche faisant réponse à l'anse de la cafetière à droite de celle-ci. Je tourne l'anse de la tasse de telle façon qu'une ombre portée apparaisse sur cette dernière. Puis je pose le sucrier afin qu'une partie des sucres à l'intérieur soient dans l'ombre, l'autre partie en pleine lumière, le croissant fermant la composition à droite. Pour faire pendant à ce dernier, je positionne la cuillère sur la sous-tasse à l'extrême gauche de la composition. Une diagonale montante pour rentrer à gauche dans la toile, une descendante à droite pour sortir, les deux diagonales dépassant de l'entablement afin de créer une ombre portée sur le plan vertical du drapé. Le support de l'ensemble étant orienté de telle façon que ce plan vertical est éclairé mais que des zones d'ombre propre subsistent. Au dernier moment, trouvant qu'un vide de composition subsistait entre la cafetière et le sucrier, la poire imposa sa forme à la fois ventrue et verticale, sa queue orientée afin d'épouser la ligne ronde de l'anse de la cafetière.

Exercice n° 13

La méthode

Pour la porcelaine, je vais utiliser les propriétés des chauds et des froids. Si je passe un froid sur un chaud, dans le frais, donc si je le modifie, le chaud voudra « traverser » le froid. On obtiendra un effet de nacre, et ce processus pourra donc être utilisé pour la porcelaine, la nacre.

Palette et matériel

- Dans la lumière, pour les chauds, le rouge Breughel (qui est un orange, en fait). Pour les froids, le bleu rex.
- Dans l'ombre, pour les chauds, le sépia, pour le froid, le bleu céruléum.
- Et, bien sûr, le blanc de titane, qui, je le rappelle, est froid.
- J'utilise des pinceaux doux, plats et précis, l'idéal étant le putois de Sibérie.



Peindre la porcelaine

Je commence donc par les zones en lumière, en passant un rouge clair (mélange de rouge Breughel et de blanc). Puis, dans le frais, je modifie cette première couche en passant dessus un mélange de bleu rex et de blanc. Vous devez obtenir cet effet blanc nacré. Attention : blanc nacré, donc pas aussi clair que blanc ! Le premier essai ne sera peut-être pas concluant, aussi je vous conseille de vous exercer auparavant. Pour les zones dans l'ombre, je prends le rouge Breughel auquel je rajoute un peu de sépia pour le foncer, un peu de blanc, mais pas trop, on est dans l'ombre. Puis, dans le frais, je modifie cette première couche en passant dessus un mélange de bleu céruléum et d'un peu de blanc.



L'ASTUCE QUI CHANGE TOUT

Et maintenant, l'instant magique que je préfère, l'utilisation d'un pinceau en putois (Manet) très doux. Je vais passer ce pinceau en effleurant la surface, en descendant la touche de gauche à droite, puis de droite à gauche, tout ceci d'un geste rapide, en partant de la zone éclairée et en allant vers l'ombre, sans s'arrêter. Puis, marche arrière, de la zone ombrée vers la zone éclairée. Si vous vous y prenez bien, vous devriez obtenir un passage progressif de l'ombre propre à la lumière. La difficulté sera de couvrir le fond foncé, sans qu'il ait tendance à ressortir sous le blanc ; je suis parfois obligé de faire la porcelaine blanche en deux couches (sur le sec). Après la tasse et l'anse, même processus pour la sous-tasse. À ce stade, les yeux affûtés auront pu remarquer, sur le modèle, des brillances et des reflets que je n'ai pas traités. On laisse sécher tranquillement la porcelaine et nous y reviendrons plus tard.

LES FINITIONS

Si j'observe bien mon modèle, je peux remarquer que ce qui fait la brillance de ma porcelaine, c'est à la fois les coups de lumière et les reflets dans les ombres. Les points de lumière sont réalisés avec le pinceau pointu et très fin avec du blanc pur. Les reflets dans les ombres avec un pinceau fin et plat et un gris bleuté pas trop clair mais suffisamment pour le voir, en glacis (adjonction d'huile). Quant au reflet un peu vert clair que l'on peut remarquer dans l'ombre propre, c'est la poire qui le crée. Donc, je rajoute dans mon gris bleuté un peu de vert anglais n° 5 pour le teinter légèrement en vert. Voilà, votre tasse devrait être devenue brillante !



Rondeur et modelé d'un fruit

Vous voulez éclaircir ? Éclaircissez avec une couleur claire, pas avec du blanc ! Apprendre à peindre sans le blanc est très formateur ! Je vais donc peindre intégralement la surface de cette poire comme si elle n'était éclairée que par la lumière environnante, sans spot sur elle. Cette poire est vert clair avec un mûrissement tirant sur le jaune. Ma base va donc être constituée d'un peu de terre verte et de vert anglais n° 3.

L'OMBRE

Dans l'ombre propre, la lumière du drapé se réfléchit sur le corps ventru inférieur et vient éclaircir la poire, lui donnant son volume (l'impression de volume étant rendue par des variations de valeurs, de couleurs, entre les bords extérieurs d'un objet et son centre). Je modifie donc avec un peu de jaune de mars et de vert anglais n° 5. Je procède de la même façon pour la zone en lumière. Sauf que la partie la plus claire (avec adjonction de vert anglais n° 5 pur) se situe dans

la partie supérieure du « ventre » de la poire ! Du bord gauche vers le bord droit de la poire, vous devez avoir les rythmes suivants : moins clair, clair, plus foncé (passage de la lumière à l'ombre), moins foncé, plus foncé. Je fonce davantage le bas de ma poire (assise) avec de la terre verte et du sépia si besoin.

LA LUMIÈRE

Pour la partie éclairée, je vais modifier, dans le frais, la première couche de peinture, avec du jaune de cadmium foncé pur, en partant

du point le plus bombé supérieur du ventre de la poire et en diffusant ma touche d'une façon concentrique autour de ce point focal le plus clair. La queue de la poire est peinte avec un mélange de sépia, terre d'ombre brûlée et jaune de mars (pour les clairs). Vous devez avoir une belle zone éclairée colorée, et une ombre foncée mais pas bouchée !

LES FINITIONS

Nous allons transformer cette poire williams jaune-vert en poire williams rouge, en utilisant des rouges de valeurs différentes. En effet, il est impossible d'éclaircir un rouge avec du blanc, sinon il deviendrait rose. Je pose par taches du rouge de cadmium foncé sur la partie éclairée, de telle façon qu'il soit plus foncé que le jaune-vert de la première couche, les taches se faisant plus larges et se rejoignant sur le bas. Je procède de la même façon dans les parties ombrées mais en utilisant cette fois-ci de la laque de garance pure

afin de conserver un contraste suffisant avec le vert-jaune de la première couche. Pour transformer ces taches en marbrures, je les estompe avec un pinceau en putois. Vous pouvez créer avec un peu de sépia et de jaune de mars des piqûres d'insectes. Les coups de lumière sont posés au blanc pur, éventuellement réchauffé au jaune de cadmium foncé. S'il y a de la lumière réfléchie dans l'ombre propre, utilisez un glacis gris bleuté. Cela rajoute à l'aspect brillant de la peau.



Exercice n° 15

La méthode

Le processus que j'utilise pour peindre la plupart des objets qui ont une forme ronde est le même : peindre d'abord celui-ci comme s'il n'était pas éclairé (lumière ambiante), faire en sorte que sa forme « tourne » bien. Puis, je traite les surfaces éclairées dans le frais ou sur le sec en réservant les surfaces dans l'ombre. Le principal avantage, comme dans la réalité, c'est que c'est la lumière qui vient modifier la valeur et la couleur locale de l'objet, et non l'inverse (très important !). L'ombre n'est pas la modification de la lumière. Toujours, pour une parfaite harmonie des couleurs, il vous faudra modifier une surface déjà peinte, et non pas peindre ces deux surfaces avec des couleurs différentes, d'où risque de disharmonie. Je vais donc peindre les valeurs et couleurs locales de la cafetière avec les reflets des objets proches de celle-ci. Quand j'aurai fini cette première étape, je traiterai la lumière sur le sec.

Palette et matériel

- Pour les chauds, toute la gamme des jaunes : sépia (le plus foncé), jaune de mars et jaune de cadmium foncé. Et une touche de rouge Breughel.
- Pour les froids, toute la gamme des bleus en partant du bleu outremer, puis le bleu céruléum et le bleu rex.
- Et toujours du blanc de titane (obligatoire pour les gris).
- J'aurais également besoin du noir de carbone de chez Maimeri pour certains accents très foncés.
- Les pinceaux : toujours des usés-bombés plats en poils synthétiques, ou des putois de Sibérie.

À noter : avant d'aborder la partie peinture, je voudrais rappeler les deux particularités essentielles de l'argent. C'est un métal clair et brillant. Clair, cela veut dire que celui-ci n'a pas de valeur propre comme l'étain ou le cuivre, qu'il est donc clair avec un environnement clair, et foncé avec un environnement foncé. Brillant, cela veut dire que sur sa surface se reflètent tous les objets proches. Si on veut traiter l'argent, il est préférable de poser à côté de lui quelque chose, sinon pas de reflets, donc pas d'argent !

Observer et peindre l'argent

L'OBSERVATION

Pour peindre l'argent, qui est un métal brillant, mais moins « chaud » que le cuivre, l'or ou l'étain, et moins froid que l'inox, je vais donc partir sur un gris un peu soutenu et neutre (ni chaud, ni froid.)

COULEURS ET VALEURS LOCALES

Je vais utiliser, pour les couleurs et valeur locale, un mélange de sépia et de bleu céruléum, dont je vais recouvrir l'intégralité de la surface sans me préoccuper des reflets, des accents foncés qui vont sculpter le métal. Pour le dosage, un excès de sépia donnerait un aspect « étain » ; il est donc préférable d'être un peu plus froid (avantage de bleu céruléum).

Je vais ensuite m'intéresser aux surfaces plus foncées que je peux remarquer sur mon modèle ci-dessous et les traiter en utilisant du sépia et du bleu outremer. Si



besoin, pour des accents fins et très foncés, j'utilise le noir de carbone. Je vais traiter tous les reflets en utilisant les mélanges utilisés pour les objets eux-mêmes que je vais poser, dans le frais, sur les surfaces locales déjà peintes. Tous ces mélanges clairs (la tasse et la poire) seront donc modifiés par la couleur et la valeur foncée de l'argent. N'oubliez pas les déformations des objets reflétés, dues aux formes de la cafetière. Je n'ai, je le rappelle, pas encore traité la lumière. Pour cela, attendre que cette première couche sèche. Pour quelle raison ? Si dans les zones éclairées se trouve le reflet d'un objet, patiemment représenté, le couvrir par de la lumière dans le frais effacerait celui-ci. Passer le mélange de lumière sur le sec ne



l'effacera pas. Ce processus peut être utilisé, avec de très légères variantes, pour tous les métaux brillants (argent, inox) ou semi-brillants (cuivre, étain, bronze). Je ne parle que des métaux « briqués », pas de ceux qui sont restés dans leur « jus temporel » !

LE « SURFAÇAGE » DE L'ARGENT

Nous allons poser ici la lumière sur notre première couche, et également retravailler les ombres. Nous avons, dans un premier temps pour la partie éclairée, besoin d'un gris assez lumineux. Ma base sera faite avec du bleu rex, du sépia, un peu de rouge Breughel et du blanc. Prenez un peu de ce mélange, essayez légèrement votre pinceau pour enlever le surplus de matière, posez celui-ci sur le point le plus éclairé et étendez le mélange sur toutes les surfaces éclairées, sans chercher à couvrir votre première couche (afin de préserver votre travail des reflets) et en réservant les zones d'ombre (ombre portée du bec et ombre propre à droite). Passez tout de suite aux coups de brillance sur le métal, avec des touches fines de blanc pur, puis avec le pinceau pointu et enfin piquez le jaune de cadmium et déposez une pointe dans les blancs, sans mélanger les deux.

LES OMBRES SUR LE MÉTAL

Et dans les ombres, comment réaliser le même surfacage ? Prenez du sépia avec le même pinceau ébouriffé (que vous aurez nettoyé au préalable !) et, avec le même geste concentrique, déposez de minces traces de foncé sur vos

reflets dans les ombres. Épousez bien la forme du bec et du corps de la cafetière. Voilà, vous lui avez donné corps ! Et vous avez enregistré qu'il ne faut jamais jeter un vieux pinceau, il peut toujours servir ! N'oubliez pas l'anse, en travaillant la petite surface de lumière qui vient l'éclairer en passant par l'arrière. Ce travail de surfacage se retrouvera dans tous les objets métalliques, brillants ou non.



Des trucs pour tous les métaux

Vous savez maintenant comment réaliser les coups de lumière sur le métal :

- pour l'or et le cuivre, en posant une pointe de blanc sur le jaune de cadmium
 - pour l'argent et l'étain, en posant une pointe de jaune de cadmium sur le blanc
- Puis, si vous voulez pousser le réalisme, prenez un vieux pinceau plat ayant les poils bien écartés et ébouriffés que vous enduirez de blanc et, d'un mouvement concentrique (autour du point de lumière le plus fort sur le corps de la cafetière) et léger, déposez grâce aux poils bien séparés de très minces traces sur la zone éclairée. Vous créez ainsi les traces dues au polissage régulier de l'argent.



Exercice n° 16

La palette

Très simple : nous avons besoin de gris plutôt froid, donc mélange avec davantage de bleu. Le verre étant clair sur un fond foncé et foncé sur un fond clair, ce gris sera neutre, ni foncé, ni clair.

- Sépia, bleu céruléum et bleu rex.

La méthode

Comment peindre le verre ? En ne le peignant pas ! Placez simplement quelques traits de gris au départ pour ses pourtours, afin de ne pas les perdre, et attaquez-vous tout de suite au contenu !

L'OBSERVATION

Pour le verre, étudions tout d'abord ses caractéristiques. Il peut être transparent (« blanc ») ou coloré, parfois translucide, parfois opaque. C'est le transparent non coloré qui nous intéresse pour ce sujet précis. En général, c'est un récipient, donc bombé, pouvant contenir une grande variété de liquides ou de solides. Dans sa



L'illusion de la transparence

partie la plus bombée au centre, le verre est totalement transparent. Ce que l'on voit de l'arrière-plan situé derrière l'objet en verre, au travers de celui-ci et en dehors, n'est pas très différent du point de vue valeur ou couleur. Le verre devient de plus en plus opaque en allant vers ses bords, du fait de l'augmentation de l'épaisseur. Donc, disparition progressive de la transparence. Peindre un contenant en verre sans contenu est pauvre, donc bienvenue aux liquides et aux solides, et bienvenue aux éventuelles déformations du contenu du fait, souvent, des formes variées du contenant. Plus le verre sera travaillé, ciselé, d'épaisseur variée, mieux sa présence sera rendue. Sans compter la réflexion directe ou indirecte de la lumière sur celui-ci.

MON TRUC : LE CONTENU FAIT LE CONTENANT !

Pour le sucre, sa réalisation peinte sera la même que pour peindre la crème liquide, la neige, les drapés blancs, mais différente de la réalisation de la porcelaine blanche (nacré). Mise en garde importante, le blanc de titane pur est froid ! Pour moi, c'est un bleu très très clair. Alors, si on veut réaliser un blanc éclairé, donc lumineux, comme la lumière est chaude, on devra mélanger au blanc de

titane la couleur la plus chaude et la plus claire à notre disposition, qui est le jaune de cadmium foncé. Pourquoi la plus chaude ? La couleur la plus froide étant sur le cercle chromatique le bleu, la plus chaude sera donc sa complémentaire, un orange. Le jaune de cadmium foncé est un peu orangé, à la différence du jaune de cadmium clair qui est très jaune. Et c'est le chaud le plus clair. Vous allez devoir apprendre à doser blanc et jaune, vous devez obtenir un blanc légèrement coloré et lumineux et non pas un jaune très clair ! Donc, passez toutes les surfaces éclairées de sucre avec ce mélange de blanc lumineux.

Pour le blanc dans l'ombre, je vais partir du blanc lumineux auquel j'ajoute un peu de bleu rex, lui-même cassé et foncé d'une pointe de sépia. Le principe d'unité est obtenu en utilisant le blanc en lumière comme base du blanc dans l'ombre. L'autre avantage, c'est qu'il vous sera d'autant plus difficile de faire des ombres bouchées sur du blanc si vous partez du blanc éclairé pour base. Et voilà, vous savez peindre des blancs lumineux même dans l'ombre ! Les zones plus sombres entre les

sucres et les sucres en arrière-plan dans l'ombre seront réalisées en rajoutant d'autant plus de bleu rex et de sépia que votre œil le jugera nécessaire.

Pour le fond de ma toile réalisé à l'huile au départ, j'avais réservé la surface de mes objets mais j'avais couvert en même temps l'intérieur de mon sucrier. Je n'ai donc pas recherché le mélange initial pour peindre celui-ci, il est déjà peint et sec.

LES FINITIONS

Pour le verre, déposez sur le dessus du corps un peu de gris clair (chaud s'il est poussiéreux, froid s'il est bien propre) et, pour les coups de brillance, des pointes de blanc lumineux. Pour le corps, peu de reflet sur ce sujet, sinon matérialisez-le à l'aide d'un glacis de gris bleuté clair, vos sucres étant secs, vous n'aurez pas à craindre de les effacer.



Vous aurez compris que, pour peindre le verre, moins vous le dessinez, moins vous le matérialisez, plus vous avez des points de brillance, plus vous passez de reflets bleutés sur le contenu (en glacis), et plus sera du verre !



Conclusion

Le but de travailler en plusieurs étapes pour le peintre de la réalité, sur des surfaces peintes et sèches, est de monter les détails de couche en couche, sans avoir besoin de mettre beaucoup de peinture pour chacune, et éviter ainsi de surcharger en matière. La première étape sera faite de surfaces larges, présentant déjà l'accord sonore et coloré de la toile. Les contrastes de valeurs seront également placés. Et même si vous forcez un peu le trait sur cette première couche, la deuxième sera là pour l'apparition des détails, le travail de glacis colorés sur la première couche sèche, l'affinement des harmonies colorées et des valeurs. Et pas de précipitation avec les détails dès les premiers coups de pinceaux. Commencez par faire « les fondations et les murs » de votre toile.

*Conversation silencieuse autour d'une cafetière en argent.
Peinture à l'huile sur toile en lin fin de format 38 x 46 cm.*

