

Peinture : le vocabulaire technique

La touche



Deux détails du *Christ entre les deux larrons* de Rubens, Toulouse, musée des Augustins.

> Définition

C'est la couleur posée sur le support d'un coup de pinceau, la trace du geste du peintre. Elle peut être volontairement laissée apparente ou au contraire être la plus fine possible pour se faire oublier au profit du fini, très léché (c'est à dire exécuté avec un soin minutieux) du travail. L'usage voulait que, sur un tableau terminé, les coups de pinceau soient invisibles.

> La touche : œuvre commentée



Berthe Morisot, *jeune fille dans un parc*, 1893, huile sur toile, 90 x 81 cm.

Belle-sœur du peintre Manet, amie de Degas, Berthe Morisot appartenait au courant avant-gardiste de son époque : l'impressionnisme.

Dans un format presque carré, le tableau représente une jeune fille de face, les mains posées sur les genoux, assise sur un banc de couleur bleu.

Elle est blond doré, les cheveux longs tombant sur ses épaules et elle est coiffée d'un chapeau de paille.

Son corsage est bleu et sa jupe à raies alternativement claires et foncées.

De part et d'autre de la figure, on aperçoit le parc et plus précisément des feuilles de palmiers et des roses.

Comme les autres peintres impressionnistes, Berthe Morisot choisit de peindre en extérieur et de faire poser son modèle en pleine nature.

Ce n'est pas la psychologie de la jeune fille qui intéresse le peintre mais la vibration de la lumière en plein été.

Ainsi elle va traiter de la même façon le fond et la forme, la nature et le personnage, en larges touches à dominante vertes.

Le parc ne sert pas de décors pour mettre en valeur le modèle mais le modèle et son environnement ne font plus qu'un.

Le regard du spectateur s'accroche davantage aux jeux d'ombre et de lumière : la partie droite du tableau est la plus sombre, la partie gauche la plus éclairée, le visage de la jeune fille participant également à ce jeu avec la partie supérieure de la tête protégée par l'ombre portée du chapeau.

La facture est rapide, quelques traits de couleur pour brosser les fleurs et le feuillage, donnant à l'œuvre un aspect inachevé et la projetant dans la modernité.

L'empâtement



Détail de *l'Etude pour les bords de la Garonne* par Henri Martin.

> Définition

Ce sont des couches épaisses de peinture posées les unes sur les autres.

En séchant, la peinture conserve l'empreinte de chaque coup de pinceau et forme une croûte plus ou moins en relief.

> L'empâtement : œuvre commentée



Henri Martin, *Etude pour les bords de la Garonne*, vers 1906, huile sur toile, 60 X 40 cm.

Esquisse pour l'un des personnages de la décoration murale du Capitole de Toulouse, exécutée en 1906 : « Les bords de la Garonne » ou « Les promeneurs » qui comprend quatre panneaux.

Ce panneau représente les familiers du peintre et des célébrités locales, dont Jean-Paul Laurens et Jean Jaurès, se promenant sur les rives.

Henri Martin abandonne ici l'académisme de ses premières peintures pour adopter un style coulant et lumineux .

C'est à partir de 1900, après qu'il eut acheté une maison à Marquayrol, dans le Lot, que son style et son inspiration se fixèrent.

Sous l'influence de la lumière quercynoise, il éclaircit définitivement sa palette, utilise des teintes pures en une touche pointillée avec liberté.

Il est attentif aux techniques impressionnistes, et plus particulièrement au divisionnisme de Seurat mais dans son travail rien n'est mécanique (le mélange optique étant rarement respecté), il traite la couche picturale par bâtonnets, virgules, arabesques et tâches.

Cette étude, quant à elle, représente le fils cadet du peintre, René, en jeune promeneur solitaire qui s'avance sur la berge.

Elle a probablement fait partie du lot d'esquisses exposées en 1906 à Paris, au Salon d'Automne.

Travail préparatoire au tableau, elle est d'une facture encore plus libre : juxtaposition de touches horizontales et verticales qui suivent le mouvement du corps et qui sont travaillées en relief, par empâtement.

Elle est proche du fauvisme par l'emploi de couleurs pures et éclatantes, qui s'éloignent de la représentation illusionniste d'une réalité pour s'approcher davantage de la sensation subjective : bleu pour l'eau, orangé pour le quai .

La couleur

« Les couleurs sont les enfants de la lumière. » **Johannes Itten**

> Définition

La couleur n'existe pas en soi : elle nécessite la présence de la lumière et d'un observateur.

Les couleurs ne sont visibles que si les choses colorées émettent ou réfléchissent de la lumière qui parvient à l'œil.

Cet œil ressent comme couleurs l'infinité des constituants de la lumière blanche qu'un prisme a décomposé en son spectre.

Le prisme permet de décomposer la lumière blanche et de restituer les couleurs de l'arc-en-ciel.

Ainsi dans le noir, il n'y a pas de perception des couleurs par l'œil humain.

Cette couleur est définie par le cerveau de celui qui regarde l'objet.

L'objet coloré absorbe les différentes couleurs du faisceau lumineux et ne restitue qu'une partie des rayons, donnant ainsi la couleur, exception faite des objets blancs qui renvoient toute la lumière, et des objets noirs qui l'absorbent entièrement.

Le monde de la couleur se divise, pour l'humain, en deux parties :

> Celle de la lumière ou plus exactement du faisceau coloré que l'on retrouve dans l'écran de télévision et d'ordinateur. Il s'agit de la reproduction de toutes les couleurs à l'aide de trois lumières (rouge, vert, bleu-violet).

C'est ce que l'on appelle la *synthèse additive*, l'addition de ces trois couleurs donnant le blanc.

> Celle du pigment coloré lié à la peinture et à l'impression. Il s'agit de la reproduction de toutes les couleurs à l'aide de trois matières colorées (jaune, cyan, magenta).

C'est ce que l'on appelle la *synthèse soustractive*, le mélange de ces 3 couleurs primaires donnant le noir.

> La couleur : œuvre commentée



E. Vigée-Le Brun, *Portrait de la baronne de Crussol*, 1785, huile sur bois, 112 X 85 cm.

Elisabeth Vigée-Le Brun était le peintre attiré de la reine Marie-Antoinette. Elle connut un succès rapide mais la Révolution brisera sa carrière en France et elle émigrera à Rome, grâce notamment au soutien de la famille de Crussol.

La baronne de Crussol était l'épouse d'Henri Charles Emmanuel de Crussol-Florensac, lieutenant général des armées du roi et député de la Noblesse aux Etats Généraux.

Le modèle est donc une jeune femme de l'aristocratie, représentée à mi-corps, assise sur une causeuse de velours vert.

Elle est de dos, mais son visage de trois-quarts, est tourné vers le spectateur.

Ce portrait est bien dans l'esprit de la fin du XVIIIème siècle où l'on prônait le retour au naturel (influence de Jean-Jacques Rousseau).

La pose retenue est celle de la spontanéité apparente, comme si elle venait d'être surprise par l'artiste dans son occupation favorite, le chant.

Elisabeth Vigée-Le Brun s'efforçait toujours de présenter ses modèles à leur avantage : " Je tâchais, autant qu'il m'était possible, de donner aux femmes que je peignais l'attitude et l'expression de leur physionomie, celles qui n'avaient pas de physionomie, on en voit, je les peignais rêveuses et nonchalamment appuyées" (souvenirs)

C'est ce qu'elle a fait dans ce portrait, réservant tout son talent pour le rendu somptueux des étoffes.

Elle a remarquablement détaillé les divers éléments de la toilette de cette élégante de l'Ancien Régime :

un casaquin de soie, d'un rouge éclatant, une jupe assortie ; des garnitures de fourrure noires, des manchettes de dentelle et un fichu de mousseline blanche qui éclaire le visage (fichu "à la Marie-Antoinette", car mis à la mode par la reine). Un grand chapeau de velours noir garni de rubans rouges laisse s'échapper de longues boucles de cheveux d'un blond cendré, et sans doute poudrés.

Le choix des coloris, rouge de la toilette, vert du siège, sur un fond gris vert pâle montre que le peintre maîtrisait parfaitement les couleurs complémentaires.

Le contraste très fort entre deux couleurs saturées (le rouge et le noir) donne de l'éclat au tableau.

La partition que la baronne tient dans sa main droite est d'une extrême précision : on peut reconnaître les notes de musique et le texte d'un opéra de Gluck, "Echo et Narcisse", qui fut donné à Paris quelques années plus tôt en 1779. Comme la reine Marie-Antoinette, dont c'était le musicien favori, Mme de Crussol aimait Gluck et nous témoigne les goûts artistique de l'époque.

La perspective

> La perspective linéaire

Durant le Moyen Age, les œuvres racontent des histoires, et la taille des personnages et des choses traduit avant tout leur importance : plus un personnage est grand dans le tableau, plus il est important.

En 1435, dans son traité « *De la peinture* », l'architecte et humaniste italien Leon Battista Alberti définit les règles de **la perspective linéaire**.

Le tableau doit être comme une fenêtre ouverte sur la réalité et donner l'illusion du réel, d'un espace à trois dimensions (hauteur, largeur et profondeur).

Il s'agit de représenter sur un tableau, donc sur une surface plane, l'image perçue par l'œil immobile d'un spectateur.

Deux lignes parallèles, comme les côtés d'une route, convergent vers **un point de fuite**.

Le même principe s'applique avec les lignes horizontales : par exemple, le toit et la base d'une maison convergent à l'infini, ainsi la construction paraît diminuer progressivement en hauteur.

Le point de fuite est situé sur **la ligne d'horizon**.

La ligne d'horizon représente la ligne de rencontre entre le ciel et la terre. La plupart des peintres la représentent au moyen d'une ligne droite parallèle au côté supérieur de la toile, à la hauteur de l'œil de l'observateur.

Si la ligne d'horizon est placée plus haut, le spectateur se sent comme écrasé par la scène ; si elle est située plus bas, le spectateur a l'impression de la dominer.

> La perspective linéaire : œuvre commentée



Francesco Guardi, *Le Pont du Rialto à Venise*, après 1760, huile sur toile, 46,5 X 76,5 cm.

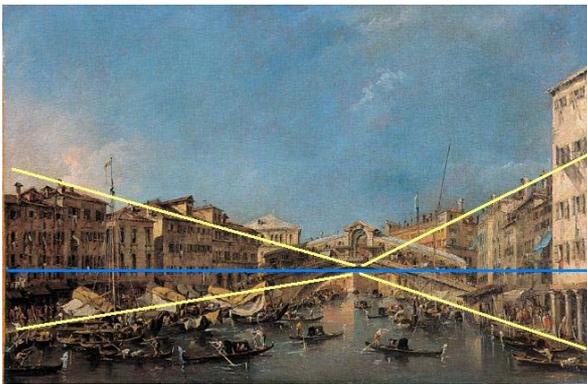
Francesco Guardi (1712-1793) est un grand peintre de *vedute* ou vues architecturales de Venise avec le peintre Canaletto. Ce fut un genre pictural florissant en Italie au XVIIIème siècle.

Ces paysages urbains s'adressaient au public étranger (surtout anglais) qui rapportait ces tableaux comme souvenirs de voyage.

Guardi a utilisé les règles de la perspective classique : point de fuite au centre de la ligne d'horizon, et droites orthogonales (délimitées par la base des maisons et le haut des toitures) convergeant vers ce point central. Cela ouvre l'espace comme un appel du large.

Guardi a contrebalancé ce classicisme de la représentation de l'espace par le rendu très sensible de la lumière vénitienne.

Ciel, eau, constructions se mêlent en des teintes douces et lumineuses.



> La perspective atmosphérique

Dès le XV^{ème} siècle, les Flamands mettent au point un système de représentation de l'espace différent de la perspective linéaire des italiens.

Ils cherchent à rendre le caractère illimité de l'espace, grâce à une observation des phénomènes climatiques, des reflets, de la subtilité du passage des teintes dans le lointain : c'est ce qu'on appelle **la perspective atmosphérique**.

Lorsque nous contemplons un paysage du haut d'une colline, on s'aperçoit que le lointain est plus vaporeux que ce qui est autour de nous. Les couleurs du premier plan apparaissent plus chaudes, celles dans le lointain plus froides et plus bleutées.

La perspective atmosphérique se décompose en bandes alternées de tons chauds puis froids, allant des bruns et des ocres du sol, aux verts et aux bruns orangés, jusqu'aux bleus des lointains brumeux.

> La perspective atmosphérique : œuvre commentée

Le peintre a mis l'accent sur la nature et les arbres d'une forêt profonde.

Dans ce paysage familier, il choisit de représenter un événement ordinaire de la vie de tous les jours : le travail des bûcherons.

Il peint cette tranche de vie dans la nature, avec un regard à la fois réaliste et pittoresque (à noter la profusion des détails), dans la tradition flamande.

L'élévation et l'éloignement du point de vue du spectateur renforcent la puissante présence des arbres et réduit finalement la place des hommes à une simple figuration anecdotique.



Attribué à Abraham Govaerts, *Bûcherons en forêt*, 1^{er} quart du XVII^{ème} siècle, huile sur cuivre.

Govaerts a utilisé la perspective atmosphérique :

- > Le premier plan met en scène un arbre immense sur la gauche et des bûcherons au travail. La tonalité repose sur des tons chauds (ocre, brun foncé) avec une pointe de rouge (la nappe posée au sol et la chemise d'un personnage).
- > Le plan moyen est gagné par le vert des feuillages et quelques touches brun clair – orangé réparties sur les personnages au travail.
- > L'arrière-plan joue sur des gammes bleutées et reste dans le flou (une trouée du ciel et quelques maisons).

Crédits photographiques : © Bernard Delorme, Daniel Martin, STC-Mairie de Toulouse.