



lilieabadie.com

Palette

Tubes d'aquarelle Winsor & Newton : or de quinacridone, bleu de cobalt, terre de Sienna naturelle, terre de Sienna brûlée, bleu de manganèse, rose de garance véritable.

■ **Pour le visage :** Terre de Sienna naturelle, un peu de rose de garance ; les ombres reçoivent Sienna brûlée et cobalt ; un peu de bleu de manganèse pour certains reflets de la peau.

■ **Pour les plans autour du visage :** or de quinacridone très dilué et rose de garance.



Matériel

- Pinceau en martre kolinski n  16
- Papier Arches satin 300 g/m²
- Essuie-tout
- Vaporisateur.

Mon papier

J'utilise principalement le papier Arches satin 300 g/m², un support très exigeant mais qui convient bien à ma technique. J'ai le temps de voyager avec l'eau, car ce papier comporte une couche satinée, qui supporte très bien le travail dans l'humide : la couleur ne pénètre pas immédiatement à cœur, ce qui permet les retraits, de bien

Un portrait de mémoire

J'AI SAISI CETTE EXPRESSION TRANQUILLE, ASSURÉE ET RÊVEUSE DE CETTE JEUNE FEMME, LORSQU'ELLE SE REPOSAIT AU JARDIN. COMME SOUVENT, J'AI RÉALISÉ L'ESQUISSE BIEN APRÈS AVOIR ENTRAPERÇU, LE TEMPS D'UN INSTANT, CET AIR SONGEUR. JE SOUHAITE QU'ELLE APPARAISSE NOYÉE DANS LA LUMIÈRE, SANS  VOCAION DIRECTE DE LA VÉGÉTATION ENVIRONNANTE – DONC, SANS VERTS – POUR CENTRER L'ATTENTION SUR LES TRAITS.

Préparation du support



1. En principe, je mouille des deux côtés et tends ma feuille quelques heures avant de composer. Je remouille juste avant de poser le pigment en ménageant des zones par endroits, si je décide de travailler en balancement de blancs. Pour les besoins de la démo, j'ai humidifié directement tout mon support immédiatement avant de peindre. De même, j'utilise en général deux assiettes, l'une pour les teintes à tendance bleue, l'autre pour les rouges et les jaunes.

Montée progressive des ombres



4. Je laisse l'ombre monter pour sculpter la forme du visage, donner les traits peu à peu, l'arcade sourcilière, la forme du nez, densifiant ici, retirant là... Pour dompter l'apport d'eau, je pratique un petit sillon à l'ongle et fais glisser doucement le pigment.

Les masses, le visage



2. Je débute souvent la masse du visage en Sienna naturelle, mêlée soit d'un peu de rose de garance, soit de cadmium, et d'une pointe de cobalt pour produire un beige léger.



3. J'essuie à nouveau certaines parties du visage et adjoins un peu de quinacridone, très léger et très humide. L' il appar t déjà ; j'utilise le vaporisateur pour bien rester dans l'humide. La pointe très fine de mon pinceau en martre m'aide à la précision.



5. Mes portraits, mes visages ne présentent jamais de délimitations très franches, lisières légères que l'eau guide pour contribuer à servir l'« insaisissable » de l'expression. Je laisse sécher naturellement, sans sèche-cheveux, pour laisser évoluer les jus avec cette part de hasard que j'affectionne.

Sculpter le pigment



6. Des posés-enlevés incessants sculptent le pigment et font apparaître les traits peu à peu, permettant à la texture et aux nuances de la peau de se révéler. J'avance ensuite davantage dans le semi-humide pour former les détails.



7. Lorsque le pigment, installé, devient mat, je peux faire ressortir les blancs par enlèvement.



8.   l'inverse, du pigment humide naissent les zones plus forc es : je joue constamment de ce timing guidé par l'eau.

Renforcer l'expression



9. L'expression de la bouche est renforcée. Ce siège central de l'expressivité – avec les yeux – comporte des muscles qui, marqués, vont donner la présence et vigueur : je pose de petites ombres là où se croisent les lèvres.



10. Je renforce la ligne de l' il ; j'att nuerai d'autres points du visage lorsque le pigment aura plus encore séché. Lorsque je monte en valeur, vers le point vital de la composition, j'ai besoin de prendre du recul et de savoir où je vais, en posant mon support au sol.



LES ESQUISSES, AU PLUS PRÈS DE LA SENSATION
Tous mes tableaux sont inspirés d'esquisses détaillant les valeurs, réalisées au feutre. Je serais trop prisonnière d'une photo, qui comporte bien trop de détails et impose ses couleurs. Comme mes sujets ne posent pas, il s'agit de moments « volés », d'expressions telles que je les ai pressenties sur un visage le temps d'un instant. Ces esquisses peuvent dormir dans mes cartons à dessin un certain temps, pendant lequel j'aurai pensé aux couleurs qui serviront mon sujet, toujours éloignées des tons réels. Cette phase de réflexion fait travailler le sentiment que j'ai du sujet à travers la composition : la réalisation devra ensuite se trouver au plus près de ce que j'ai senti. On sert une sensation plus qu'un sujet, de manière à permettre au spectateur de trouver la clé de la scène à travers cet ensemble de choix.

Texte et photos :
Elsa Colin.

ouvrir les blancs, de sculpter le pigment par ajouts et enlèvements successifs... Le séchage complet est très lent. Mais si on ne mouille pas assez, la couleur pénètre tout de suite à cœur. De plus, le blanc de l'Arches satin est d'une douceur virgina très belle.

Sculpter les blancs

Pour faire ressortir les blancs, que je ne contourne pas, j' te le pigment avec un « tortillon » d'essuie-tout ou au pinceau ressuy , progressant par successions de poses et de retraits, de touches imbibées d'eau puis sculptées, que supporte bien mon papier satiné.

Ma technique

Je travaille dans un seul cycle d'eau, en avançant un peu partou en même temps dans l'humide, le mat puis l'presque sec. J'avance par le travail des ombres et des lumières terminant par le trait. C'est une approche difficile à enseigner, puisque la technique, la connaissance et l'anticipation des réactions des pigment font corps avec une part de hasard imposée par l'eau. Cela exige d'avo bien en tête la bonne position des traits, puisque l'aquarelle n'est pas précédée d'un dessin sur le papier. L'eau est une alliée, qui a sa part d'indomptable.

NAISSANCE D'UN REGARD

Pour faire naître un  il, je pose d'abord l'orbite pleine, puis enlève le pigment, sans dessiner l'iris. J'en retire également sur les parties bombées, comme l'arcade sourcilière. Je pose ensuite une teinte d'ombre que j'allonge un peu vers le haut et vers le bas ; ici, cobalt et Sienna brûlée prolongent la ligne de l' il. Cette base est employée et renforcée pour la couleur de l'iris. La pupille prend vie par un nouveau et léger retrait : le blanc un peu plus fort encore là où la lumière s'invite sur quelques zones de la pupille, la paupière, l'arcade. La paupière elle-même laisse une petite ombre sur l'iris : c'est ce qui procure réalisme et douceur au regard.



Mes couleurs

L'emploi exclusivement des pigments Winsor & Newton, depuis trente ans... Toutes les marques ont de belles couleurs, mais bien connaître les spécificités de chacune, par une pratique de longue date, me permet d'anticiper avec assez de précision ce que je veux obtenir par le mélange des pigments entre eux - j'emploie le plus souvent les couleurs en mélange. Si j'utilise les pigments pour leurs tons, je les choisis aussi, et peut-être surtout, pour leur qualité - puissants, légers, brillants, transparents... - et leur comportement. Par exemple, si je veux faire chanter un orangé au point vital de ma composition, un orangé chaud et lourd composé de rouge et de jaune de cadmium, couleurs lumineuses et couvrantes, je pose tout à côté de lui un contraste fait de bleu froid et léger. Je me sers de la capacité des contrastes   être brillants ou ternes, chauds ou froids, légers ou lourds, opaques ou transparents. La couleur n'existe pas pour elle-même, mais elle permet de retrouver le premier désir du sujet, d'exprimer une sensation.   mesure de l'avancement du tableau, et plus j'approche des points centraux, mon pinceau se charge davantage en pigment, l'apport d'eau diminuant peu à peu.

Jouer avec la brillance, la matité...

Chaque teinte d'une même couleur a son caractère : le bleu Winsor, brillant, côtoie le bleu c rul um, mat, et le bleu de cobalt, tranquille, ni brillant ni mat. Dans les bleus, toujours, l'outremer

Un portrait de mémoire (suite)

Les détails



11. Les détails les plus précis doivent attendre un séchage en surface. Par exemple, le bord de l' il ne peut être rectifié dans le semi-humide, sous peine de foncer le pigment déjà posé et de gâcher l'expression rêveuse du regard.

L' quilibre



13. Sur sec encore, je souligne la ligne entre bas de visage et cou, en évitant de trop marquer, de cerner ou d'alourdir.



12. Appuyer, même avec délicatesse, peut « découper » le visage, en abîmer cette fluidité qui sert l'expressivité; je m'autorise l'apport d'un léger blanc, par enlevé, pour apporter un peu de lumière.



14. De fines gouttelettes donnent les cheveux. Je rééquilibre un peu les zones, en amenant un peu de sombre, par exemple sur la partie droite du visage ou sur l' il droit. Je n'accroche pas trop la bouche, privilégiant ici les yeux comme point central de l'expression.

LA COMPOSITION

Tout n'est pas égal dans la page : telle part du tableau vibrera davantage, et aux abords du point vital du portrait, tout est plus net, les couleurs plus pures. Au contraire, l'environnement et les arrière-plans sont plus neutres, éteints, comme pour faire chanter le cœur. Un blanc pur attirera l' il sur le sujet; un blanc posé dans le lointain sera un enlevé de pigment, beaucoup plus éteint que le blanc du point du central. Les nuances, dans les brillances des blancs, servent les plans, la distance, et on contribue à faire voyager le regard par le caractère des couleurs, par leur précision. Le sujet se situe par les valeurs : aucun détail n'est déterminé en début de composition, la précision par le trait venant en fin de travail. L'aquarelle ne doit pas être enfermée, les masses doivent fusionner, se répondre, jusqu'au moment où cette précision prend le pas.

Parfaire la sensation du sujet



5. Je débouche un peu le front, d'où la lumière s'était chapp e, puis reprends la pupille, le cou.



6. Enfin, après une observation à distance de ma composition, j'att ne certaines parties, les adoucis pour être le plus proche possible de l'expression que je souhaitais ici donner à la jeune femme.

L'EXPRESSIVITÉ DE LA BOUCHE

La bouche comporte trois muscles sur la lèvre supérieure, et deux sur la lèvre inférieure : pour cette raison, les petites zones les plus en avant prennent davantage la lumière - contrairement aux commissures, parties de la bouche les moins exposées.



Final. Un tableau se compose de deux parts égales : une part de sensation - l'esquisse, le premier regard, le désir du sujet - et d'une part d'organisation, masses, couleurs, ombres, lumières...



MON PINCEAU

Je n'ai qu'un seul pinceau, car je peins rapidement et ne peux perdre de temps à en changer en cours de route. Je me suis habituée à la martre kolinski Léonard n  16, dotée d'une belle pointe et qui prend beaucoup de jus. Le manche du pinceau me sert également, notamment pour créer des passages entre les zones de pigment, des lignes. J'ai essayé d'autres pinceaux, mais ai été d ce par leur manque de nervosité.



peut être brillant lorsqu'il est posé sur sec. Pour obtenir une certaine brillance, je travaille souvent en balancement de mouillé-sec sur de petites zones, de manière à poser une pointe de brillance sur sec mise en valeur par un espace déjà peint; la brillance s'étale un peu mais conserve un petit cœur éclatant. Les couleurs brillantes, pour briller sur papier sec, sont molles sur support mouillé, et sont difficiles à retirer. Belles, transparentes, elles doivent aussi être utilisées avec parcimonie, au contraire des couleurs timides, tranquilles, comme l'aur oline, le cobalt, le rose de garance... qui supportent d'être posées sur de grands espaces et sont mélangeables, retirables. Dans une seule composition, toutes ont leur rôle : couleurs lourdes, tranquilles, brillantes, transparentes...

... et la granulation

 tre bien familiarisé avec les pigments permet de connaître leur granulation et d'en prévoir les effets sur le papier. Certaines couleurs présentent une granulation plus importante que d'autres : rose de garance, ombre brûlée, bleu de cobalt, et d'une manière générale tous les opaques - cadmium, bleu c rul um... C'est avec le temps qu'on apprend à bien connaître les couleurs et à savoir comment les employer : mon papier satin, très lisse, me permet d'obtenir des granulations dans des zones précises, ce que n'autorise pas un support à grain fin. Ce jeu permet d'avoir des contrastes intéressants, des espaces tourmentés et des espaces plus calmes, chauds ou froids, qui fonctionnent entre eux. Par exemple, l'ombre brûlée, l'ombre naturelle, le violet et le bleu de cobalt, qui ont une forte granulation, peuvent côtoyer une Sienna brûlée très lisse.