

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

L'aquarelle

Jean Leymarie, *L'Aquarelle*, coll. « Le métier de l'artiste », Éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1984, 140 p.

Fernand Ouellette

Volume 27, Number 3 (159), June 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31282ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Ouellette, F. (1985). Review of [L'aquarelle / Jean Leymarie, *L'Aquarelle*, coll. « Le métier de l'artiste », Éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1984, 140 p.] *Liberté*, 27(3), 107–113.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1985

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

FERNAND OUELLETTE

L'Aquarelle

Jean Leymarie, *L'Aquarelle*, coll. «Le métier de l'artiste», Editions d'Art Albert Skira, Genève, 1984, 140 p.

La peinture à l'eau. Le papier comme une perle qui retient la lumière et l'irradie. La transparence, la fluidité des couleurs. Ce que dit Leymarie du papier est de la première importance pour saisir la nature de l'aquarelle. «Le papier n'est pas seulement réceptacle mais substance constitutive et matrice irradiante. (...) Sa blancheur granuleuse absorbe les ondes colorées en opérant leur transmutation. (...) Ces couches de couleurs transparentes et superposées qui créent les ombres sont unifiées par le blanc du papier générateur de lumière.»

Il serait fastidieux de résumer ici l'histoire d'une technique. En Chine, on peut remonter à l'époque Tang. Cela signifie «écrire la vie». On conçoit immédiatement la nécessité d'une exécution rapide. Sa difficulté. Peu importe que cette technique, au cours des âges, ait servi en Occident à la botanique, aux sciences naturelles, à l'illustration des costumes. J'aimerais mieux m'en tenir à quelques grands aquarellistes. L'histoire commence au XV^e siècle.

La technique a d'abord été maîtrisée par les artistes du Nord, là où l'atmosphère n'est pas asséchée par la rudesse persistante du soleil, comme en Espagne et en Italie (sauf à Venise). Rien d'étonnant qu'elle se soit développée et épanouie en Angleterre. De toute façon, même pour la peinture à l'huile qui succède à l'aquarelle, la couleur a toujours été plus saturée,

plus aiguë, plus vive chez les peintres du Nord. On pourrait mentionner Van Eyck, Van der Weyden, Patinir, les peintres allemands.

C'est un peintre du Nord, Dürer, qui devient le premier grand aquarelliste à peindre sur le motif. Entre *la Carrière* (1495, Milan) de Dürer et une aquarelle de Cézanne, l'écart n'est pas si grand. Moins qu'entre Dürer et un peintre chinois comme Wen Kia (1501-1583). Non pas tant parce que la couleur est volontairement réduite, mais plutôt parce qu'elle demeure, chez le Chinois, soumise à la primauté du trait, remarque Leymarie, «alors que l'aquarelle occidentale, monochrome ou brillante, aspire à la spontanéité de la tache, sans dessin préalable». Ce qui ne sera pas toujours vrai, bien entendu. On connaîtra, en Occident, tous les types d'aquarelles mixtes: aquarelle avec plume à encre, pastel, gouache, mine de plomb, crayon noir, rehauts de vernis, utilisation du papier bleu, lavis brun, etc. Il n'en demeure pas moins que c'est un art privilégié pour travailler sur le motif. Il est très étrange qu'un paysagiste comme Corot ne l'ait pas pratiquée. Ni Chardin. D'autre part, quand une aquarelle a presque la matité des anciennes photographies en couleurs, je ne suis pas sûr qu'elle corresponde vraiment à l'idée que je me fais de l'aquarelle, à la rêverie qu'elle permet. Je pense au virtuose si patient qu'est John Frederick Lewis. Il me semble que Berthe Morisot, Boudin, Manet et surtout Cézanne, le maître, sont plus près de sa vraie technique.

Dürer a peint maintes merveilles. Autant il peut «fabriquer» une œuvre abstraite de naturaliste, autant il sait saisir la lumière de l'aube. Quand il entre en rapport direct avec la nature, c'est un vrai magicien. Je pense au *Paysage alpestre* (Oxford). La précision des détails sur la montagne sombre contraste avec le brumeux des grands plans de couleurs pâles. Deux facettes de son art? Non pas. Plutôt une contemplation précise. On n'a qu'à scruter la célèbre *Vue d'Arco* (Paris) que peint Dürer sur la route de Vérone à Trente. La moindre faille du rocher fortifié,

en surplomb sur la vallée du Sarca, est indiquée. Le val du premier plan est crayeux, puis jaunâtre, verdâtre. La lumière de l'aube a atteint sa plénitude. Elle se prend aux arbres, colore le rocher, les murs des saisons. Mais le ciel demeure légèrement brumeux. Dans le *Paysage alpestre*, la brume ne s'est pas encore tout à fait retirée. A droite, tout reste plus indéfini. Tout peut apparaître. Tout est prêt pour le dévoilement. Cézanne disait: «Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude». Rien de plus évident dans l'œuvre de Dürer. Il y a ce passage de la transparence, de l'irrélévé, à la force pleine de l'opaque. Les arbres sur la colline de droite sont presque noirs. Tout y est débusqué et mis à nu. Certes, Dürer utilisait aussi la gouache. Il sait rehausser les formes. Dans la *Vue de Trente* (Brême), la lumière ne se manifeste dans son intensité que lorsque Dürer réserve du papier blanc sur l'eau. L'harmonie est parfaite. Turner est près. On ne retrouve cette magie qu'avec van Dyck dans le *Paysage* (Birmingham) que propose Leymarie. Rien n'est plus moderne. La parenté est évidente avec la *Vue de la campagne anglaise* (Louvre) de Delacroix. Le même envoûtement de l'inachevé. Réserves du papier. Taches. Les voiles des navires, à peine suggérées, mais avec un papier qui absorbe moins l'eau, avec des formes moins évanescences que chez Delacroix.

Poussin, Claude Lorrain et Rembrandt sont des génies du lavis brun. Mais il faut attendre Gainsborough et les autres peintres anglais pour retrouver l'aquarelle telle qu'on la songe avec ses couleurs ouvertes par la lumière.

La Charette traversant une clairière (Londres). Le travail des taches dans un courant oblique n'est pas sans rappeler les petites taches de Cézanne. Le feuillu est quelque peu brouillé comme si le vent le secouait. Le mettait en tremblement. La lumière se révèle dans toute son acuité sur le cheval blanc et sur le personnage de gauche. Voilà une irradiation de papier qui semble impossible. Et pourtant elle aveugle. Elle concentre toute la lumière de la clairière.

Turner. L'esprit de ses aquarelles marque profondément sa peinture. Ou plutôt il tend à peindre une aquarelle qui aurait la force, la profondeur et la souplesse d'une huile. Sa technique est prodigieuse. Dès l'âge de vingt-quatre ans, il propose une aquarelle immense: *le Château de Caernarvon*, où il rend hommage à Claude Lorrain, rivalise avec lui en utilisant une autre technique. Mais comme on l'a écrit, l'aquarelle est constituée d'omissions et non d'adjonctions. Elle s'adapte à la densité matérielle selon les couches de peinture, tout en tenant compte de la profondeur, de la légèreté possibles de la couleur elle-même. Turner ne triche jamais. S'il renforce un détail avec de la gouache, jamais il n'utilise le blanc de plomb ou le blanc de Chine. Ses clairs sont naturels. Mais il ne les obtient pas toujours qu'avec la seule réserve de papier. Il sait recouvrir avec de la cire les zones qu'il veut protéger. Il sait travailler les badigeons séchés à l'aide d'une brosse et d'eau pure. Il voile, dévoile, dans une succession de couches semi-transparentes. Vers la fin de sa vie, il peint une œuvre parmi les plus tragiques: *l'Aube après le naufrage* (Londres). Cette œuvre m'avait bouleversé lors de la rétrospective Turner à Paris. Je pensais à une autre tête de chien émergeant du sable qu'avait peinte Goya. Une apocalypse. Un ciel avec des teintes écarlates. Une mer gonflée de vagues noires au premier plan. Des lueurs écarlates sur le sable de la plage. Puis un chien. Seul. Hurlant. Pattes postérieures écrasées d'épuisement. Bête solitaire dans l'immensité du monde. A travers elle, le cri de tous les humains. Le désespoir.

J'aimerais m'attarder à Bonington, maître fulgurant, mort à vingt-six ans, ami de Delacroix. Celui-ci a parlé justement des «espèces de diamants» que sont les œuvres de l'Anglais. Leymarie ne reproduit qu'une seule œuvre: *les Tours penchées, Bologne* (Londres). Les personnages, au premier plan, ont les traits de ceux de Guardi tellement ils sont saisis avec rapidité. Voilà de l'écriture! L'œuvre reflète un équilibre merveilleux des clairs et des sombres. Point de fuite vers un flou à fond clair. A droite, plans très

sombres s'opposant aux plans clairs, presque blancs des maisons. Le tout sous un ciel imprégné de violet. La vivacité est accentuée par les contrastes. La transparence des vieux murs est une révélation. Bonington m'a toujours subjugué.

Delacroix peut peindre une aquarelle légère ou pleine. L'aquarelle lui a permis de faire maintes études pour ses grandes toiles. Je pense à *Etude pour le massacre de Scio* (Louvre). A *Une cour intérieure à Tanger* (Louvre) qui «met en place le décor» de la *Noce juive dans le Maroc* (Louvre). Son *Tigre attaquant un cheval sauvage* (Louvre) est un modèle de vivacité, de force, de tragédie spectaculaire. C'est le poitrail du cheval, ses sabots qui ont la plus grande réserve de blanc. La crinière est sombre comme une vague noire écumante sur la poussière du bleu de Prusse. Mais chez Delacroix le moindre intérieur marocain, la moindre vue des environs de Tanger fait rêver. Il n'a pas été en vain, pour cette technique, le disciple de Bonington.

J'en viens à Cézanne. Un mois avant sa mort il disait: «J'étudie toujours sur nature...» C'est également lui qui avait remarqué qu'il fallait une somme suffisante de bleutés pour faire sentir l'air. On a noté que la structure de ses aquarelles est fondée essentiellement sur les «jeux de reflets». Son aspect de tachisme influence sa peinture. A la fin, Cézanne peint une huile comme une aquarelle, avec des réserves, avec un caractère d'inachevé. *Bouquet de pivoines dans un pot vert* (Paris), *Château-Noir* (Suisse) et *Montagne Sainte-Victoire* (Edimbourg). En somme, Cézanne est à l'antipode de Turner. Il retrouve plutôt Dürer et van Dyck. Il construit, prend une distance avec le réel, et pourtant il s'exprime. Sa vision objective a une telle empreinte de sa personnalité qu'elle est devenue l'éclat glorieux de sa profonde subjectivité. Il semble détruire l'objet mais le ressuscite. *Autre. Ailleurs.*

Il faudrait parler de Klee, de Kandinsky, de Rouault, de John Marin, d'Egon Schiele (toujours troublant), de Balthus, de Sam Francis, de Le Moal

(si frémissant, près de la mer), d'Estève et de Riopelle. Leymarie a fait une synthèse fascinante. Il connaît la peinture. Son histoire appelle de sa part une anthologie plus approfondie. A vrai dire, son musée imaginaire... Une contemplation des peintres de la lumière.

Ouvrages à consulter:

- Simon Monneret, *Dürer*, Henri Scrépel, Paris, 1979.
 Hans Hoetink, *L'Univers de Dürer*, coll. «Les Carnets de dessins», Henri Scrépel, Paris, 1971.
 Pierre Vaisse, *Dürer*, coll. «Tout l'œuvre peint», Flammarion, Paris, 1969.
 Henry Bonnier, *L'Univers de Rembrandt*, coll. «Les Carnets de dessins», Henri Scrépel, Paris, 1968.
 Andrew Wilton, *J.M.W. Turner, vie et œuvre*, Office du Livre, Paris, 1979.
 J.M.W. Turner, Grand Palais, Editions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1983.
Turner en France, Centre culturel du Marais, Paris, 1981.
 Claude Roger-Marx, *L'Univers de Daumier*, coll. «Les Carnets de dessins», Henri Scrépel, Paris, 1971.
 Maurice Sérullaz, *Delacroix*, Fernand Nathan, Paris, 1981.
 Claude Roger-Marx, *L'Univers de Delacroix*, coll. «Les Carnets de dessins», Henri Scrépel, Paris, 1970.
Cézanne, les dernières années (1895-1906), Grand Palais, Editions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1978.
 Waldemar George, Geneviève Nouaille-Rouault, *L'Univers de Rouault*, coll. «Les Carnets de dessins», Henri Scrépel, Paris, 1971.
 Serge Sabarsky, *Egon Schiele, disegni e acquarelli*, Mazzota, Milan, 1984.

Sont parus récemment:

- G. Adriani, *Cézanne, Aquarelles*, L'Office du Livre, Paris, 1984.

Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau, Aquarelles*,
Seuil, Paris, 1984.
Botero, dessins et aquarelles, La Différence, Paris,
1984.