

LAROUSSE

PEINDRE & dessiner

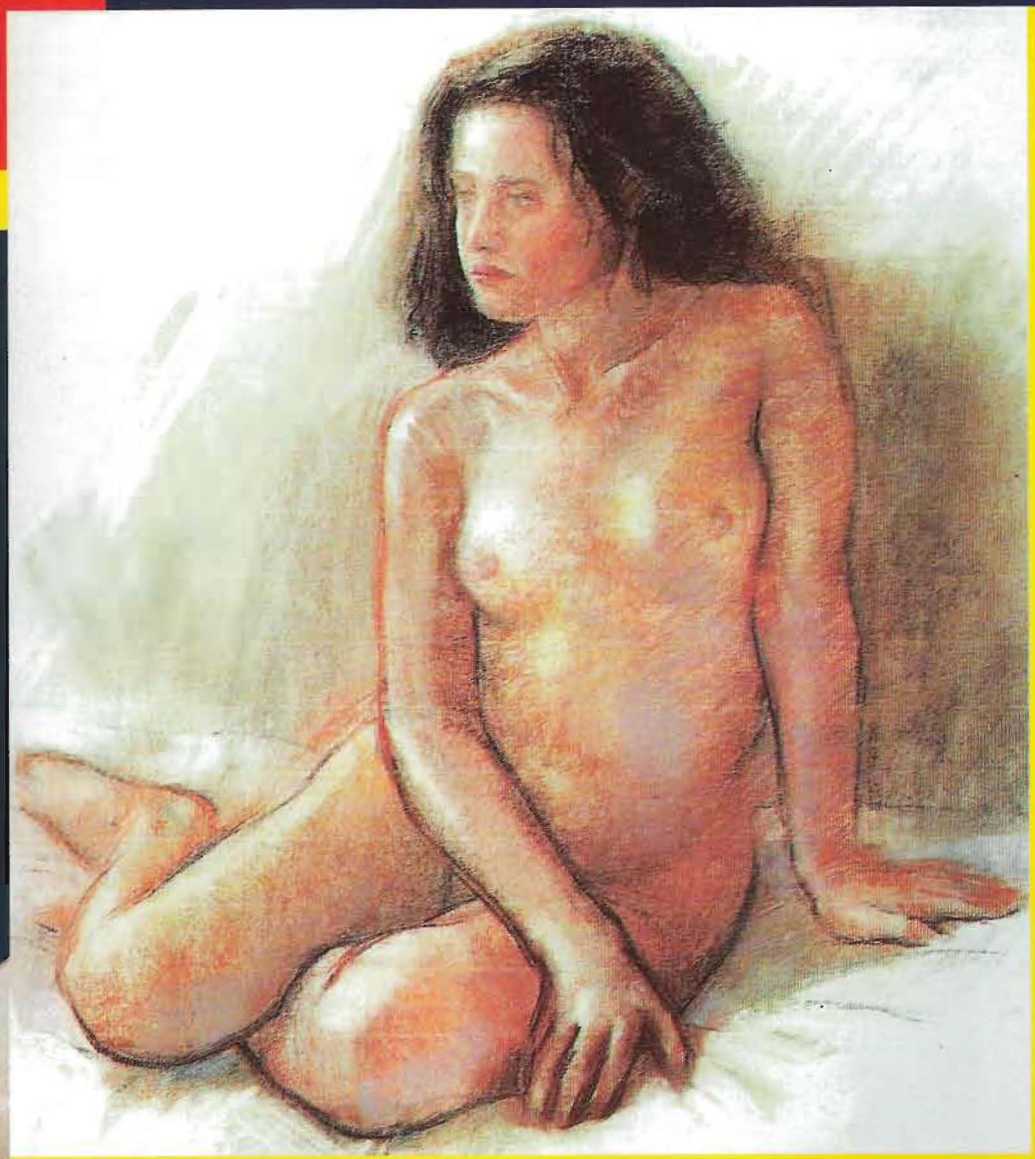
MÉTHODE
PROGRESSIVE

PARRAMÓN

HEBDOMADAIRE N° 13

La technique
mixte

Le dessin
aux trois crayons



BORDAS

LAROUSSE

T 1234 - 13 - 19,50 F



137FB/137FL/5,90FS/3,45\$ CAN

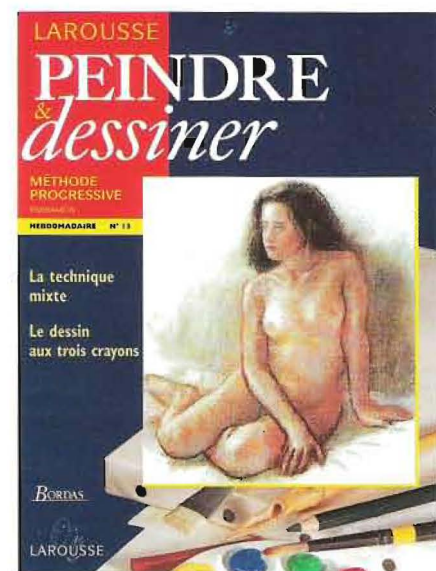
PEINDRE & DESSINER

Une nouvelle méthode de LAROUSSE, complète et progressive, qui rend accessible à tous le plaisir de créer. PEINDRE & DESSINER, c'est chaque semaine un cours particulier à domicile, avec des conseils de spécialistes pour vous guider, des explications détaillées et des exercices variés pour progresser étape par étape, à votre propre rythme.

Conçue et réalisée par une équipe d'artistes, la méthode PEINDRE & DESSINER est un véritable apprentissage par l'exemple ; elle respecte la démarche des cours académiques classiques.

Semaine après semaine, vous découvrirez :

- Les bases fondamentales du dessin et de la peinture : la théorie de la couleur, la composition des formes, la perspective, les ombres et la lumière, les expressions du visage, le mouvement du corps...
- Toutes les techniques artistiques : crayon, fusain, encres, pastel, aquarelle, peinture à l'huile, acrylique, gouache...
- Les sujets que vous aimez : paysages, natures mortes, nus, portraits, marines...
- Tous les quatre numéros, un fascicule d'entraînement "Études et perfectionnement", vous aidera à améliorer votre technique pour mieux laisser libre cours à votre créativité.



SOMMAIRE

Numéro 13

LA TECHNIQUE MIXTE

Introduction
p. 193

Deux exemples magistraux
p. 194

Dessin d'un personnage
à la sanguine
p. 195 à 199

Dessin de nu à la sanguine
p. 200

LE DESSIN AUX TROIS CRAYONS :

- croquis et pose
p. 201 à 203
- construction
p. 204
- couleur et forme
p. 205 à 208

PEINDRE ET DESSINER

est publiée par la Société des Périodiques Larousse (SPL)

1-3, rue du Départ

75014 Paris.

Tél. : (1) 44 39 44 20

La collection Peindre et Dessiner se compose de 96 fascicules pouvant être assemblés en 8 reliures.

Directeur de la publication : Bertil Hessel

Direction éditoriale : Françoise Vibert-Guigue

Coordination éditoriale : Catherine Nicolle

Couverture : Olivier Calderon :

Photo : Yann de poses © SPL 1995

Fabrication : Annie Botrel

Service de presse : Suzanna Frey de Bokay

La méthode PEINDRE ET DESSINER est tirée du *Cours complet de dessin et peinture*, publié chez Bordas.

Direction éditoriale : Philippe Fournier-Bourdier

Édition : Colette Hanicotte

Traduction française : Claudine Voillereau

Coordination éditoriale : Odile Raoul

Correction-révision : Marie Thérèse Lestelle

© Bordas, S.A., Paris 1995 pour l'édition française.

Édition originale : *Curso completo de Dibujo y Pintura*

Directeur de collection : Jordi Vigué

Conseiller éditorial : José M. Parramón Vilasalo

Chef de rédaction : Albert Rovira

Coordination : David Sanmiguel

Textes et illustrations : équipe éditoriale Parramón

© Parramón Ediciones, S.A., 1995.

Barcelone, Espagne. Droits exclusifs pour le monde entier.

VENTES

Directeur du marketing et des ventes : Édith Flaichaire

Service abonnement Peindre et Dessiner :

68 rue des Bruyères, 93260 Les Lilas

Tél. : (1) 43 62 10 51

Etranger, établissements scolaires,

n'hésitez pas à nous consulter.

Service des ventes (réservé aux grossistes, France) :

PROMEVENTE - Michel Iatca

Tél. : Numéro Vert 05 19 84 57

Prix de la reliure :

France : 59 FF / Belgique : 410 FB / Suisse : 19 FS /

Luxembourg : 410 FL / Canada : 9,95 \$CAN

Distribution :

Distribuée en France : TP / Canada : Messageries de Presse

Benjamin / Belgique : AMP / Suisse : Naville S.A. /

Luxembourg : Messageries P. Kraus.

Vente en France des numéros déjà parus :

Envoyez votre commande avec un chèque à l'ordre de SPL

de 25,50 F par fascicule, et de 71 F par reliure, à :

Sagecom - SPL

B.P. 15 - 91701 Villiers-sur-Orge, France.

À nos lecteurs

En achetant chaque semaine votre fascicule chez le même marchand de journaux, vous serez certain d'être immédiatement servi, en nous facilitant la précision de la distribution. Nous vous en remercions.

Impression : Primer à Barcelone, Espagne (Printed in Spain).

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 1995.

D.L.B. 38554-1994

La technique mixte

Lorsque nous avons abordé, dès les premiers fascicules, le problème de l'ombre et de la lumière, vous avez pu vous familiariser avec cette technique, à la couleur très caractéristique, qui s'appelle la sanguine. Vous avez également étudié divers exemples dessinés au crayon sanguine ou sépia. Nous allons donc supposer que vous possédez une maîtrise suffisante du sujet pour aborder d'autres réalisations à la sanguine ou avec une technique mixte. Le sujet en sera un modèle féminin, tout d'abord habillé, puis nu ensuite.

Comme introduction à ces exemples, rappelons les trois techniques de base du dessin au fusain ou à la sanguine, représentées ci-dessous par les figures A, B et C.

A. La technique académique, où les grisés et les dégradés ont été estompés.

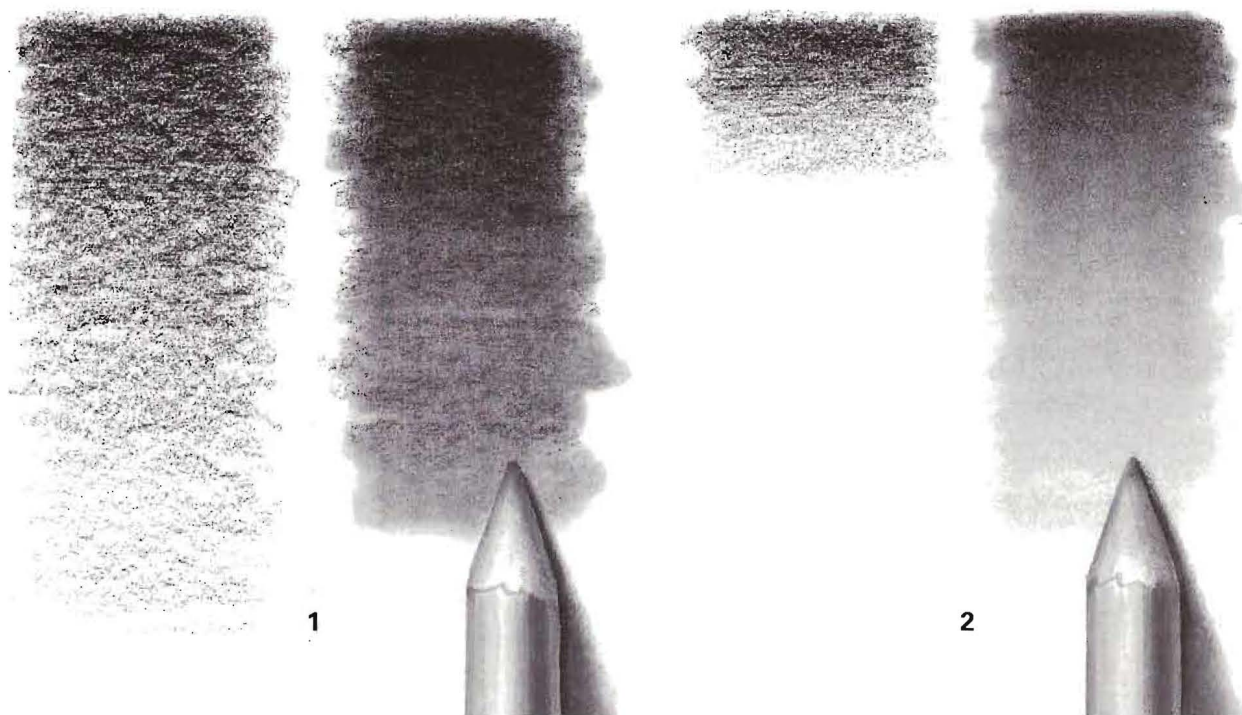
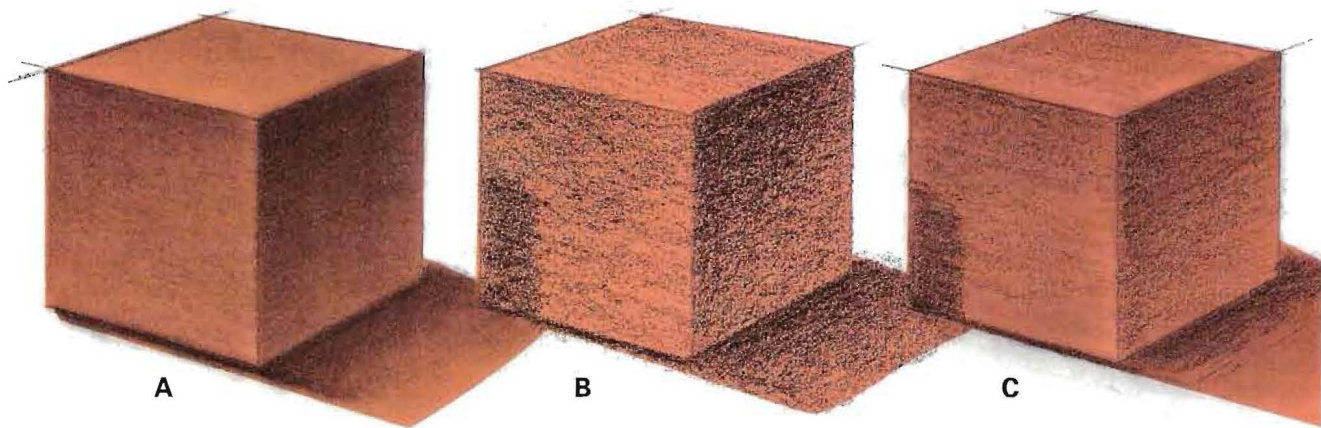
B. La technique directe, qui utilise exclusivement les possibilités des crayons et des bâtonnets, sans aucun estompage.

C. La technique mixte, qui associe les deux approches précédentes en superposant des traits nets à des fonds estompés.

Les dégradés reproduits en bas de cette page, sous les trois cubes, rappellent qu'il est essentiel de bien maîtriser la quantité de matière déposée par le fusain ou par la sanguine sur le papier. Si, comme sur l'exemple 1, vous appliquez trop de fusain ou de sanguine (à gauche), l'estompe (à droite) ne parviendra pas à rendre le dégradé subtil de gris souhaité. Au contraire, dans l'exemple 2, on obtient un dégradé parfait en partant d'une quantité de fusain bien moindre (à gauche) et en l'étendant progressivement (à droite).

Ces trois cubes, dessinés au fusain et à la sanguine, ont été réalisés avec des techniques d'applications différentes.

Les deux dégradés en bas de page ont été obtenus par l'estompe à partir d'une quantité trop importante de matière (1) et d'une quantité bien moindre (2). Observez les résultats.



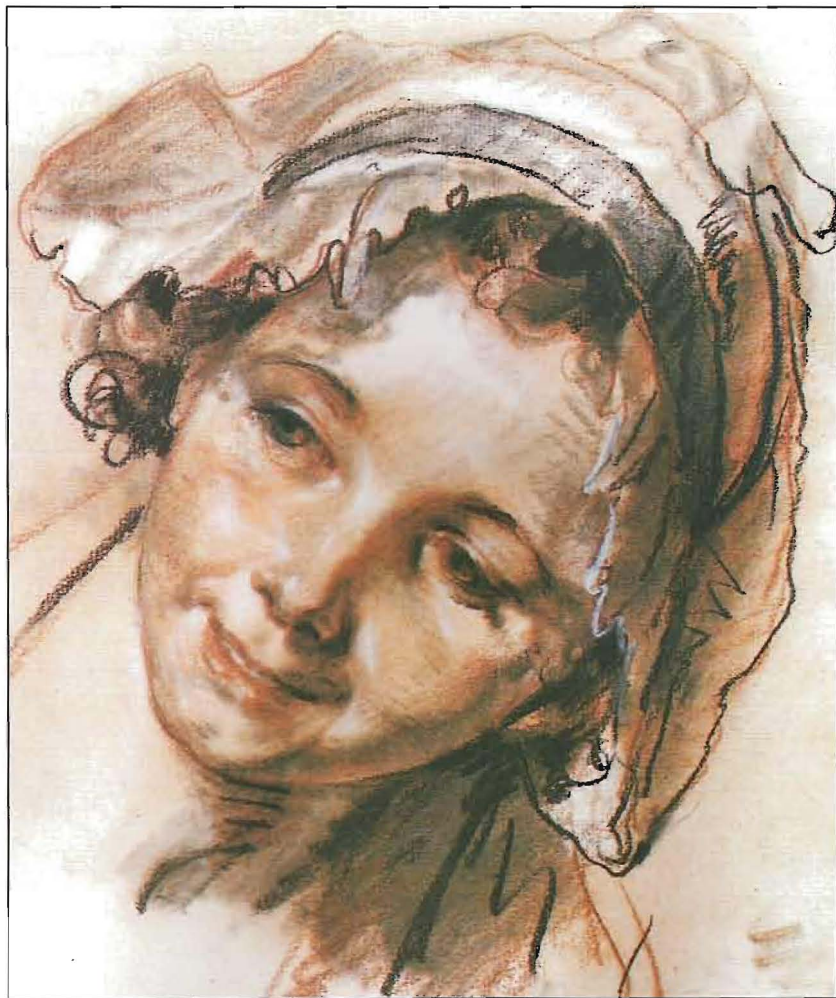
Deux exemples magistraux

Voici deux exemples magistraux très représentatifs des nombreuses possibilités artistiques qu'offre un dessin réalisé à la fois au fusain, à la sanguine et à la craie, sur un papier de couleur. L'emploi de cette technique mixte implique que l'artiste dessine en peignant tout autant qu'il peint en se servant de moyens propres au dessin.

Cette technique allie la couleur spécifique de la sanguine, le noir du fusain, le blanc de la craie (pour rehausser la lumière et les reflets), et les divers apports de couleur provenant de craies pigmentées. Si elle est bien maîtrisée, elle permet d'obtenir des œuvres de grande qualité se situant entre le dessin et la peinture.

La sanguine, matériau constitué d'un mélange d'oxyde de fer et de kaolin, commença à être utilisée vers l'an 1500. Il semblerait, d'après certains historiens, que le premier à l'avoir employée pour dessiner fut Léonard de Vinci. Après lui, tous les artistes ont travaillé à la sanguine à un moment ou à un autre, la rehaussant parfois à la craie blanche sur papier de couleur. En France, de grands peintres comme Antoine Watteau (1684-1721), François Boucher (1703-1770), Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) et Antoine Fragonard (1732-1806), popularisèrent cette technique au XVIII^e siècle, sous le nom de « dessin aux trois crayons ».

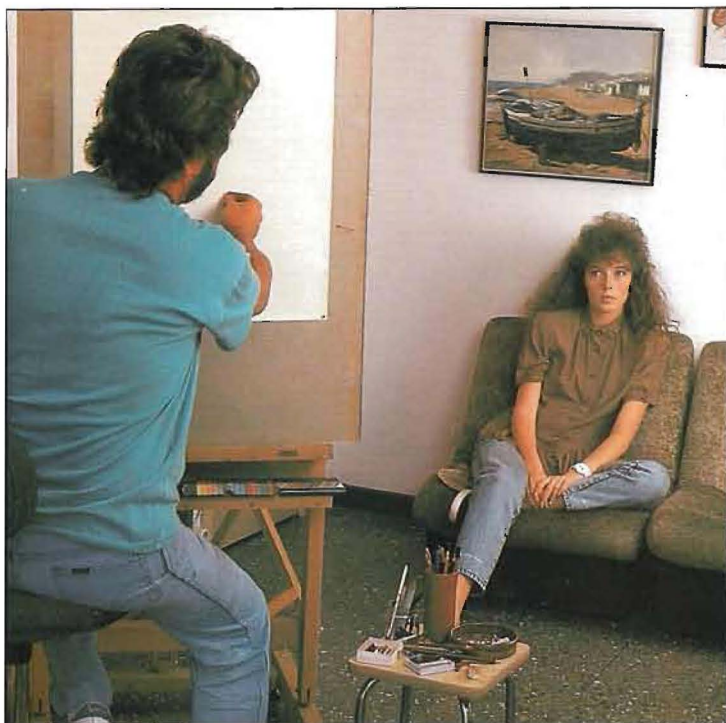
Tête d'une jeune fille,
par Greuze
(Département des arts
graphiques, musée du
Louvre), un parfait
exemple du « dessin
aux trois crayons »
à la mode
au XVIII^e siècle.
Cette technique mixte
est idéale pour
représenter la couleur
chair sur des portraits
ou des nus.



Jeune Fille endormie,
par Boucher,
collection privée.
Boucher est l'un des
plus remarquables
artistes de l'époque
rococo. Comme
Watteau et Fragonard,
il pratiquait
assidûment le dessin
de nus féminins au
fusain et à la sanguine,
rehaussés ici à la craie
blanche sur un papier
gris-vert.



Dessin d'un personnage à la sanguine



En utilisant la sanguine et la craie sépia, étudions maintenant le développement d'un dessin réalisé à partir d'un modèle féminin habillé. La démarche la plus couramment employée pour travailler un thème semblable à la sanguine est la suivante :

Préliminaires et premières ébauches

L'artiste et professeur Miquel Ferrón est dans son atelier. Il a placé devant lui le modèle et le chevalet. Il a posé sur ce dernier une planchette en bois sur laquelle sont fixées plusieurs feuilles de papier à dessin ordinaire pour croquis.

Pour réaliser cette sanguine, il a préparé à portée de main des crayons et des bâtonnets de sanguine et de craie sépia, ainsi qu'une petite estompe, et bien sûr une gomme et un chiffon.

Le modèle s'assied sur un canapé face à Ferrón puis, sur les indications de l'artiste, adopte diverses poses qui permettent à celui-ci de prendre quelques esquisses sur des feuilles de croquis.



Sur la photographie, en haut de cette page, le modèle a pris sa pose définitive après en avoir essayé plusieurs. L'artiste commence son dessin à la sanguine.

L'artiste a dessiné plusieurs croquis du modèle dans des poses et des cadrages différents avant de décider que le dernier (page suivante) correspondait à la pose la plus

adéquate. Il peut commencer la réalisation du dessin définitif, après avoir remplacé les feuilles de croquis par un papier de qualité supérieure.

C'est ainsi qu'il faut procéder lorsque, comme dans ce cas précis, on ne part pas d'une idée préconçue. Le but de Ferrón n'est pas de dessiner une pose déterminée, mais d'enseigner une manière correcte de travailler à la sanguine. Il est donc naturel qu'avant de se décider pour une pose précise, il en essaie plusieurs. Notez bien cela, et avant de commencer un croquis d'après nature, demandez au modèle de prendre trois ou quatre poses différentes entre lesquelles vous pourrez choisir.

Dessin d'un personnage à la sanguine

Le premier croquis (à gauche) de la pose que Ferrón a choisie parce qu'elle n'offre pas de trop grandes difficultés, l'objectif poursuivi étant de présenter un exercice sur l'application de la sanguine au dessin de personnage. Au cours de la première étape de ce dessin (à droite), sont indiqués les traits du visage et quelques plans d'ombre, les plus foncés.



Première étape : le dessin initial

La pose étant maintenant choisie, l'étape suivante consiste logiquement à passer du premier croquis à une ébauche plus travaillée, où le dessin prend forme. Les traits sont destinés à restituer les volumes du sujet.

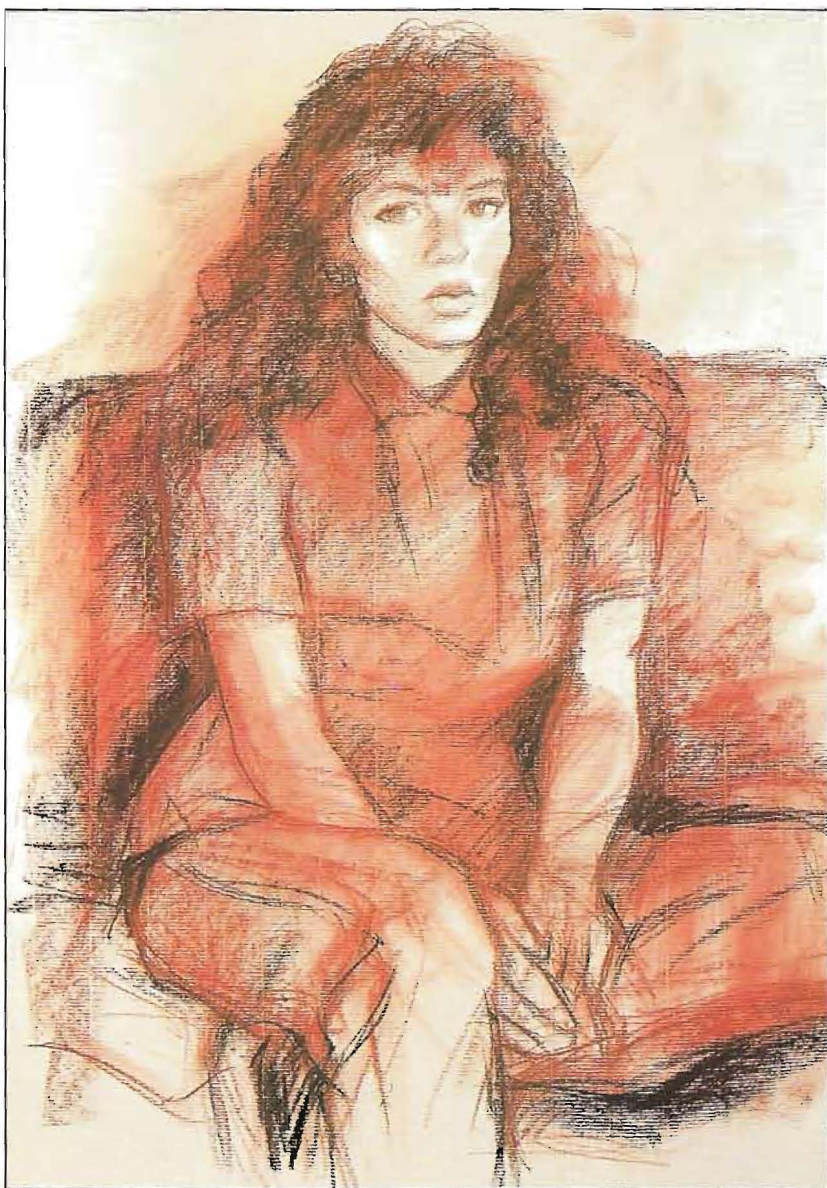
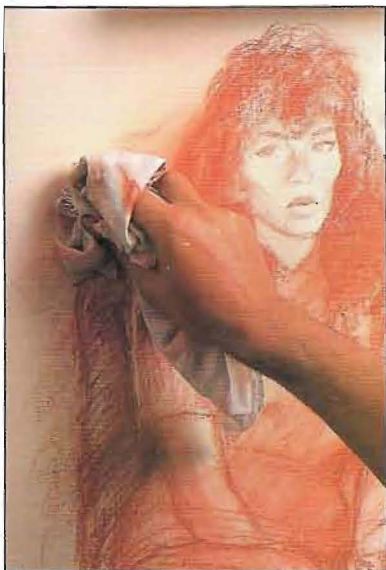
A la fin de cette première étape (ci-contre), vous pouvez observer que les traits principaux du visage sont apparus, ainsi que les ombres qui contribuent le plus à rendre le relief ; ces dernières étant réalisées par des traits en diagonale. Essayez vous-même d'acquérir cette aisance qui consiste à donner à vos esquisses une sensation de volume avec peu de traits.

Sans faire de pause, Ferrón reprend la sanguine pour introduire une première étude des valeurs. Sans se laisser influencer par les détails, il structure les plans de lumière et d'ombre à partir de larges zones tonales ; ainsi, il confère à l'ébauche, dès ce stade, un aspect d'œuvre achevée.



Une série de traits et d'aplats effectués à la sanguine a mené du croquis initial à cette ébauche achevée, la conclusion de cette première étape.

Dessin d'un personnage à la sanguine



Deuxième étape : un estompage intégral

A ce stade, l'ébauche à la sanguine de Miguel Ferrón ne se distingue pas d'un dessin au fusain ou au crayon sur le même thème, si ce n'est par la couleur du matériau utilisé.

C'est précisément à partir de ce stade que l'artiste va introduire les aspects techniques que seule procure la sanguine et qui vont apporter à ce portrait sa personnalité.

Ferrón commence par un estompage intégral des traits de l'ébauche afin de donner à son travail l'incomparable tonalité chaude de la sanguine.

A l'exception du visage, les tonalités marquées précédemment par un tracé linéaire conservent leur rôle, mais elles s'accompagnent maintenant des valeurs beaucoup plus douces de la sanguine estompée.

Comme la plupart des artistes, Ferrón utilise un chiffon en coton ou en lin, ou encore ses doigts, pour obtenir les grands plans estompés. Lorsque vous dessinerez à la sanguine, n'hésitez pas à appliquer la technique de Ferrón et à estomper vos ébauches de la même manière que lui.

L'estompage de la sanguine avec un chiffon donne un ensemble flou, un peu comme un grisé, qui adoucit le dessin. Il permet ensuite d'intensifier les contrastes en travaillant à la gomme pour ouvrir des blancs, ou en utilisant le crayon sanguine ou le bâtonnet pour dessiner des traits.

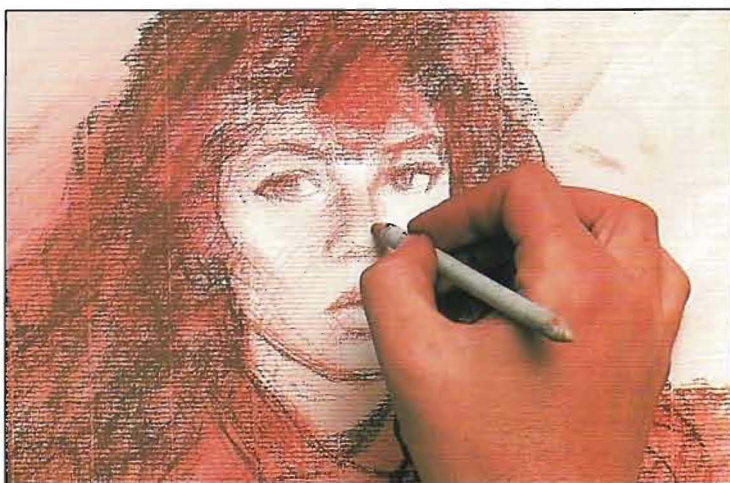
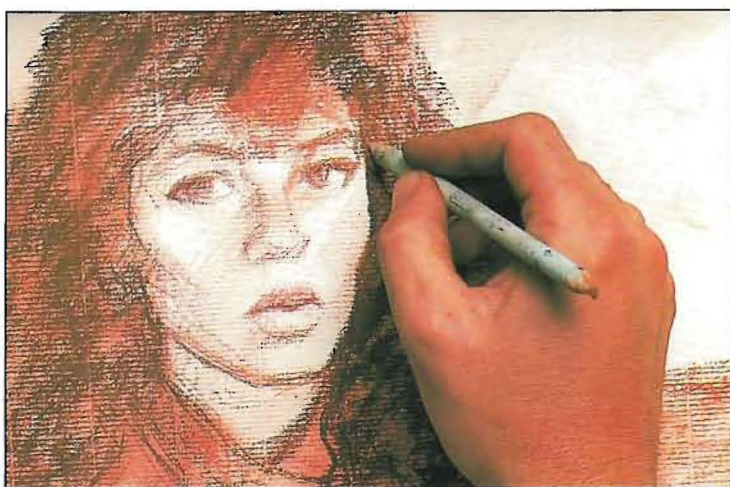
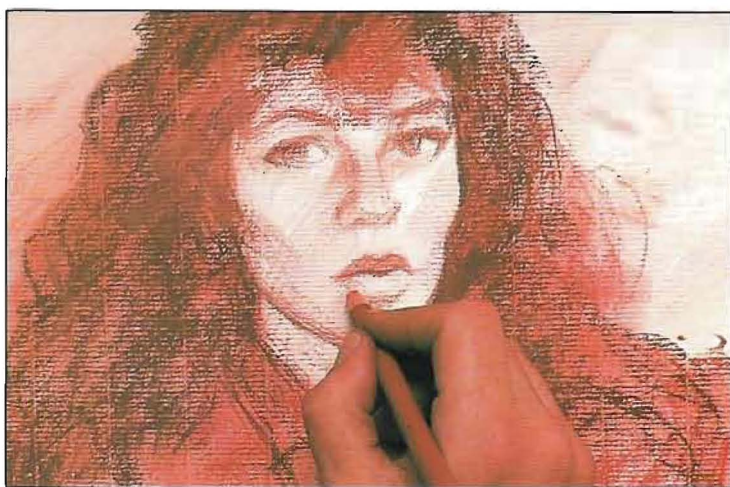
Si la tonalité du fond envahit une surface que vous désirez préserver, un chiffon propre et une gomme vous aideront à retrouver le blanc du papier. En observant, sur le dessin de Ferrón, les parties éclairées des bras, vous comprendrez mieux ce dont nous parlons : les blancs ont été récupérés à la gomme.

Sur cette photographie (en haut à gauche), Ferrón estompe sans ménagement le fond avec un morceau propre de toile de lin usagée.

Pour contrôler l'extension et les contours d'une petite surface à estomper (en haut à droite), le pouce de la main droite est l'outil parfait, surtout lorsque l'on veut faire pénétrer la sanguine dans la texture du papier et rendre un certain empâtement.

Sur le dessin ci-contre l'estompage intégral des traits de sanguine est achevé. De nombreux traits de l'étape précédente subsistent, et de nouveaux ont été ajoutés sur l'estompage. Ceux-ci permettent de ne pas perdre le mouvement des formes et de conserver au dessin son caractère spontané. Malgré les apparences, cette approche du dessin à la sanguine exige une certaine expérience.

Dessin d'un personnage à la sanguine



Troisième étape : la finition

Les estompes sont réservées à l'estompage des zones plus petites et des détails.

Ingres recommandait à ses disciples de travailler avec l'idée que leur dessin, à n'importe quelle étape de sa réalisation, devait être *un dessin achevé*. « Il faut, affirmait-il, que le début soit l'expression de la fin. Toute œuvre (dessin, peinture, sculpture, etc.) doit se commencer et se poursuivre de telle sorte qu'elle puisse être présentée au public à n'importe quel moment, en ayant déjà son caractère propre qui ira en se perfectionnant jusqu'à son achèvement. »

Il est intéressant de voir comment Miquel Ferrón respecte cette règle au pied de la lettre. Dans cet exemple, le croquis initial est, à l'évidence, *un croquis achevé*. Plus tard, ce croquis devient *une ébauche achevée*, avec une étude des valeurs qui, comme telle, est *une étude achevée*. Avec les estompages et les traits de cette dernière étape, Ferrón présente *une œuvre définitivement achevée* (page suivante). Celle-ci, cependant, pourrait admettre, si l'artiste le souhaitait, de nouveaux apports et devenir, par exemple, un dessin avec une finition plus académique.

Ici, l'estompage au chiffon a donné un ensemble flou qui adoucit le dessin et permet de reprendre traits et contrastes en les intensifiant. Au cours de cette phase finale du dessin, l'artiste apporte les dernières touches au visage en précisant les traits au crayon sanguine et en recherchant des dégradés plus subtils avec une estompe assez fine.

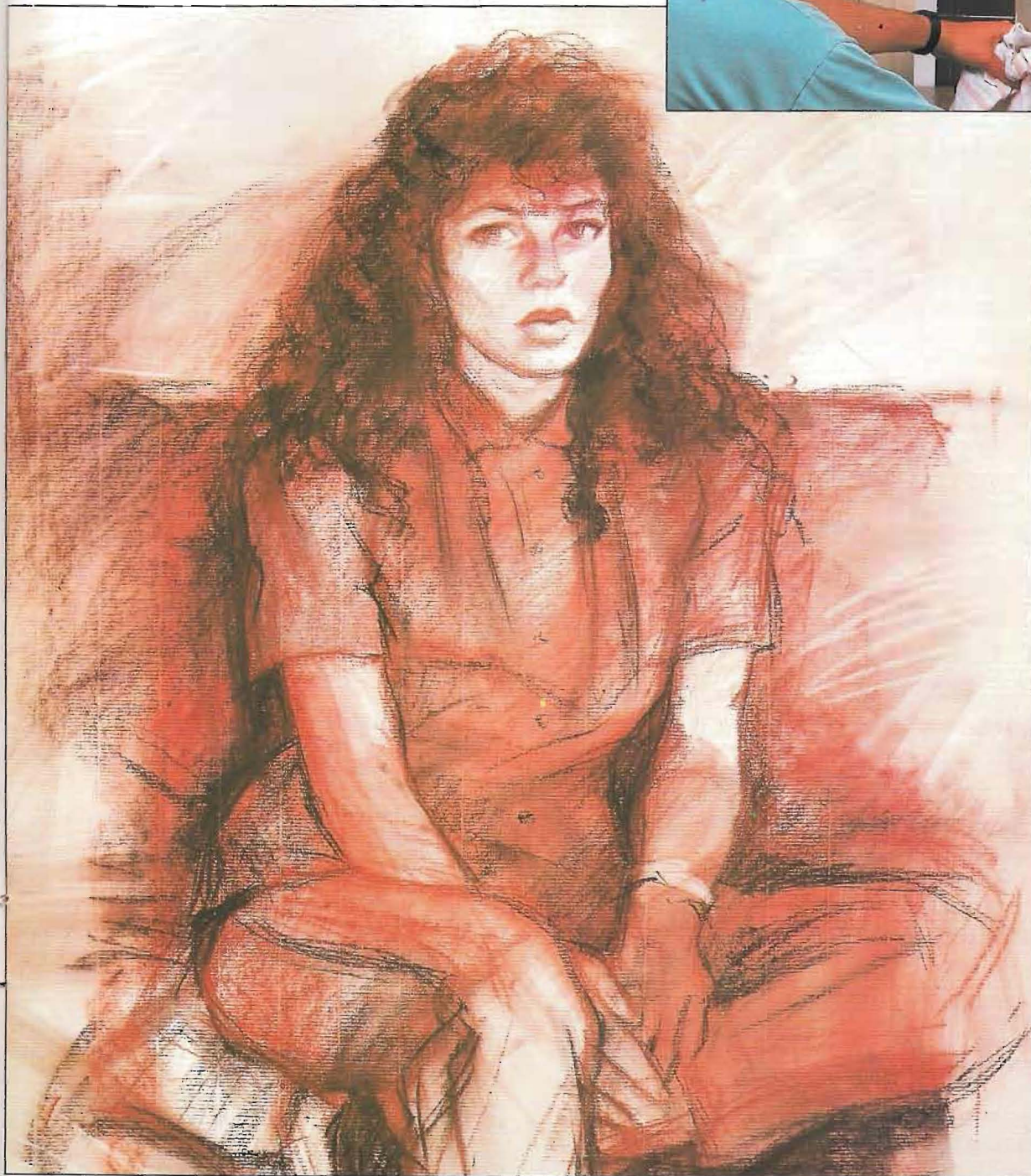
Dessin d'un personnage à la sanguine

L'œuvre achevée

Il ne reste plus que quelques détails à préciser. Ferrón travaille maintenant sans se hâter; en calculant chaque trait, en comparant les tonalités, en ajoutant encore quelques détails formels, quelques plis, quelques contrastes, ainsi que des grisés au crayon sésia sur le fond... jusqu'à parvenir à l'excellent résultat que vous pouvez apprécier sur cette page.

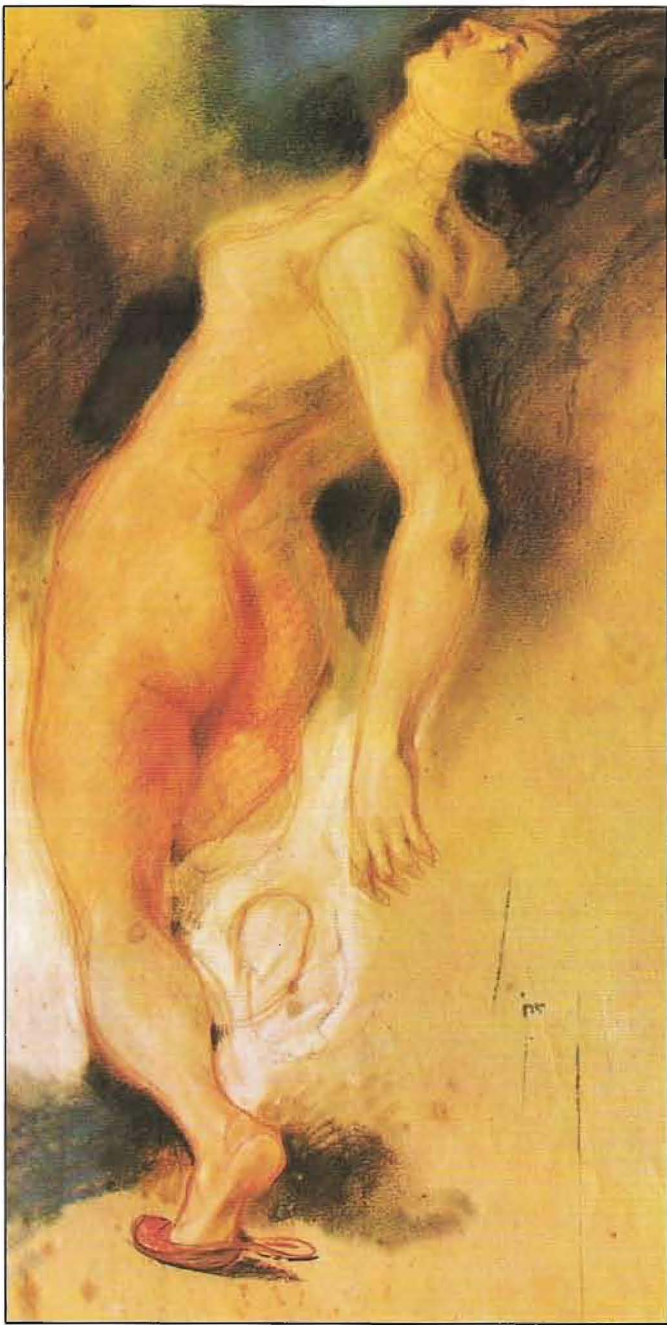


Face à son chevalet, Miquel Ferrón apporte les dernières touches à son œuvre. Il rehausse à nouveau certains contrastes afin d'accentuer les effets d'ombre et de lumière.

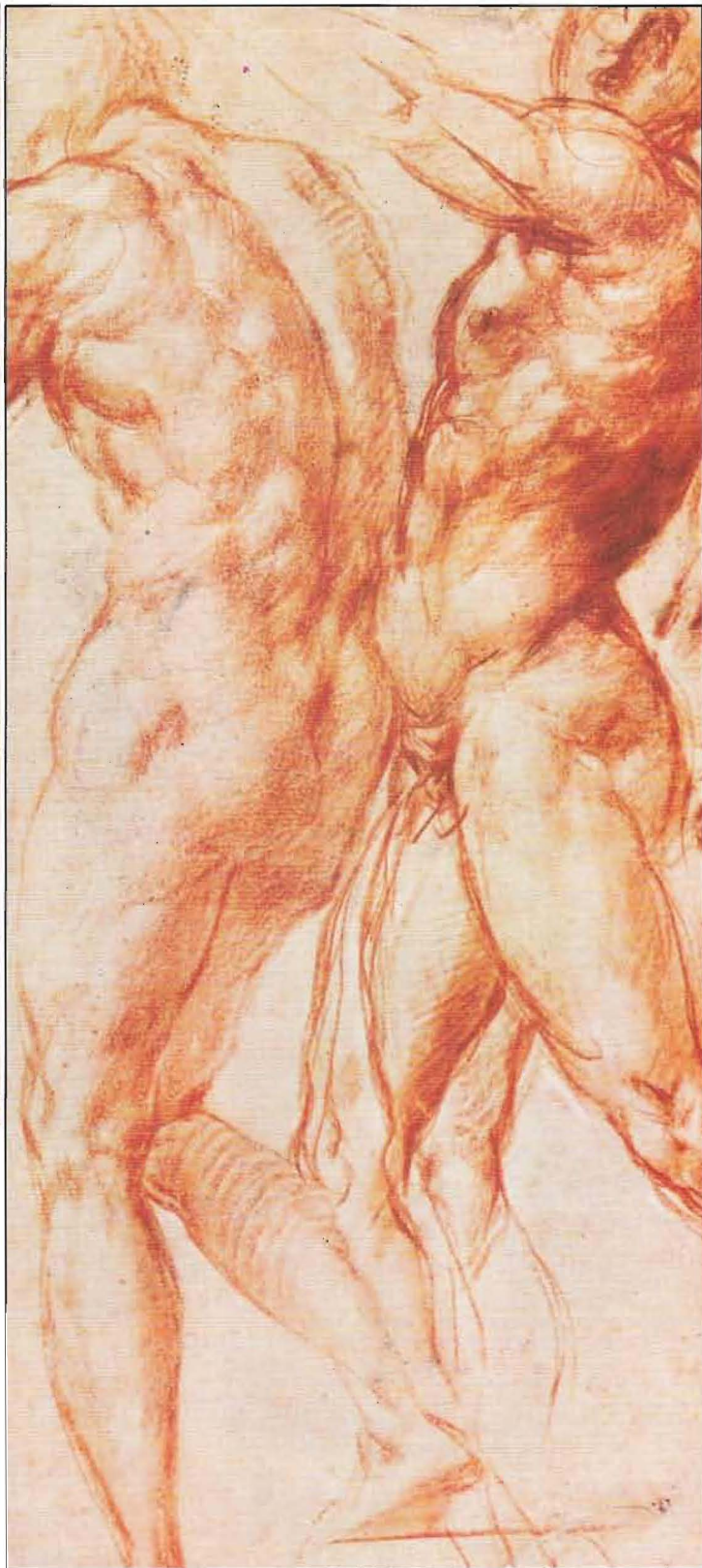


Arrivé à ce stade, l'artiste a décidé que son travail était achevé. Il s'agit là, bien sûr, d'un portrait donné pour fini, qui exprime une grande spontanéité. Un travail plus poussé lui aurait apporté un caractère très différent, un aspect plus « réfléchi ».

■ Le dessin de nu à la sanguine



Étude pour la mort de Sardanapale,
par Delacroix, Département des arts graphiques,
musée du Louvre, Paris. Pastel, sanguine
et rehauts de blanc.



Le dessin aux trois crayons

Le dessin de nu que vous vous proposez de travailler comme deuxième exemple de technique mixte est très proche de ces deux œuvres illustrant la spécificité du dessin aux trois crayons.

Étude pour le troisième panneau
de l'Histoire de Joseph,
par Pontormo, musée des Beaux-Arts, Lille. Un
dessin magistral à la sanguine, matériau de base
de la technique mixte.

PEINDRE & *dessiner*

TOME 2

BORDAS



SOMMAIRE

Deuxième reliure : fascicules N° 13 à 24

NUMÉRO 13

• LA TECHNIQUE MIXTE

Introduction	p. 193
Deux exemples magistraux	p. 194
Dessin d'un personnage à la sanguine	p. 195
Dessin de nu à la sanguine	p. 200

• LE DESSIN AUX TROIS CRAYONS :

- croquis et pose	p. 201
- construction	p. 204
- couleur et forme	p. 205

NUMÉRO 14

• ANATOMIE DU CORPS HUMAIN

Introduction	p. 209
Morphologie de la tête	p. 210
Les expressions du visage	p. 212

• LE SQUELETTE

Introduction	p. 217
Le thorax et le bassin	p. 218
L'épaule	p. 220
Le bras et la main	p. 221
Les jambes	p. 222
Le pied et le genou	p. 224

NUMÉRO 15

• ANATOMIE HUMAINE. LES MUSCLES

Introduction	p. 225
Le tronc	p. 226
Le dos	p. 228
Les membres	p. 230

• L'ÉCORCHÉ DE HOUDON

La musculature d'après un modèle vivant	p. 236
Des nus féminins en mouvement	p. 238
Les muscles en action	p. 240

NUMÉRO 16

• ÉTUDES ET PERFECTIONNEMENT

Introduction aux études	p. 241
Une jambe de face	p. 242
Un corps de femme	p. 243
Un bras et une épaule	p. 244
Un cou et un buste	p. 246
Des jambes, vues de dos	p. 247
Une étude académique	p. 248
Le <i>David</i> de Michel-Ange	p. 249
La <i>Vénus</i> de Milo	p. 254

NUMÉRO 17

• DESSIN À LA PLUME ET AU ROSEAU

Introduction	p. 257
Quatre exemples à la plume	p. 258
Le matériel	p. 259
Les différentes techniques	p. 260
Paysage à la plume	p. 262

• DESSIN À L'ENCRE ET AU PINCEAU

Matériel technique	p. 265
Un exemple de tracés et d'aplats	p. 268
La technique du pinceau sec	p. 270
Trois exemples	p. 272

NUMÉRO 18

• LE LAVIS

Introduction	p. 273
Le matériel	p. 274
Les techniques de base	p. 275
Exercices préliminaires	p. 277
Interprétation d'une photographie au lavis	p. 279

• LE LAVIS À L'ENCRE

Introduction	p. 281
Trois exemples magistraux	p. 282
Lavis à l'encre sépia	p. 283

NUMÉRO 19

• LE DESSIN À L'ENCRE

Introduction	p. 289
Le dessin au trait à la plume	p. 290
Croquis au trait à la plume	p. 292
Un croquis à l'encre et au calame	p. 294

• ENCRE, PLUME ET PINCEAU

Introduction	p. 295
Fleurs à l'encre de Chine et à l'aquarelle	p. 296
Plume, calame et encres de couleur	p. 300
Lavis et contrastes	p. 302

NUMÉRO 20

• ÉTUDES ET PERFECTIONNEMENT

Introduction	p. 305
Exemples magistraux	p. 306
Exemples préliminaires	p. 307
Le travail du détail	p. 308
Traits parallèles à la plume	p. 314
Dessin à la plume et lavis à l'aquarelle	
ou à l'encre	p. 316
Un dessin à la baguette	p. 318

NUMÉRO 21

• LA THÉORIE DE LA COULEUR

Introduction	p. 321
Couleurs-lumière et couleurs-pigment	p. 322
Mélange des couleurs primaires	p. 324

• LES CRAYONS DE COULEUR

Introduction	p. 329
Exercice avec les couleurs primaires	
et le noir	p. 330
Les principales marques de crayons de couleur	p. 336

NUMÉRO 22

• PEINDRE AVEC DES CRAYONS DE COULEUR

Introduction	p. 337
Questions de métier	p. 338
Trois exemples magistraux	p. 340
Paysage avec des crayons aquarellables	p. 341

• LA SANGUINE, LA CRAIE ET LE FUSAIN

Introduction	p. 345
Deux exemples magistraux	p. 346
Une nature morte	p. 347

NUMÉRO 23

• SANGUINE ET CRAIES DE COULEUR

Introduction	p. 353
Un paysage en couleurs	p. 354
Trois exemples magistraux	p. 360

• LE NU FÉMININ

Introduction	p. 361
Étude de la pose	p. 362
La position hanchée	p. 364
Un nu féminin aux craies de couleur	p. 366
Quatre croquis	p. 368

NUMÉRO 24

• ÉTUDES ET PERFECTIONNEMENT

Introduction	p. 369
Portrait d'une fillette aux crayons de couleur :	
- le quadrillage	p. 370
- l'application de la couleur et la finition	p. 375
Une nature morte, technique mixte :	
- ébauche et construction	p. 378
- la première couche de couleur, valeurs et nuances	p. 381
- intensification de la couleur et du contraste	p. 383
- les formes et les reflets	p. 384

Le dessin aux trois crayons

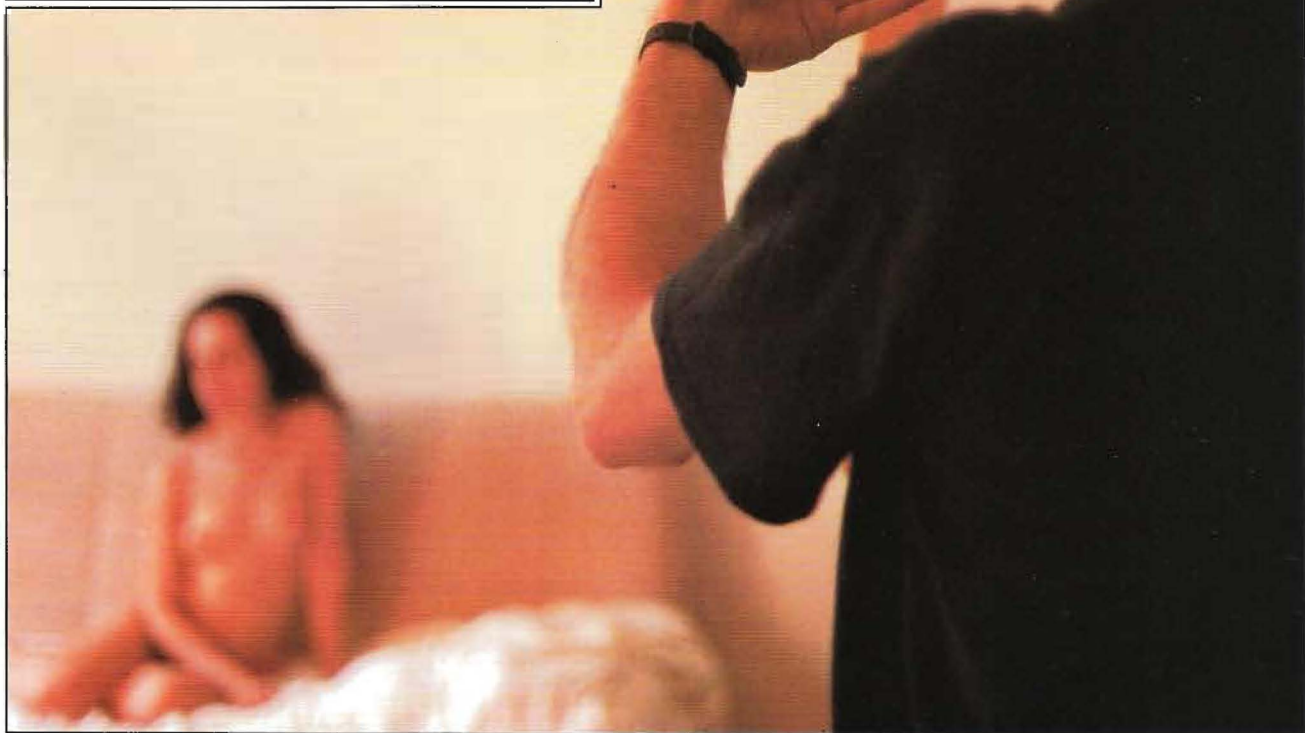
Ce sujet est un peu plus compliqué que le précédent à la sanguine (et au sépia). Il introduit de nouvelles possibilités d'expression plastique, en les appliquant à ce grand thème qu'est le nu féminin.

Sur les traces des artistes du XVIII^e siècle français, nous allons travailler en choisissant la technique aux trois crayons, c'est-à-dire avec la sanguine, le fusain et des craies de couleur.

La photographie ci-dessous montrant l'artiste et professeur Joan Sabater restitue l'ambiance de l'atelier dans lequel il travaille, et dans lequel il va développer l'exemple suivant : vous pourrez vous en inspirer. L'artiste commence par étudier le cadrage de son futur dessin en formant une sorte de viseur rectangulaire avec les mains.

Nous vous conseillons de préparer le même matériel que lui et de placer à portée de main un fusain, des bâtonnets de sanguine et de sépia, des crayons sanguine et sépia, des craies de couleur (violet, rose, blanc et noir), des estompes, un chiffon et une gomme ordinaire. Comme pour l'exercice précédent vous utiliserez des feuilles ou un bloc de croquis pour les ébauches préalables. Une fois que vous aurez choisi la pose du modèle que vous souhaitez dessiner, prenez une feuille blanche de papier Ingres de 50 × 70 cm.

L'artiste recherche le cadrage de son modèle. A l'arrière-plan, celui-ci a pris la pose choisie après en avoir essayé plusieurs, comme celle que vous voyez sur le croquis ci-dessous.



Dessin aux trois crayons

Les préparatifs

Comme vous le constaterez, chaque artiste a sa manière de dessiner. Celle de Sabater n'est pas la même que celle de Ferrón. Toutefois, les artistes possèdent tous en commun le goût du croquis qui est pour eux plus un divertissement qu'une discipline. Ils en tirent profit, et sans doute les portraitistes plus que les autres.

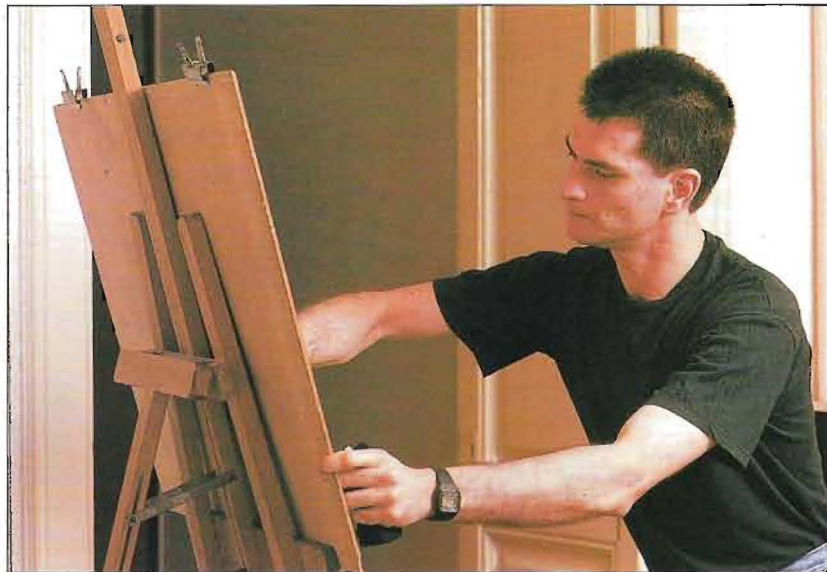
Lorsqu'il s'agit de dessiner un personnage d'après modèle vivant, le choix de la pose n'est jamais facile, et le croquis rapide est indispensable. Surtout pour le dessin de nu, où il est aisé de tomber dans la pose stéréotypée, ou pire, dans celle de mauvais goût.

Vous devez vous efforcer d'imiter les artistes professionnels : ne manquez jamais de pratiquer l'esquisse et le croquis lorsque l'occasion s'en présente. Recherchez le trait spontané et ne rectifiez pratiquement pas. Plutôt que d'insister, il est souvent préférable de commencer un nouveau croquis.



Le professeur Sabater explique à son modèle ce qu'il se propose de réaliser. Comme il s'agit d'enseigner une technique, une pose plutôt classique lui semble préférable.

L'artiste en pleine action, alors qu'il réalise quelques croquis préliminaires.

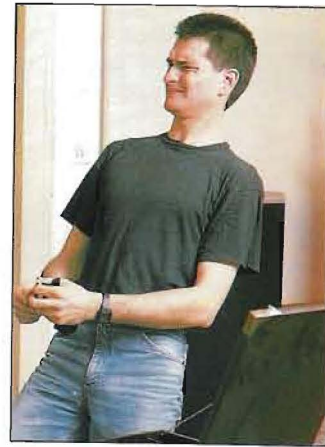


Du croquis à l'idée achevée

Le croquis est une idée encore en cours d'élaboration, ce n'est pas l'idée achevée. Il doit pourtant déjà contenir des éléments essentiels au développement ultérieur de l'idée, comme par exemple l'indication des principales ombres. Tout dépend de l'« état de grâce » dans lequel se trouve l'artiste à ce moment-là.

Et lorsque vous travaillez avec un modèle, n'oubliez pas que lui aussi, à sa manière, doit participer à la création artistique. Un modèle n'est pas une statue de plâtre, et savoir poser est aussi un art.

L'artiste a effectué ces deux croquis préalables ainsi que celui de la page précédente. Ils sont particulièrement attrayants. Vous noterez que l'idée du dessin est présentée avec un minimum de moyens en ce qui concerne l'expression de la forme. De même, le jeu de l'ombre et de la lumière est simplement rendu par la direction et l'intensité de celle-ci. On retrouvera tout ce qui est ici en puissance, en attente d'être développé, dans le dessin achevé, expression définitive de l'idée initiale.



Cette pose du modèle est celle que l'artiste va dessiner. Celui-ci ferme à demi les yeux pour regarder son travail d'un œil critique.

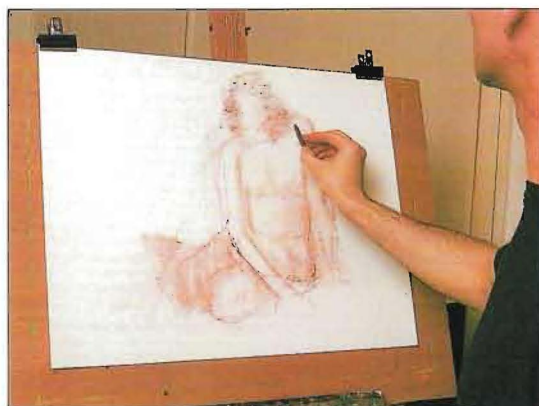
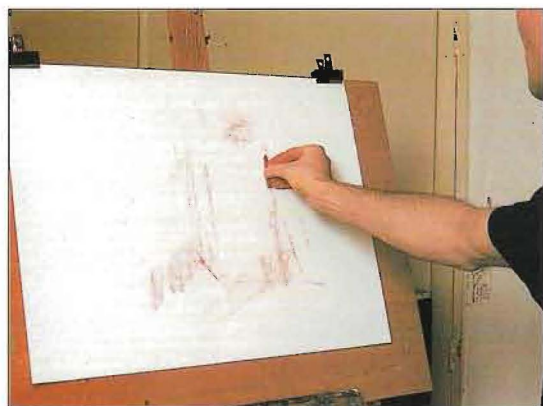
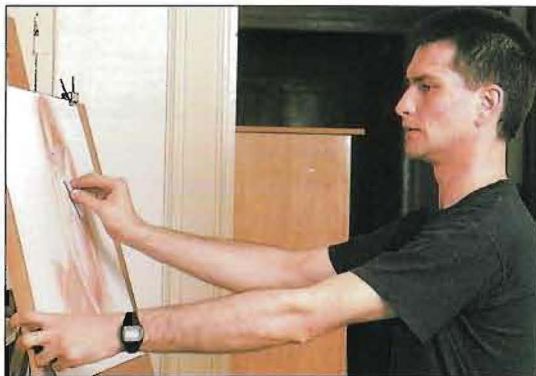
La pose définitive

Le modèle est en place, dans une pose classique, avec le visage de trois quarts. Il est assis, appuyé sur le bras gauche et avec les jambes en arrière, ce qui provoque un raccourci accentué de la jambe droite.

Sabater commence son dessin par la sanguine. Il l'utilise à plat et verticalement, se servant de l'arête pour tracer des lignes fines, ou le déplaçant horizontalement pour obtenir des ombres uniformes.

Cette méthode est la manière de faire de l'artiste. Vous pouvez l'essayer, mais si vous travaillez mieux en taillant le bâtonnet de sanguine en biseau, par exemple, continuez ainsi. La bonne méthode est celle qui vous conviendra le mieux.

Sabater commence son dessin par la sanguine. Il l'utilise à plat et verticalement, se servant de l'arête pour tracer des lignes fines, ou le déplaçant horizontalement pour obtenir des ombres uniformes.



Joan Sabater préfère déplacer le bâtonnet de sanguine à plat sur la feuille, surtout lorsqu'il s'agit de situer l'œuvre dans son ensemble lors de l'étape initiale.

Sabater, par tempérament, travaille debout. Il se déplace tout en dessinant, se rapproche ou s'éloigne du tableau, en fermant à demi les yeux et rejetant la tête en arrière. Il étudie et compare constamment les effets, les valeurs et les contrastes.

Il est important que chacun découvre le comportement qui lui est propre lorsqu'il dessine ou peint. Un comportement qui doit surgir spontanément de sa manière d'être.

Dessin aux trois crayons

*Le croquis donne
la structure de base
du dessin, restitue
la pose prise
par le modèle et
respecte les diverses
proportions.*

La construction et les premières ombres

En regardant travailler Sabater, il est parfois difficile de savoir s'il va dessiner ou estomper, parce que ces deux actions se succèdent et alternent souvent.

Vous noterez que, dès la construction initiale de la pose (illustrée sur la figure du haut), les premières ombres ont été sommairement estompées.

Entre chaque trait, Sabater estompe soit avec les doigts, soit en se servant d'une estompe de taille moyenne ou encore d'un vieux chiffon. Il travaille d'un geste rapide et rythmé, en ombrant les grandes masses sans se préoccuper, pour l'instant, des effets concrets d'ombre et de lumière.

L'artiste achève cette première étape en faisant alterner le carré de sanguine avec la craie sépia, qu'il estompe aussitôt appliquée, là où s'amorce le modelé de la forme et le jeu d'ombre et de lumière.

*A ce stade un peu plus
avancé, l'esquisse
résume les formes et
les effets d'ombre et de
lumière. Lors de cette
première étape,
l'artiste n'a utilisé que
le bâtonnet de
sanguine et quelques
traits à la craie sépia.
Observez la richesse
de nuances obtenue.*





La couleur et la forme

Le moment est venu de passer des couleurs sur le dessin. Sabater s'y met sans hâte, s'arrêtant parfois pour observer le modèle, ici et là sans s'attarder sur un point précis.

Les couleurs utilisées se distinguent sur les illustrations ci-dessous : on voit ainsi apparaître un rose sur différentes parties du corps et un jaune clair au niveau de la taille. Le vert grisé appliqué sur certaines zones d'ombre du corps et des bras leur apporte une sorte de reflet lumineux.

Dans l'ensemble chromatique que l'on appelle gamme des couleurs, le vert est une couleur très importante.

Le fusain est ensuite appliqué sur le fond. Il recoupe les limites du corps et apporte un contraste de valeurs soulignant le nu et lui donnant du relief.

Puis l'artiste passe à un estompage général. Les doigts, l'estompe et le chiffon apportent de nouvelles nuances par la fusion et l'harmonisation des couleurs. Enfin, des blancs ouverts avec la gomme ajoutent des reflets au corps et au visage tandis que quelques zones sont intensifiées. Nous commençons à entrevoir le résultat final.



A la sanguine s'ajoutent maintenant du rose, du jaune et un vert clair rabattu. L'utilisation du fusain aussitôt après fait ressortir les formes et ajoute de nouvelles tonalités.



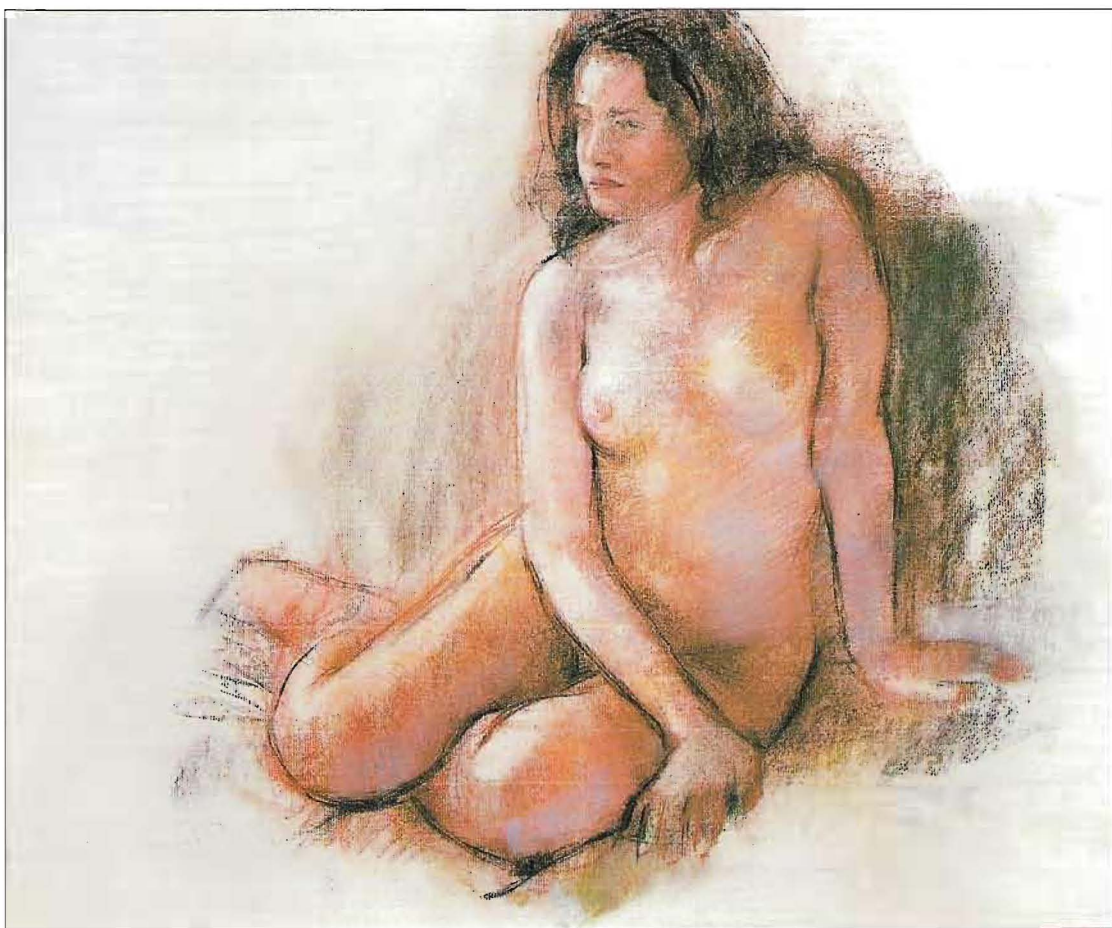
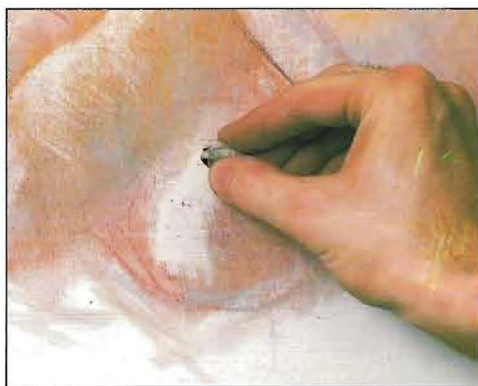
Voici le dessin après cette première diversification des couleurs. Les traits commencent à rendre compte de l'intention finale : obtenir un dessin et non une peinture, sans toutefois porter préjudice aux valeurs apportées par la couleur dans un travail inspiré par la tradition du dessin aux trois crayons.

Dessin aux trois crayons

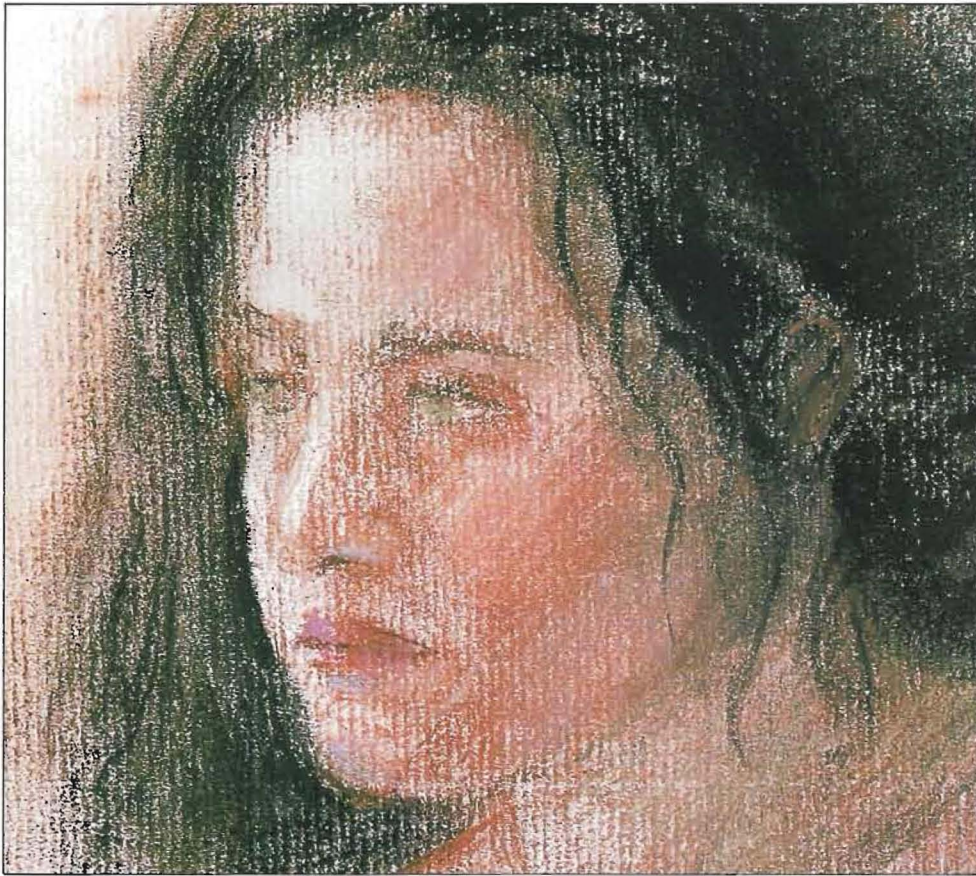
Voici les photographies des différentes étapes du travail de Joan Sabater.

L'estompe a été utilisée pour pratiquer un estompage léger, limité aux contours du visage, là où les doigts n'auraient pu intervenir avec autant de précision.

Les couleurs ont été mélangées et grisées avec le chiffon sur les cuisses, et des blancs ont été ouverts avec la gomme sur l'un des genoux.

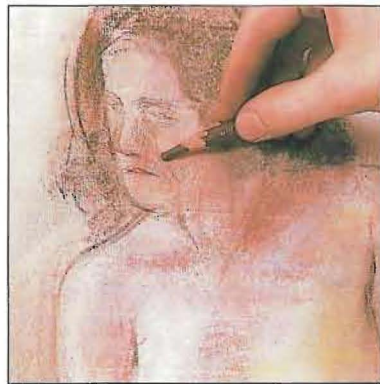


Ici, le dessin prend déjà l'aspect d'une œuvre achevée à laquelle il ne manque, selon l'auteur, que les ultimes retouches. Les traits du visage sont déjà ébauchés, et les blancs ont été dessinés à la gomme sur le visage, les bras, les seins et les cuisses.



Cette reproduction de la tête du modèle, aux dimensions du dessin, permet d'apprécier ce qu'apporte la texture d'une feuille de papier Ingres à un dessin à la sanguine, au fusain et aux craies de couleurs. Vous noterez que le blanc du papier remplace la couleur blanche dans le mélange des couleurs.

Ces quatre illustrations montrent la démarche suivie par Sabater pour construire au fusain et au crayon sépia le visage du modèle, tout en estompant avec les doigts et en ouvrant des blancs avec la gomme.



La finition

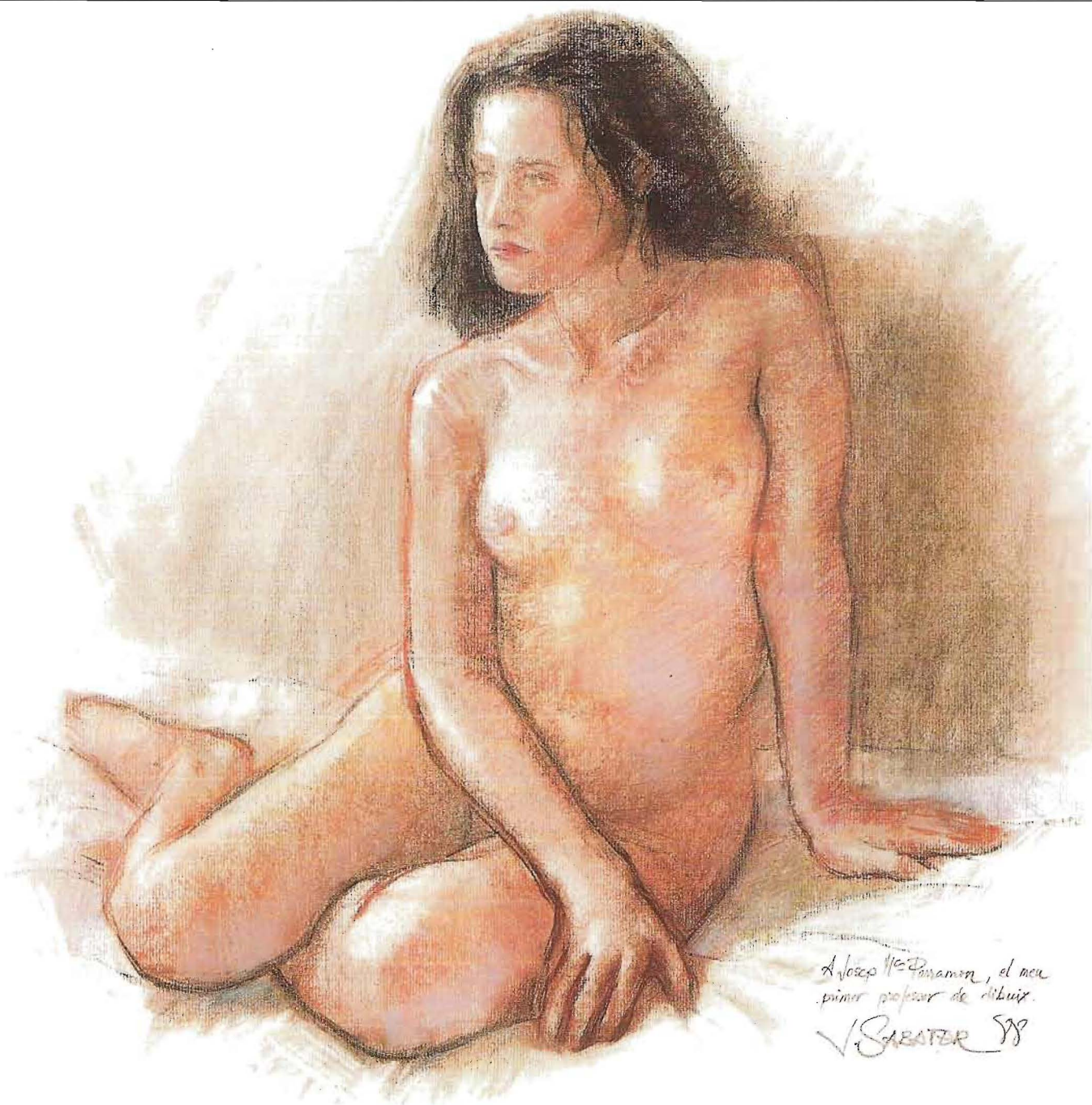
Sabater dessine maintenant les traits du visage au crayon sépia et au fusain, en estompant de temps à autre, pour former une sorte de patine sépia légèrement nuancée de fusain, sur laquelle la gomme va ensuite ouvrir des blancs.

Le modelé et les contrastes du visage ont été dessinés essentiellement au fusain, tout en préservant un équilibre constant entre la sanguine (qui a le rôle principal), le noir du fusain et les autres couleurs. Cet équilibre doit être maintenu entre ces techniques.

Il faut souligner l'importance que prend la texture du papier Ingres dans ce type de dessin. Avec la sanguine, le fusain et les craies, cette texture permet un mélange optique qui suggère des terres de Sienne, des ocres, des gris foncés ou clairs... toute une gamme de nuances qui finalement enrichit les couleurs du tableau.

Sur l'illustration du visage ci-dessus, on distingue parfaitement la texture et le grain du papier Ingres, qui suscite l'effet d'optique dont nous venons de parler.

Dessin aux trois crayons



A Josép M. Duran, el meu
primer professor de dibuix.

V. SARTER 98

Voici achevé ce dessin aux trois crayons, dont vous pouvez apprécier la qualité artistique. Il constitue un bon exemple à suivre chaque fois que vous voudrez employer la technique mixte qui associe les avantages de la sanguine à ceux du fusain et de la craie.

L'originalité et la qualité d'une œuvre d'art dépendent de nombreux facteurs liés autant à la personnalité de l'artiste qu'à ses capacités techniques.

L'association intelligente de plusieurs techniques de dessin, ce que nous avons appelé une technique mixte, offre de nombreuses possibilités d'expression sur lesquelles nous reviendrons tout au long de ce cours sans nous limiter à la combinaison de deux d'entre elles.

Travailler avec une technique mixte est un des nombreux éléments qui, à un degré ou à

un autre, détermine un résultat artistique. Guidés par différents artistes, nous étudierons comment la créativité et l'expérience peuvent se conjuguer pour donner des résultats parfois surprenants, aussi bien en dessin qu'en peinture.

Soyez donc convaincu que travailler ainsi l'association de plusieurs techniques est une autre manière de stimuler votre imagination créatrice, et que cela vous permettra d'obtenir des réalisations ayant une authentique valeur artistique.

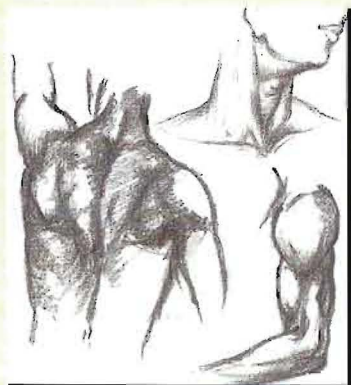
LES PROCHAINS NUMÉROS

La nouvelle collection
Larousse
PEINDRE & DESSINER
est un cours complet
et progressif
qui vous permettra
d'apprendre, pas à pas,
toutes les techniques de base
du dessin et de la peinture.
Constituez-vous
la série complète.



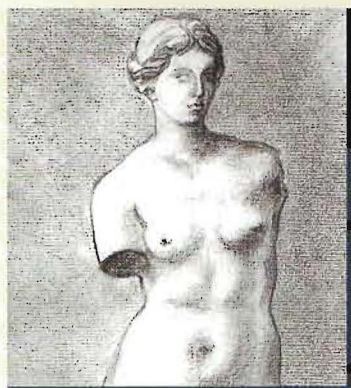
NUMÉRO 14

Le corps humain
Le squelette



NUMÉRO 15

Les muscles
L'Écorché de Houdon



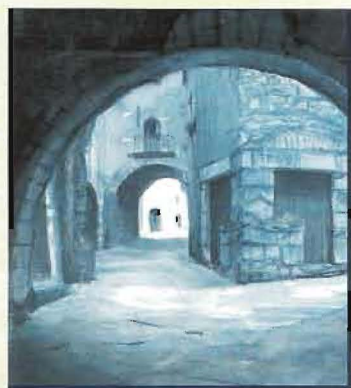
NUMÉRO 16

Études
et perfectionnement



NUMÉRO 17

Dessin à la plume
Dessin à l'encre



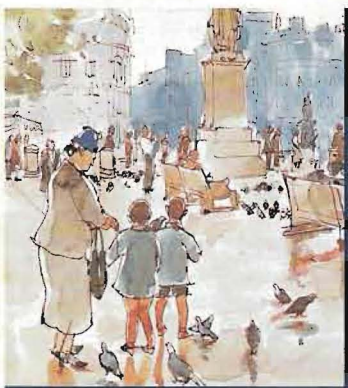
NUMÉRO 18

Le lavis
Le lavis à l'encre



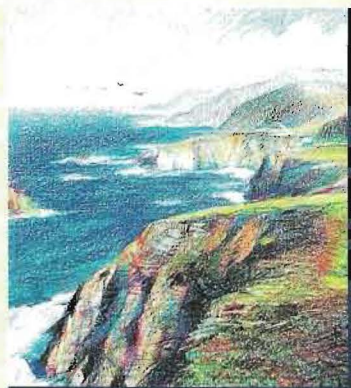
NUMÉRO 19

Le dessin à l'encre
Les encres de couleur



NUMÉRO 20

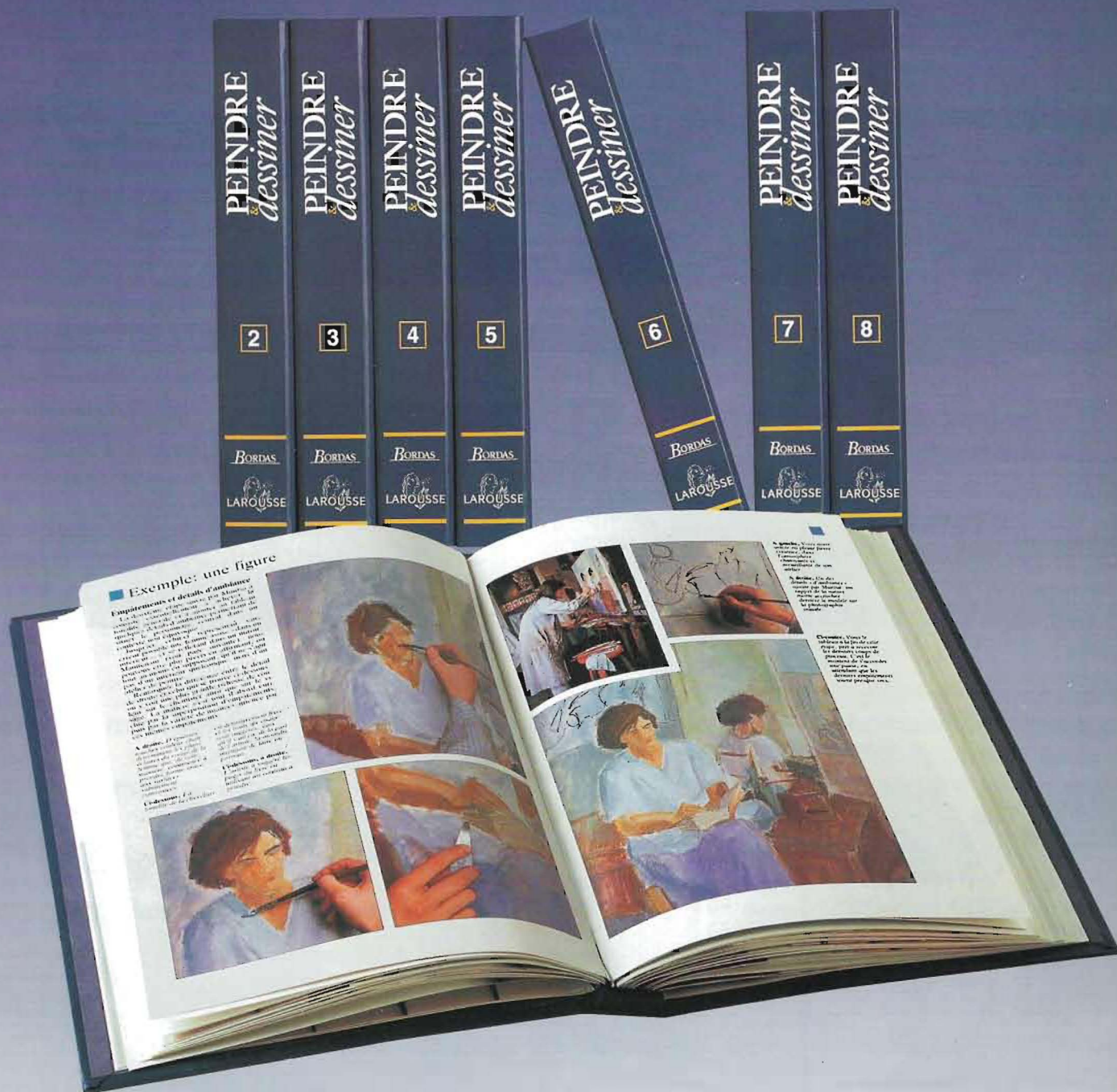
Études
et perfectionnement



NUMÉRO 21

La théorie de la couleur
Les crayons de couleur

Huit superbes reliures pour classer et protéger votre méthode Peindre et Dessiner



**DEMANDEZ VOTRE RELIURE
À VOTRE MARCHAND DE JOURNAUX**