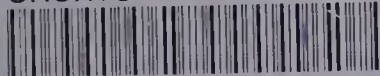


TORONTO PUBLIC LIBRARY



37131 056 626 823

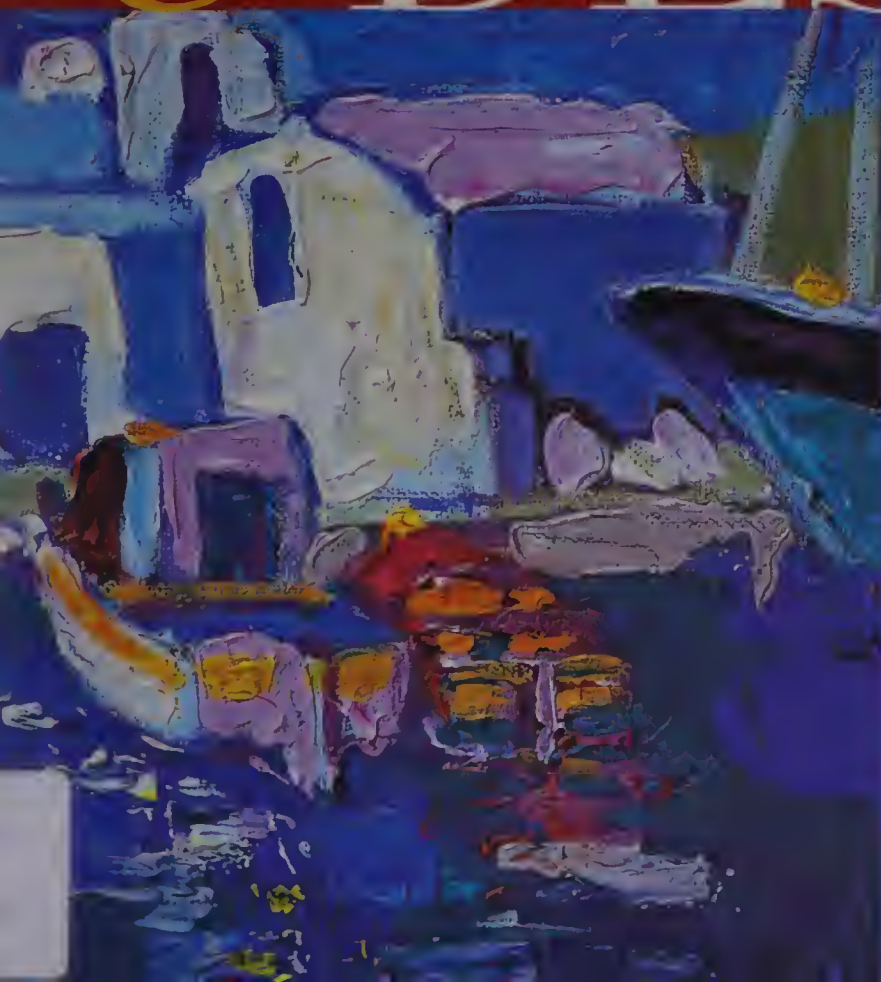
BL Bloor/Gladstone



HENRI SENARMONT

PEINDRE & DESSINER

toutes les techniques



ACRYLIQUE
AQUARELLE
DESSIN
HUILE
PASTEL
PERSPECTIVE



HENRI SENARMONT

PEINDRE & DESSINER

toutes les techniques

ACRYLIQUE

AQUARELLE

DESSIN

HUILE

PASTEL

PERSPECTIVE

OSKAR
éditions



Sommaire

6 Introduction

7 Explication de la grille



LE DESSIN

10 - 11 Les différents types de papiers

12 - 13 Les techniques du dessin

Les paysages

16 - 17 **Le crayon noir**
La baie d'Antibes, d'après photo

18 - 19 **Le brou de noix**
CLAUDE GELLÉE dit LE LORRAIN,
Paysage de bord de lac

20 - 22 **La sanguine**
HUBERT ROBERT, *Jeune femme tenant un panier descendant des marches près d'une fontaine*

23 - 25 **Aquarelle et encre de Chine**
Coucher de soleil, d'après CAMILLE PISSARRO

26 - 27 **Roseau et encre de Chine**
VINCENT VAN GOGH,
La Ferme du père Éloi (1890)

Les natures mortes

30 - 31 **Le fusain**
Nature morte, d'après JEAN-BAPTISTE CHARDIN

32 - 33 **Le dessin d'observation**
Une théière, d'après photo

34 - 35 **Dessin analytique et dessin synthétique**
ALBRECHT DÜRER, *Étude de lys*

36 - 37 **Pastel ou gouache**
Nature morte aux verres, inspiré du POP ART

38 - 39 **La tempera**
LÉONARD DE VINCI, *Draperie pour une figure assise*

Les portraits

42 - 43 **Le plâtre au fusain**
Sculpture d'une tête de cariatide, d'après sculpture

44 - 45 **La pointe d'argent**
LÉONARD DE VINCI, *Tête de jeune femme*

46 - 48 **Le pastel gras**
Portrait d'homme, d'après photo

49 - 51 **La sanguine**
JACQUES LOUIS DAVID, *Tête de jeune fille vue de profil*

Les nus

54 - 56 **Fusain et craie blanche**
PIERRE-PAUL PRUD'HON, *Étude de femme nue debout, les bras appuyés à une branche*

57 - 59 **Plume et encre de Chine**
HARMENSZ REMBRANDT,
La Femme à la flèche (1661)

60 - 61 **Gomme et fusain**
Nu au collier, d'après EUGÈNE DELACROIX



LE PASTEL

64 Le matériel

65 - 67 Technique de base

Les fleurs

70 - 71 **Le mélange des couleurs**
Une rose, d'après photo

72 - 73 **Juxtaposer les couleurs**
Roses jaunes dans un pot turquoise, d'après PIERRE-AUGUSTE RENOIR

74 - 75 **La « fleur » du pastel**
Bouquet dans un vase transparent, d'après CAMILLE PISSARRO

76 - 79 **Comment estomper : les estompages et leurs effets**
Bouquet de fleurs (1848-1850), EUGÈNE DELACROIX

Les paysages

82 - 83 **L'utilisation du blanc et des crayons pastel**
Paysage méditerranéen, inspiré des maîtres du POP ART EUROPÉEN

84 - 85 **La ligne claire**
ALFRED SISLEY, *La mare aux oies (1897)*

86 - 87 **La perspective aérienne**
EUGÈNE DELACROIX, *Le jardin à Champrosay (1853)*

88 - 89 **Créer des effets de couleur**
Reflets dans l'eau, à la manière de CLAUDE MONET

Les portraits

92 - 93 **Le dessin heurté**
HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC,
Portrait de Vincent Van Gogh (1887)

- 94 - 95 **L'estompage et les passages**
ÉDOUARD MANET, *Méry Laurent*
- 96 - 97 **La simplification stylistique**
Portrait à la manière de MODIGLIANI
- 98 - 99 **Le travail à l'eau**
JOHN RUSSELL, *Petite fille aux cerises*

Les nus

- 102 - 103 **La science du décadage**
EDGAR DEGAS, *Le Tub* (1886)
- 104 - 105 **Le décalque et le monotype**
Danseuse de l'Opéra, d'après EDGAR DEGAS
- 106 - 107 **Les hachures verticales**
EDGAR DEGAS, *Après le bain, femme s'essuyant la nuque* (1898)
- 108 - 109 **Rompre la couleur**
Tahitienne, d'après PAUL GAUGUIN



L'AQUARELLE

- 112 - 113 Le matériel
- 114 - 115 La technique

Les paysages

- 118 - 119 **L'effet de mixtion**
Paysage hollandais, d'après JOHAN BARTHOLD JONGKIND
- 120 - 122 **Le travail sur papier humide**
WILLIAM TURNER, *Le grand Canal vu des Douanes* (1840)
- 123 - 125 **Le travail sur papier sec**
Paysage d'automne, d'après CAMILLE PISSARRO
- 126 - 127 **La réserve des blancs**
Fontaine espagnole, d'après photo
- 128 - 129 **Les hachures au pinceau fin**
À l'ombre et au soleil, d'après VINCENT VAN GOGH
- 130 - 131 **Le blanc de Chine**
PAUL GAUGUIN, *Paysage Polynésien*

Les fleurs

- 134 - 135 **Le mélange des couleurs**
JOSEPH REDOUTÉ, *Une rose peinte*

- 136 - 137 **Peindre la transparence**
Bouquet dans un vase transparent, d'après HENRI FANTIN-LATOURE
- 138 - 139 **Effacer à l'eau de Javel**
Plat de fruits, d'après JOSEFA DA OBIDOS
- 140 - 141 **Grain, texture et poids du papier**
Bouquet sur fond noir, d'après HENRI FANTIN-LATOURE

Les portraits et les nus

- 144 - 145 **Le clair-obscur**
Portrait officiel, d'après DIEGO VELASQUEZ
- 146 - 147 **La gomme à masquer**
Petite fille au jardin, d'après PIERRE-AUGUSTE RENOIR
- 148 - 149 **Le drapé et les plis**
THÉODORE GÉRICAUT, *Le portrait de Mustapha* (1822-1824)
- 150 - 151 **Le travail à la mine de plomb**
JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, *Le Bain turc* (1862) – détail
- 152 - 153 **La gouache et l'aquarelle**
Ébauche de nu, d'après HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

Les carnets de voyage

- 156 - 157 **Travail sur papier sec et humide**
Peindre sa chambre, d'après VINCENT VAN GOGH
- 158 - 159 **La peinture sur le vif**
Scène de foule, d'après VINCENT VAN GOGH
- 160 - 161 **La perspective aérienne**
EUGÈNE DELACROIX, *Paysage aux environs de Tanger* (1832)
- 162 - 163 **Le travail de mémoire**
PAUL GAUGUIN, *Faré sous les cocotiers*



LA PEINTURE À L'HUILE

- 166 - 167 Le matériel
- 168 - 169 Les médiums, mode d'emploi
- 170 - 171 La technique : gras sur maigre, la conduite de la matière

Les paysages

- 174 - 176 **Le travail en pleine pâte**
VINCENT VAN GOGH,
Roulottes, campement de bohémiens (1888)
- 177 - 179 **La valeur des couleurs**
PAUL CÉZANNE,
La mer à l'Estaque (1878-1879)
- 180 - 181 **La peinture au couteau**
La falaise d'Étretat,
d'après GUSTAVE COURBET
- 182 - 185 **La règle des trois plans**
CAMILLE PISSARRO,
Paysage à Chaponval (1880)

Les natures mortes

- 188 - 191 **Les empâtements solides**
VINCENT VAN GOGH, *Quatorze tournesols dans un vase* (1888)
- 192 - 193 **La complémentaire complémentaire**
Nature morte, d'après PAUL GAUGUIN
- 194 - 196 **Les jus et le contraste simultané**
Géraniums, d'après PIERRE-AUGUSTE RENOIR
- 197 - 199 **La grisaille et les glacis**
JEAN-BAPTISTE CHARDIN,
La Brioche ou Un Dessert (1763)
- 200 - 201 **Les couleurs pures**
La chaise de Vincent,
d'après VINCENT VAN GOGH

Les portraits

- 204 - 207 **La peinture à l'œuf**
SANDRO BOTTICELLI,
La naissance de Vénus (vers 1485) – détail
- 208 - 211 **Le médium à base de cire d'abeille**
Portrait d'enfant, d'après DIEGO VELASQUEZ
- 212 - 215 **Le médium à base de résine mastic**
JOHANNES VERMEER,
La jeune fille à la perle (vers 1665)

Les nus

- 218 - 220 **Le passage par frottis**
JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES,
La source (vers 1820)
- 221 - 223 **Les glacis transparents**
TIZIANO VELLECCIO dit TITIEN,
Flore (vers 1514)



L'ACRYLIQUE

- 226 - 227 **Le matériel**
- 228 - 229 **Le mélange des couleurs**

Les paysages

- 232 - 234 **Le contraste simultané**
Reflets sur l'eau,
d'après PIERRE-AUGUSTE RENOIR
- 235 - 237 **Le mélange des couleurs**
PAUL GAUGUIN,
Paysage de Martinique (1887)
- 238 - 239 **Contrôler l'intensité des couleurs**
Paysage romain,
d'après PIERRE-HENRI DE VALENCIENNES
- 240 - 241 **Les fonds noirs**
Champ de coquelicots,
d'après WILLIAM BLAIR BRUCE
- 242 - 243 **Étude de rythme**
VINCENT VAN GOGH,
Route avec cyprès et ciel étoilé (1890)
- 244 - 245 **Les différents couteaux**
Paysage méditerranéen, d'après photo

Les fleurs

- 248 - 249 **Rompre les couleurs**
Bouquet de roses,
d'après PIERRE-AUGUSTE RENOIR
- 250 - 252 **Couleurs et impressions**
VINCENT VAN GOGH, *Fritillaires couronne impériale dans un vase de cuivre* (1886)
- 253 - 255 **La valeur des couleurs**
EDOUARD MANET, *Œillets et clématites dans un vase de cristal* (vers 1882)
- 256 - 257 **Les règles de l'ombre et de la lumière**
ARMAND GUILLAUMIN,
Les lilas (le jardin de l'artiste)
- 258 - 259 **Les gels d'empâtement**
Une rose, d'après photo

Les portraits

- 262 - 263 **Les règles du portrait**
Portrait d'homme,
d'après JEAN-HONORÉ FRAGONARD
- 264 - 266 **Le contraste noir et blanc**
PIERRE-AUGUSTE RENOIR, *La loge* (1874)
- 267 - 269 **La peinture à l'œuf**
RAFFAELLO SANTI dit RAPHAËL,
Femme voilée (vers 1516)
- 270 - 271 **Les tons purs**
Autoportrait contemporain,
d'après VINCENT VAN GOGH

Les nus

- 274 - 275 **L'effet de rémanence**
PAUL GAUGUIN, *L'Offrande* (1902)
- 276 - 277 **Le pointillisme**
GEORGES SEURAT,
Poseuse de face, debout (1887)
- 278 - 279 **Les vernis**
CHARLES-ÉMILE CAROLUS-DURAN,
Le modèle (1905)
- 280 - 281 **Imiter les textures**
Profil égyptien, d'après photo
- 282 - 283 **Les incrustations**
La toilette, d'après EDGAR DEGAS



LA PERSPECTIVE

- 286 - 287 **Introduction à la perspective**
ALFRED SISLEY, *Chemin de la Machine* (1873)

Les différentes perspectives

- 290 - 291 **La perspective naturelle :**
les proportions et les mesures
- 292 **La perspective pratique**
avec point de fuite
- 293 **Analyse d'une œuvre en perspective pratique** avec point de fuite
ALFRED SISLEY, *L'église à Moret par temps froid* (1893)
- 294 - 295 **La perspective pratique**
sans point de fuite
- 296 **Analyse d'une œuvre**
en perspective cartésienne
JOSEPH HORNECKER, *Magasins réunis d'Epinal*
- 297 - 299 **La perspective cartésienne**
- 300 - 301 **Analyse d'une œuvre**
en perspective cartésienne
FRANCESCO GUARDI, *Le Doge de Venise se rend à la Salute*
- 302 **Perspective cavalière**
- 303 **Analyse d'une œuvre**
en perspective cavalière
PAUL CÉZANNE, *Nature morte aux pommes et aux oranges* (vers 1895-1900)

- 304 - 305 **Perspective centrale et théâtrale :**
les intérieurs en perspective

- 306 - 307 **Analyse d'une œuvre**
en perspective centrale
PIERO DELLA FRANCESCA,
La flagellation du Christ (1463)

Les cas particuliers

- 310 **Arbres en perspective**
- 311 **Analyse d'une œuvre**
CAMILLE PISSARRO,
La brouette, verger (vers 1881)
- 312 - 313 **Personnages en perspective**
- 314 - 315 **Plongée et contre-plongée**
- 316 - 317 **Anamorphoses et déformations**

Les outils et les règles de composition

- 320 - 321 **Aides à la compréhension de la perspective :**
les fenêtres du paysagiste
- 322 - 323 **les instruments d'optiques**
- 324 - 325 **Analyse d'une œuvre au format Figure**
JEAN FRÉDÉRIC BAZILLE, *L'Atelier de Bazille* (1870)
- 326 - 327 **Composition : la règle du tiers**
WILLIAM TURNER,
L'Intérieur de Tintern Abbey (vers 1794)

Les illusions d'optique et la perspective des couleurs

- 330 - 331 **Les règles du contraste**
- 332 - 333 **La perspective des couleurs**
- 334 **L'ombre et la lumière**
- 335 **Les techniques de passages entre les couleurs**
- 336 - 339 **Exercices sur le placement des couleurs**
- 340 - 341 **Analyse d'une œuvre : récapitulatif**
DIEGO VELASQUEZ, *Les Ménines* (1656-57)
- 342 - 343 **Composition :**
le rôle des diagonales
- 344 **Un peu de théorie :**
les théorèmes de la couleur
- 345 - 347 **Vocabulaire illustré de toutes les techniques**
- 348 - 351 **Index général**

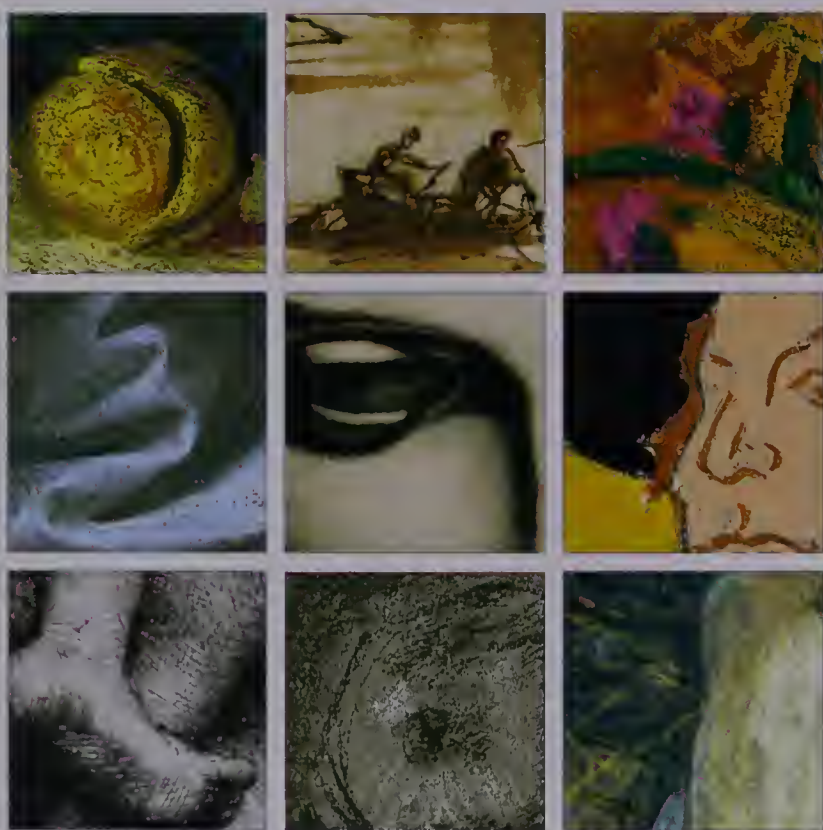
Introduction

Ce manuel d'**initiation** à toutes les techniques du dessin et de la peintures'inspire d'une méthode très simple qui consiste à **copier** les grands maîtres.

Pour cela, nous nous servirons de la **grille du peintre**, un moyen utilisé depuis des siècles par les plus grands et qui permet de réaliser une œuvre en progressant pas à pas.

Faites donc comme eux et amusez-vous à découvrir, guidés par ce manuel, leurs secrets et leurs recettes.

Vous trouverez des dessins et de tableaux de grands maîtres réalisés avec toutes les techniques : crayon noir, fusain, sanguine, hule, acrylique, aquarelle, pastel... Large choix, qui a l'avantage de vous offrir une très grande liberté et de donner libre court à votre créativité.



Vous trouverez donc dans ce manuel :

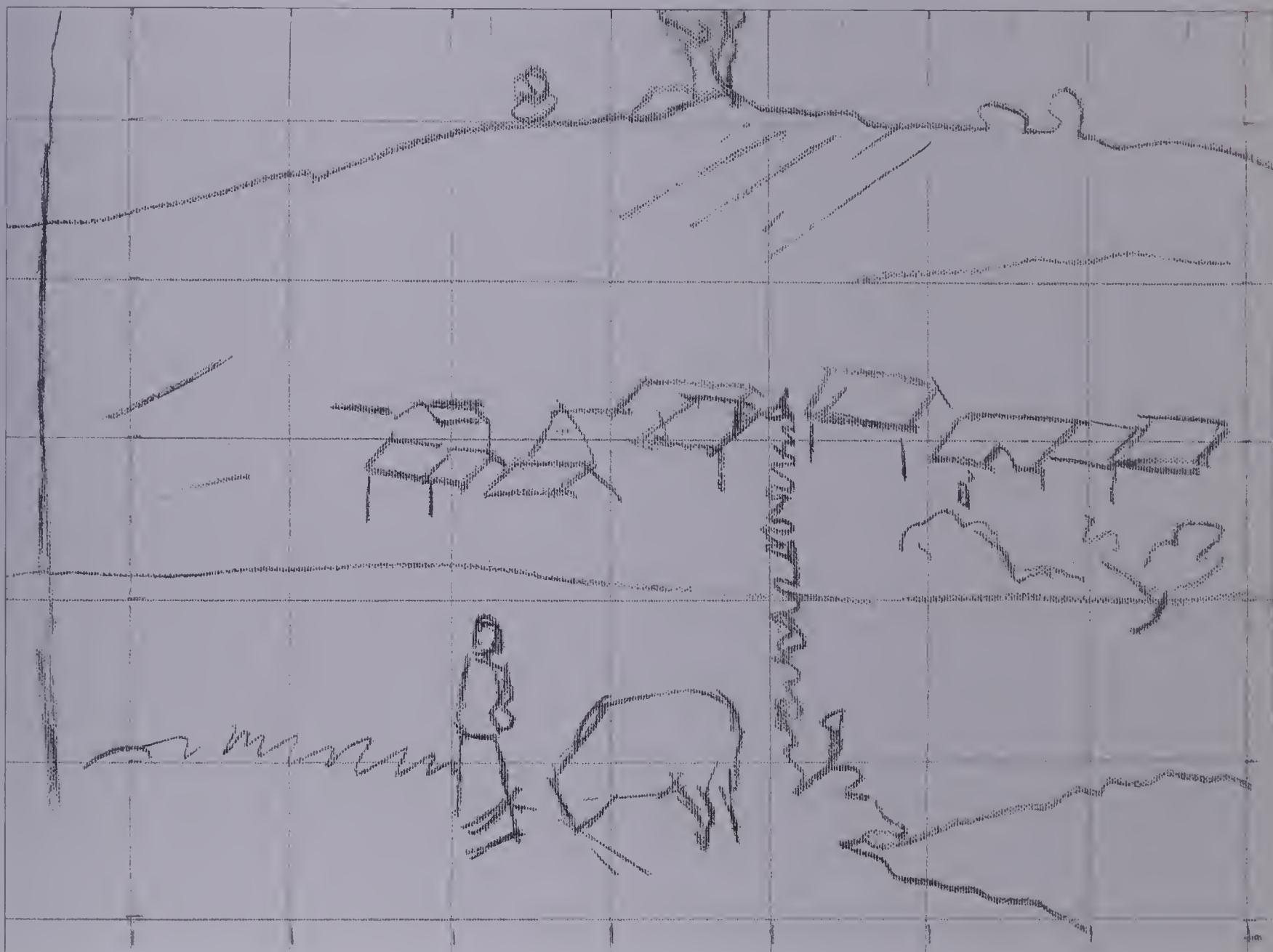
- la liste du matériel nécessaire à la pratique de chaque technique
- un mode d'emploi qui se veut le plus accessible possible
- une série de modèles pour s'exercer, abordant chacun un point technique.

Ce livre propose aussi une partie consacrée à la perspective, abordée d'une manière très simple. Ce passage un peu plus théorique a pour but de vous aider à construire vos compositions mais aussi à mieux « lire » les œuvres des grands maîtres.

Un point fort de cette méthode, c'est d'être conçue pour être lue dans tous les sens grâce aux nombreux renvois internes et à l'index thématique et technique situé à la fin.

**Nous avons choisi l'œuvre du maître la mieux adaptée
à chaque point technique à mettre en pratique.**

Comment réaliser la mise en place avant d'appliquer la couleur

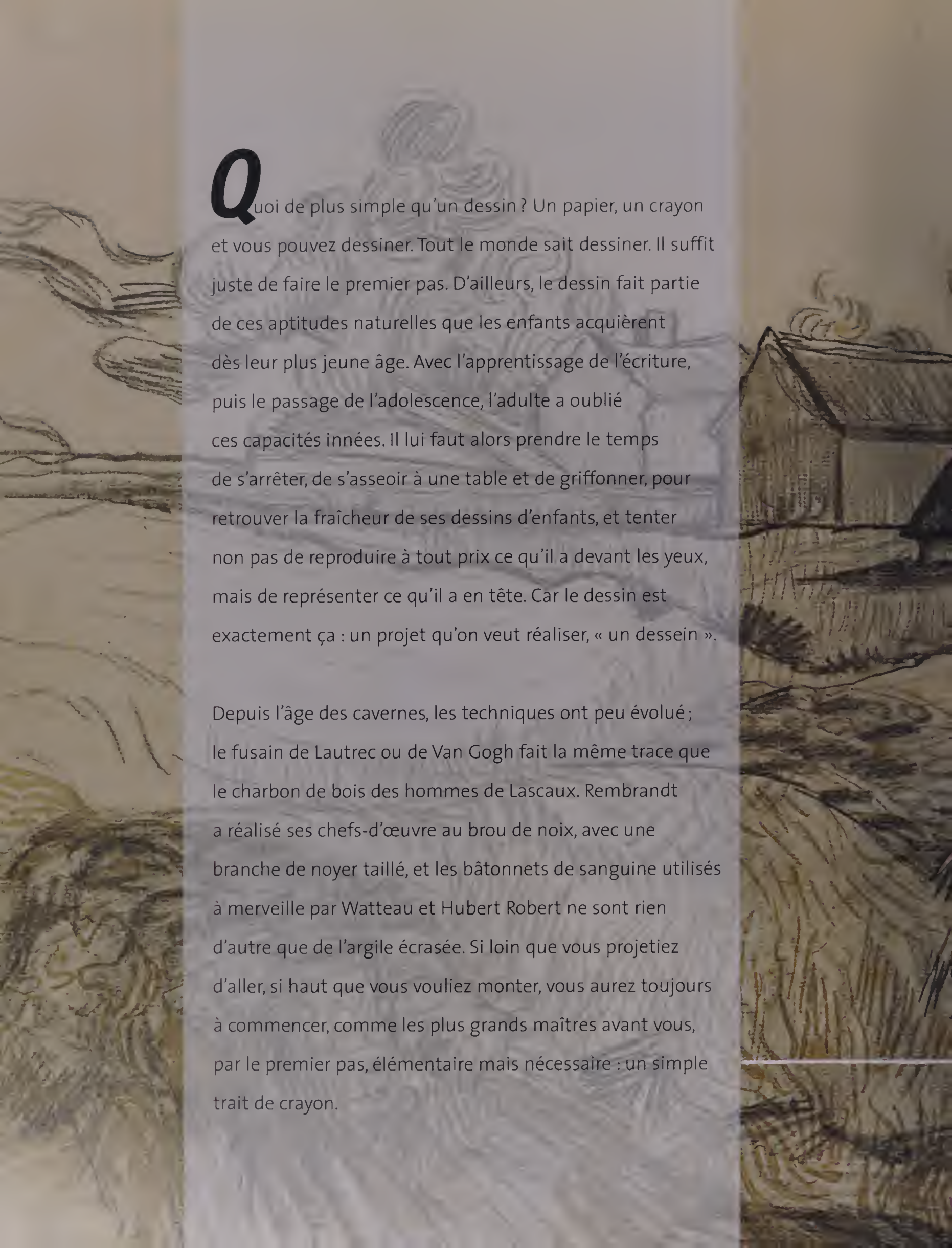


- Avec une règle et un crayon noir ou un fusain, commencez par tracer sur votre feuille ou votre toile le quadrillage régulier proposé dans chaque exercice.

- Puis dessinez l'ensemble en simplifiant les formes du modèle, de manière à obtenir une « mise en place » générale, sans trop de détails.

- Vient ensuite la mise en couleurs.

Les mots en gras suivis d'un * sont expliqués dans le vocabulaire illustré en fin de livre.

The background of the page features faint, artistic sketches. On the left, there are vertical strokes suggesting a landscape or perhaps a person's form. On the right, a more detailed sketch of a house with a chimney is visible, with smoke rising from it. The overall style is that of a light pencil or charcoal drawing on a textured, slightly aged paper.

Quoi de plus simple qu'un dessin ? Un papier, un crayon et vous pouvez dessiner. Tout le monde sait dessiner. Il suffit juste de faire le premier pas. D'ailleurs, le dessin fait partie de ces aptitudes naturelles que les enfants acquièrent dès leur plus jeune âge. Avec l'apprentissage de l'écriture, puis le passage de l'adolescence, l'adulte a oublié ces capacités innées. Il lui faut alors prendre le temps de s'arrêter, de s'asseoir à une table et de griffonner, pour retrouver la fraîcheur de ses dessins d'enfants, et tenter non pas de reproduire à tout prix ce qu'il a devant les yeux, mais de représenter ce qu'il a en tête. Car le dessin est exactement ça : un projet qu'on veut réaliser, « un dessein ».

Depuis l'âge des cavernes, les techniques ont peu évolué ; le fusain de Lautrec ou de Van Gogh fait la même trace que le charbon de bois des hommes de Lascaux. Rembrandt a réalisé ses chefs-d'œuvre au brou de noix, avec une branche de noyer taillé, et les bâtonnets de sanguine utilisés à merveille par Watteau et Hubert Robert ne sont rien d'autre que de l'argile écrasée. Si loin que vous projetiez d'aller, si haut que vous vouliez monter, vous aurez toujours à commencer, comme les plus grands maîtres avant vous, par le premier pas, élémentaire mais nécessaire : un simple trait de crayon.



LE DESSIN

Les différents types de papiers

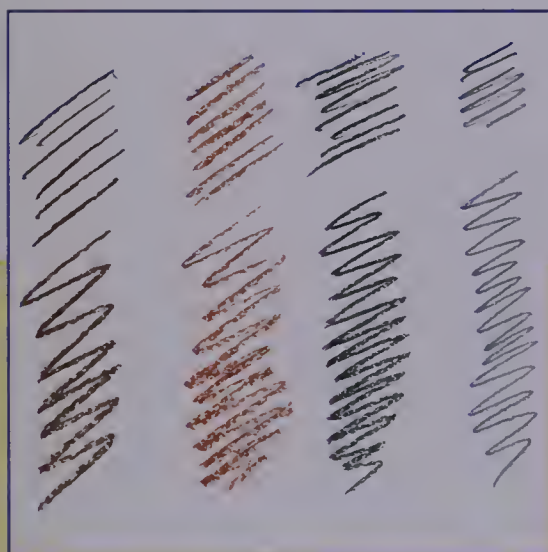
Il existe de nombreuses sortes de papier qu'il faut savoir choisir en fonction du type de dessin, du type de technique utilisée – crayon, aquarelle, gouache – et de l'effet désiré : quelle sorte de lavis* veut-on faire ? Pour chaque type de crayon, pour chaque famille de fusain, de craie, il existe un papier particulier, ou au moins une famille de papier.

Dessin

- **Graphites, mine de plomb et fusain** : papier à grain fin ou moyen, moins de 125 g/m². Éviter les papiers lisses.
- **Lavis** : papier à grain moyen de plus de 200 g/m² ou à gros grain de 600 g/m².
- **Dessins à la plume** : papier lisse.
- **Craies, sanguines, pastels** : papier à gros grain ou papier spécial pastel.

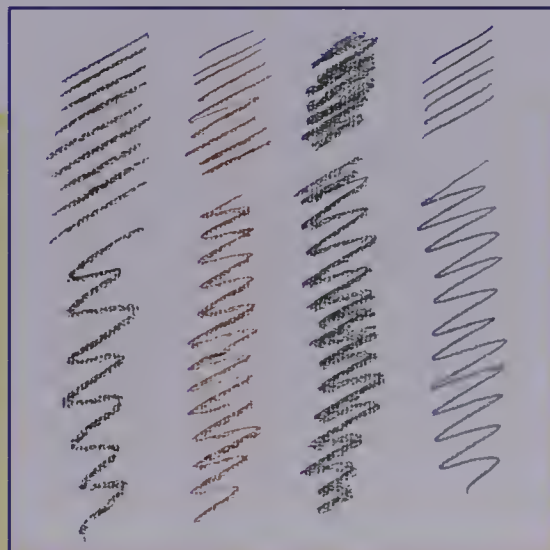
De la **qualité du papier** dépend la qualité de l'empreinte.

Voici un même trait exécuté quatre fois, avec une craie terre foncé, une craie sanguine, une craie noire et un crayon noir HB, sur six papiers différents :



Papier lisse 80 g/m²

- **Craie terre** : trait précis
- **Craie sanguine** : trait peu intense
- **Craie noire** : trait précis
- **Crayon noir** : trait précis mais gris



Ingres 150 g/m²

- **Craie terre** : trait flou et peu intense
- **Craie sanguine** : trait flou et peu intense
- **Craie noire** : trait flou et peu intense
- **Crayon noir** : trait net et bien contrasté

Pastel sec

Pour le pastel sec, il existe différents types de papiers, plus ou moins granuleux, pour des rendus différents :

- Les papiers classiques légèrement teintés – mi-teintés – qui peuvent être satinés. Les couleurs les plus classiques et les plus utilisées sont le bleu-gris et l'ocre jaune.
- Les papiers cartonnés type *pastelcard*, qui ont un aspect râpeux et qui prennent très fortement l'empreinte du pastel.
- Les toiles à pastel, qui sont des tissus permettant de réaliser de très grands pastels – plus de un mètre.



Papier Rives 180 g/m²

- **Craie terre** : trait épais et flou
- **Craie sanguine** : trait plus sec et précis
- **Craie noire** : trait gris
- **Crayon noir** : trait uniformément gris et pâle



d'un pH neutre, sans colle. Plus le grammage est épais, 270 g/m², 400 g/m², 600 g/m², plus le grain est gros.
Blocs de feuilles : les feuilles sont collées juste sur le bord. On les détache avec une lame de couteau ou un coupe-papier.

En raison du fort pouvoir **couvrant*** du pastel, les formats raisin et demi-raisin conviennent particulièrement bien au pastel.

Aquarelle

Le papier doit être choisi pour sa force et sa souplesse : il faut pouvoir passer dessus une éponge à grande eau sans qu'il gondole. Il doit être en coton et

Pour que la feuille ne bouge pas et ne gondole pas, on peut :

- 1 • La laisser collée sur le bloc ;
- 2 • La tendre sur un support en contreplaqué : il faut alors la mouiller après l'avoir détachée du bloc, la placer au centre du support et coller des bandes de papier adhésif le long de chaque côté ;
- 3 • Plier les bords de la feuille vers l'intérieur sous le support, si les feuilles sont de grandes dimensions, 50 x 65 cm, par exemple.

Il convient donc toujours de choisir le papier en harmonie avec le procédé que l'on veut utiliser.

Il existe deux formats de papier :

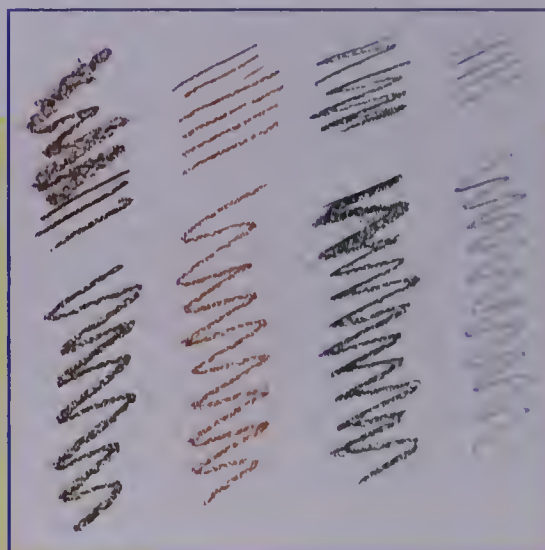
- les formats industriels A4, A3, etc. pour les papiers lisses
- les papiers artistiques au format : jésus, 56 x 76 cm, raisin, 50 x 65 cm, colombier, 63 x 90 cm, etc.

Il est recommandé de travailler avec des papiers sans colle, de pH neutre.



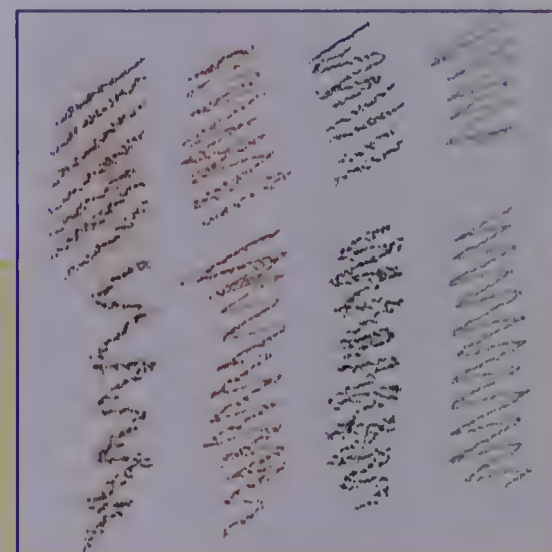
Papier lisse 200 g/m²

- **Craie terre :** trait flou et grisé
- **Craie sanguine :** trait flou et grisé
- **Craie noire :** trait flou et grisé
- **Crayon noir :** trait net et précis



Papier Moulin du Gué 270 g/m²

- **Craie terre :** trait gras et dense
- **Craie sanguine :** trait gras et dense
- **Craie noire :** trait gras et dense
- **Crayon noir :** trait gris et pâle, mais avec des pleins et des déliés



Papier aquarelle 640 g/m²

- **Craie terre :** trait complètement flou et imprécis
- **Craie sanguine :** trait complètement flou et imprécis
- **Craie noire :** trait complètement flou et imprécis
- **Crayon noir :** trait noir et précis

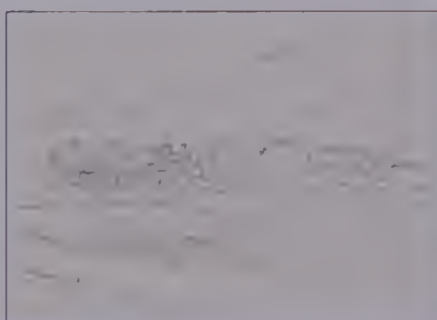
Les techniques du dessin



Le dessin est un art simple, qui demande peu de matériel, et que tout le monde peut pratiquer avec un peu de patience. Il existe deux grandes familles : **le dessin préparatoire**, appelé aussi croquis ou esquisse, et **le dessin de présentation**. Dans cet ouvrage, nous abordons le dessin de présentation. Les six gestes du dessin sont : le point, le trait vertical, le trait horizontal, le trait diagonal, le trait arabesque et le **trait de randonnée*** ou de promenade.

Descriptif des techniques

Toutes les techniques du dessin se pratiquent sur papier.



Crayon noir et mine de plomb

Une mine de plomb est un crayon noir sans coque de bois. Son diamètre est plus grand que celui du crayon noir. La mine est constituée de poudre de graphite et s'efface à la gomme plastique. L'un comme l'autre furent très utilisés à partir du XVIII^e siècle par des peintres comme Ingres, Delacroix, Turner, Monet, Renoir.

Craie blanche

Elle s'utilise sur un papier légèrement teinté. Sa principale qualité est de **rehausser*** un dessin au crayon ou au fusain.



Sanguine

La sanguine est une craie d'argile rouge qui peut être de différentes teintes, de l'orangé au pourpre. Elle se taille comme un crayon avec une lame de couteau. Pour faire des arêtes saillantes, il faut casser le bâton. On trouve aussi des crayons sanguine. La sanguine peut être classée en HB, 2B, 4B selon qu'elle est plus ou moins grasse. Elle s'efface à la **gomme mie de pain***.



Trois crayons

Cette technique nécessite un crayon noir, un blanc et une sanguine. Elle se pratique sur des papiers de couleur qui permettent de nombreux effets rappelant les sépias et les camaïeux. C'est une des techniques reines du portrait.





Pastel sec

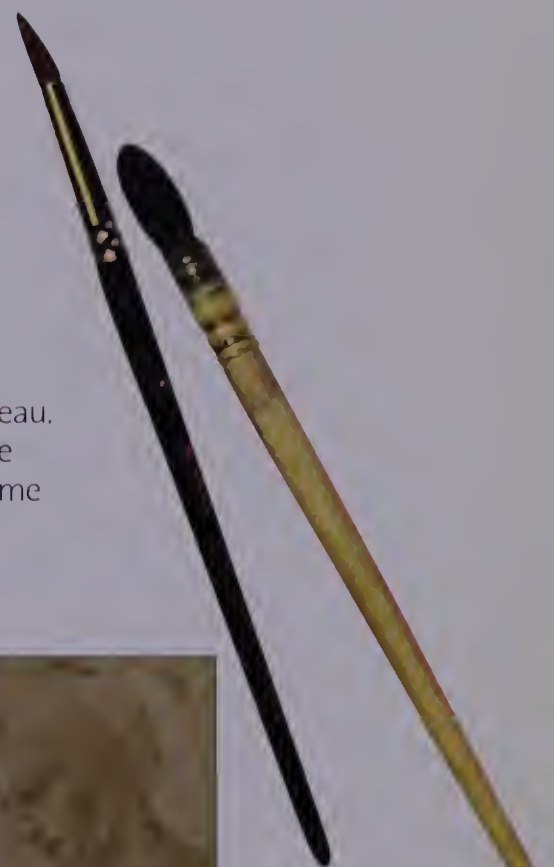
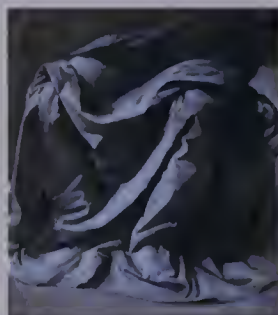
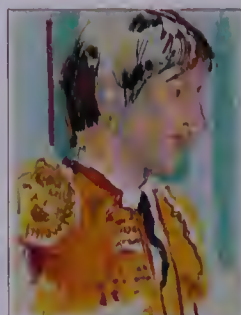
Les pastels secs se présentent sous la forme de bâtonnets de couleur que l'on utilise comme des crayons de couleur. On trouve aussi des crayons pastel qui ressemblent à des crayons de couleur, et permettent de travailler plus en finesse.



Lavis*

Il se pratique au pinceau, en diluant de l'encre de Chine ou du brou de noix avec de l'eau.

Le lavis est une peinture aquarellée monochrome qui permet des études très poussées de lumière et de clair-obscur.



Pastel gras

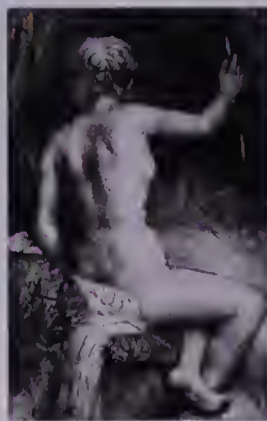
Constitué de pigments et d'huile et/ou de cire, il permet d'obtenir des couleurs saturées* et violentes. D'une manipulation facile, ses effets sont moins subtils que ceux du pastel sec, et il s'efface difficilement.



Pointe d'argent

On gratte une pointe d'argent sur un papier préparé à la gouache ou à l'acrylique : un peu d'argent se dépose sur le papier. Sensible à la lumière, il noircit quand on laisse le dessin au soleil.

C'est une technique où la gomme est inopérante.



Aquarelle

Peinture à l'eau translucide, faite de jus de pigments* mélangés à de la gomme arabique et à du miel, elle fut très utilisée à partir de la fin du XVIII^e siècle par des peintres comme Turner.

Gouache

Peinture constituée d'un pigment et d'un liant vinylique, sa particularité est d'être opaque*. La gouache trouve son origine dans la *tempera*, la peinture à l'œuf obtenue en mélangeant le pigment à du jaune d'œuf et en le diluant à l'eau.



Plume et encre de Chine

La plume peut être naturelle (d'oie, de corbeau) ou taillée dans une branchette ou un roseau. Elle peut être aussi en métal. On trouve différentes couleurs d'encre de Chine : noir, sépia ou bistre.





L'étude des paysages, réels ou imaginaires, est apparue très tardivement dans l'histoire de l'art. C'est au peintre espagnol El Greco que l'on doit le premier paysage en tant que motif : *Vue de Tolède sous l'orage* (1614). Auparavant le paysage n'était qu'un élément de décor derrière un portrait. Au xvi^e siècle, les paysages sont imaginaires : Léonard de Vinci recommande d'ailleurs de regarder une tache d'humidité sur un mur pour y voir les plus beaux paysages. Au xvii^e siècle, les paysages sont le plus souvent pittoresques et mythologiques. Dans les dessins au lavis et au brou de noix du Lorrain, de Poussin ou de Rembrandt, le paysage est un prétexte à d'étonnantes études de lumière, avant la réalisation du tableau. Ce n'est qu'à la fin du xviii^e siècle, avec les sanguines de Guardi et Canaletto puis les aquarelles de voyage de Turner, et pendant tout le xix^e siècle, que le paysage devient un véritable sujet d'observation. De cette époque datent les paysages au crayon noir de Corot ou Degas et les études au trait d'encre de Vincent Van Gogh.

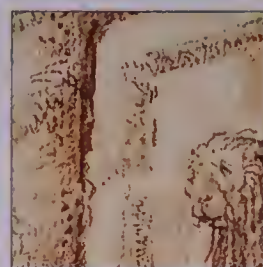


- Le crayon noir • Le brou de noix
- La sanguine • L'aquarelle et l'encre de Chine
- Le roseau et l'encre de Chine • Le pastel sec

Les paysages

Avec

- Les maîtres du pop art
- Claude Gellée dit le Lorrain
- Hubert Robert
- Camille Pissarro
- Vincent Van Gogh



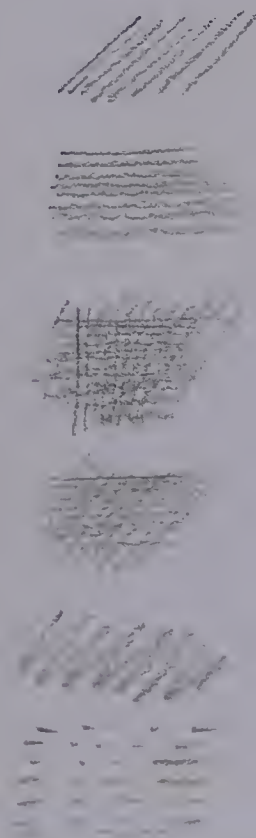
La baie d'Antibes d'après les maîtres du pop art

Le dessin est l'art de la ligne, du trait, du plein et du délié, alors entraînez-vous avec ce dessin réalisé au crayon noir.

Matériel

- papier à dessin 80 g/m²
- crayon noir
et gomme plastique
ou
- mine de plomb
et gomme mie de pain

Exemples de trame et de trace d'un crayon HB



Le vocabulaire de base du dessin

- point
- trait vertical
- trait horizontal
- trait diagonal
- trait arabesque
- trait de randonnée
ou de promenade

Le graphite

Les crayons noirs HB ou B et les mines de plomb sont en graphite. Les crayons, où la mine est prise dans une coque en bois, se taillent avec un taille-crayon et s'effacent avec une gomme plastique. Les mines de plomb ont un diamètre supérieur, pouvant aller jusqu'à 5 mm, et n'ont pas de coque en bois ; elles s'effacent à la **gomme mie de pain**.*

Codification : H signifie « hard », il est réservé aux travaux d'étude.

B signifie « black » ; plus le chiffre est élevé, 2, 4, 6, 8, 10, 12 ..., plus le trait est noir.

Le papier ne doit pas être trop lisse pour le dessin.
On augmente le diamètre de la mine de plomb
en fonction de la surface du papier.

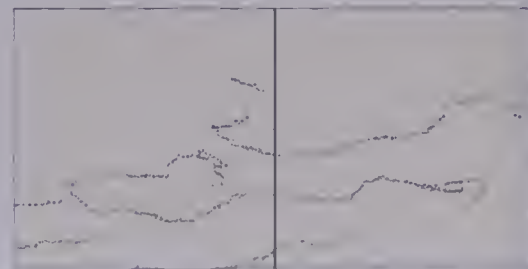
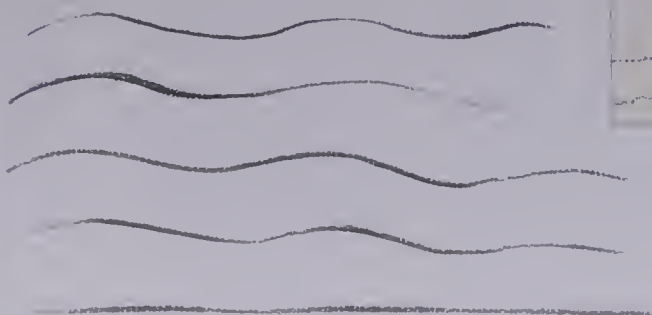
1 Avec une règle et un crayon HB, recopiez la grille sans appuyer.

Dessinez de haut en bas et de gauche à droite :
commencez en haut à gauche pour aller
en bas à droite.

2 Tracez la ligne d'horizon : c'est un trait horizontal et fin qui se situe à la limite entre la mer et la base des collines.

3 Repérez le type de trait utilisé, c'est le **trait de promenade*** ou de randonnée : un trait irrégulier fait d'une ligne brisée. Copiez le dessin en vous laissant guider par les dénivellations des collines.

4 Observez l'épaisseur
des traits : le plein (épais)
et le délié (maigre)
pour indiquer la lumière.



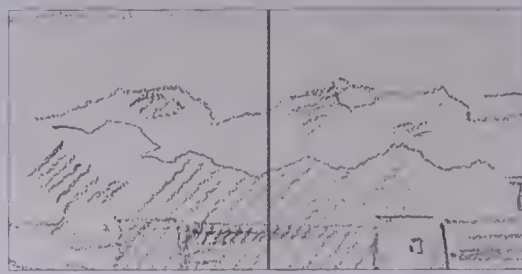
A2 - B2

5 Dessinez les nuages
avec de légères arabesques.



C3 - D3

6 Tracez de petits traits verticaux et horizontaux pour préciser le dessin de la ville.



A3 - B3

7 Placez par endroits des traits en diagonale pour ombrer, et des petits points pour marquer les différents plans du paysage.

Claude Gellée dit le Lorrain

Paysage de bord de lac

Ce dessin monochrome est un excellent moyen de travailler les contrastes et le clair-obscur.

Matériel

- papier aquarelle 300g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme plastique
- brou de noix
- 1 gobelet à eau
- 1 pinceau à aquarelle
- gouache blanche

Le lavis* au brou de noix

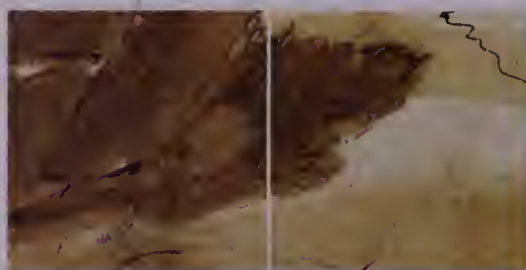
Le lavis est une technique aquarelle monochrome où la couleur est **dégradée*** selon qu'elle est plus ou moins diluée avec de l'eau. Le brou de noix est une teinture obtenue à partir de coques de noix. Pour le lavis, on le coupe à moitié d'eau.

1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille puis faites la mise en place (cf. p. 7) : le lac et les collines, l'arbre.



B2

2 Avec du brou de noix, faites au lavis l'ensemble du paysage et des arbres : ne vous préoccupez pas de la forme des feuillages. Passez une couche très claire dans le ciel.

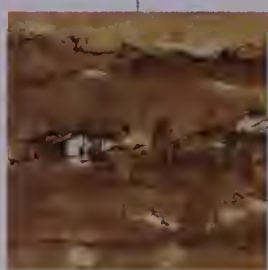


F4 - G4

3 Attendez que le lavis soit sec, puis avec la même couleur et le même **jus***, repassez une couche sur les arbres et le premier plan. Laissez sécher. Faites de cette manière la colline du fond. Laissez sécher.

Au lavis, les **couleurs foncées** sont obtenues par superposition de couches claires, ou par une moins grande dilution de la peinture ou de l'encre.

4 Travaillez la rive entre la colline et le lac en respectant bien les **réserves*** qui donnent au dessin sa lumière. Puis réalisez les reflets dans l'eau. Laissez sécher.



B3

Réserve :

partie où le blanc du papier est conservé, où l'on n'applique pas de couleur.

La fenêtre du Lorrain

Claude Lorrain utilisait pour réaliser ses lavis une « fenêtre » : une plaque de verre teintée d'ocre placée entre lui et son sujet. De nos jours, on la remplacerait par des lunettes de soleil !

5 Peignez les parties sombres avec du brou de noix non coupé. Laissez en réserve les parties blanches dans le feuillage.



E3 - F3



© Photo RMN - Jean-Gilles Berizzi

Taille réelle : 12,1 x 18,2 cm



G1 - G2

6 Effectuez le détail du feuillage avec des petites taches plates et répétitives.



A4 - B4

7 Avec la pointe du pinceau ou une plume à dessin, réalisez la barque et les personnages ainsi que les ombres.

Comment préparer son papier

Pour préparer soi-même son support, il faut du papier pur chiffon, de lin ou de coton, au pH neutre, qui ne gondole pas. Badigeonnez votre feuille rapidement à l'acrylique ocre ou au brou de noix dilué, avec un pinceau large. Laissez bien sécher.

Hubert Robert

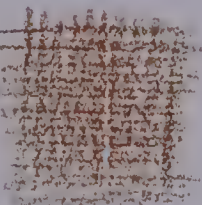
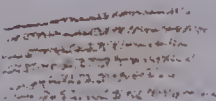
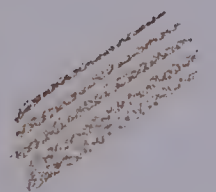
Jeune femme tenant un panier, descendant des marches près d'une fontaine

Découvrez les subtilités que peut rendre un dessin monochrome.

Matériel

- papier à dessin 200 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 crayon de sanguine
- 1 gomme mie de pain

La sanguine se travaille essentiellement par trames croisées.



Tous les exercices que nous vous proposons sont réalisables à la sanguine.

La sanguine

Cette craie d'argile rouge existe dans différentes teintes, de l'orangé au pourpre. Elle se taille comme un crayon avec une lame de couteau. Pour obtenir des arêtes saillantes, il faut casser le bâton. On trouve aussi des crayons sanguine. Les **papiers*** rugueux et légèrement teintés d'ocre sont bien adaptés à cette technique.

Signes particuliers

- La sanguine s'abrase et s'efface difficilement à la **gomme mie de pain***.
- Elle se dilue bien à l'eau, ce qui permet, sur des papiers épais, de la travailler comme un **lavis***.
- Elle se fixe avec un **fixatif*** en bombe à pastel ou à fusain.

1 Avec une règle et un crayon, réalisez la grille et faites la mise en place (cf. p. 7) : représentez le feuillage par un **trait de promenade***, donc juste les contours, sans tramer. Puis gomez le quadrillage.

2 Reprenez votre dessin à la sanguine : repassez sur les traits sans appuyer, surtout n'entrez pas dans les détails.

Pour avancer et revenir sur votre travail, posez une feuille de papier blanc sous votre main, de manière à ne pas abîmer votre dessin.

3 Avec des hachures horizontales, faites le ciel en vous arrêtant bien aux contours des nuages.

Avec des traits plus courts et toujours horizontaux, reprenez l'arbre et appuyez un peu plus pour ombrer.



C1



C2



© Photo RMN - Michèle Bellot

Taille réelle : 36,4 x 27,9 cm



F5



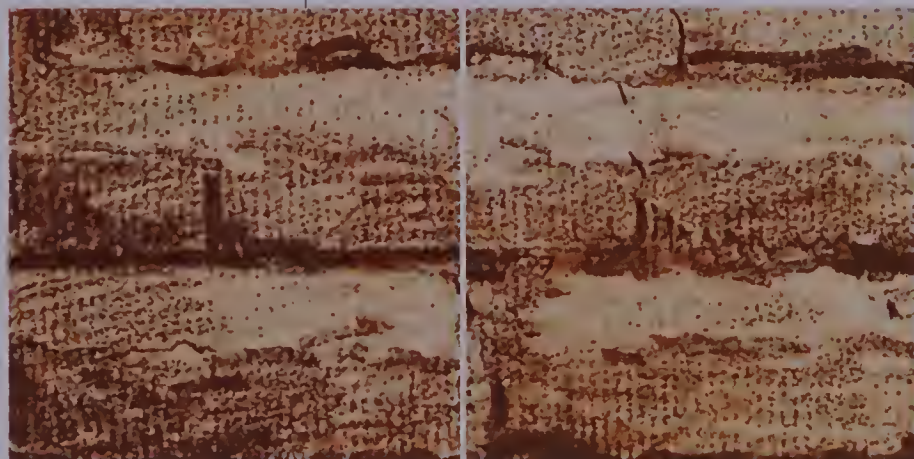
E7

4 La fontaine : dessinez le contour d'un trait discontinu, puis tramez à la verticale sur le haut et à l'horizontale sur la vasque.



C6 - D6

5 Avec la mine bien taillée de votre crayon sanguine, réalisez le contour puis les détails de la robe.



B8 - C8

6 Pour les marches, repérez le sens des trames : marquez bien les interstices des pierres en appuyant sur le crayon sanguine.

7 Par endroits, effectuez sans appuyer des traits en diagonale pour ombrer, et des petits points pour marquer les bosquets de verdure.



A6

Coucher de soleil

Voici une étude à l'aquarelle reprise à l'encre de Chine, qui vous permettra de travailler les jeux de lumière au soleil couchant.

Matériel

- papier spécial aquarelle 300g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme plastique
- 1 éponge
- 1 buvard
- 2 verres d'eau
- chiffon
- aquarelle
- encre de Chine
- roseau taillé

Les pinceaux

- 1 pinceau petit gris n° 4
- 1 pinceau en poil de marte n° 10
- 1 repoussoir

La palette



1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille et dessinez l'ensemble du dessin : n'entrez pas trop dans les détails, c'est une simple mise en place (cf. p. 7). Le feuillage de l'arbre est réalisé avec un **trait de randonnée***.

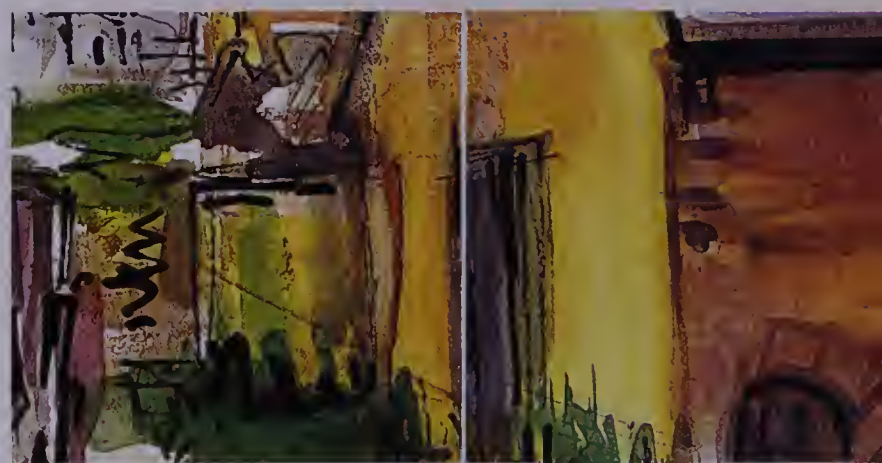


E2 - F2

2 Placez du **jaune très délavé** sur toute la surface de la feuille, sauf au niveau de la diligence que vous laissez en **réserve***.

Si vous travaillez sur papier humide, la couleur **fuse*** et se répand. Pour obtenir précision et netteté du tracé, il faut travailler sur papier sec.

3 Apportez les touches d'**orange** puis d'**ocre** sur les murs et dans la végétation : les arbres à gauche et l'herbe à droite.



E4 - F4



D3



F5



C1 - D1 - E1 - F1 - G1

4 Réalisez le ciel avec un **jus*** rouge carmin très léger :
passez la couleur bien à l'horizontale.

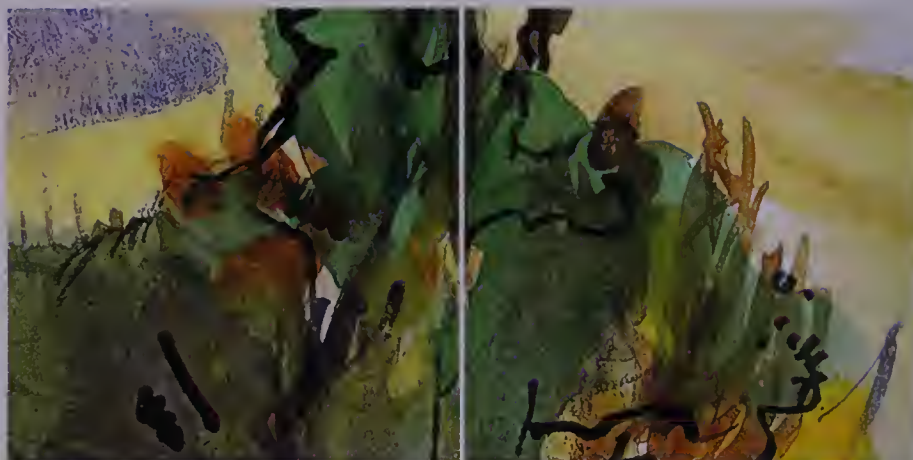
Conseil : si vous préférez travailler à la gouache, **dégradez*** systématiquement vos couleurs avec du blanc, elles seront plus intenses.

A5

L'aquarelle est l'art de la **réserve*** et de l'utilisation du blanc du papier. En conséquence, après avoir repéré les parties qui doivent rester blanches, posez les couleurs dans l'ordre suivant :

- 1 • les jaunes
- 2 • les oranges
- 3 • les terres
- 4 • les rouges
- 5 • les verts
- 6 • les bleus
- 7 • les violets
- 8 • les gris

5 Faites les **arbres** en vert émeraude et l'herbe au premier plan avec du vert anglais **rompu*** de rouge.



C2 - D2

6 En violet, ombrez le chemin puis le ciel avec beaucoup d'eau. Colorez les personnages avec un violet plus dense.



D5



B4 - B5 - C4 - C5



D4

7 Redessinez à l'encre de Chine le contour des personnages. Faites aussi quelques traits de randonnée pour souligner la diligence, les murs, la forme de l'arbre, etc.



D3 - E3

8 Terminez votre aquarelle avec de la terre d'ombre pour les toits et les parties sombres des arbres.

Vincent Van Gogh La Ferme du père Éloi (1890)

Voici une scène de campagne avec laquelle vous allez apprendre à dessiner selon une technique rustique : le roseau.

Matériel

- papier à dessin 80 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme plastique
- 1 roseau
- encre de Chine
- chiffon

Le roseau et l'encre de Chine

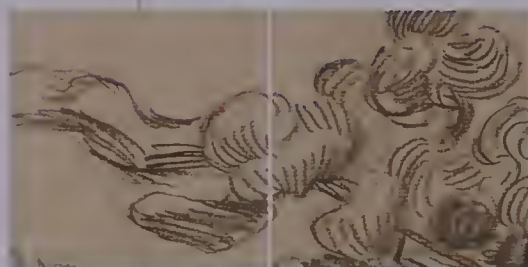
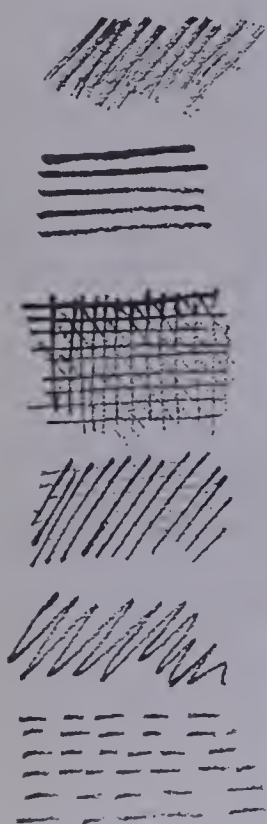
Comment préparer un roseau, ou un bout de bois en plume ? Taillez en pointe avec un couteau le bout du roseau, et faites une pointe sur les deux côtés. Trempez votre roseau dans de l'encre de Chine.

On peut tailler ainsi plumes d'oie, de corbeau, bois de noyer, roseaux, etc.

Les papiers rugueux et légèrement teintés d'ocre sont parfaitement adaptés à l'encre de Chine. Il faut éviter les papiers trop lisses et trop maigres.

1 Avec une règle et un crayon, réalisez la grille. Puis faites la mise en place (cf. p. 7) du dessin.

Exemple de trame et de trace de roseau et d'encre de Chine



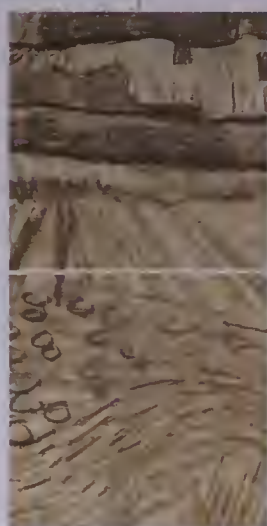
A2 - B2

2 Les nuages et les arbres sont faits de hachures en arabesques et courbes successives.



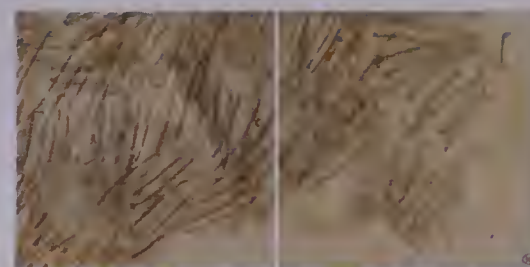
C3 - D3 - E3 - F3 - G3

3 Les murs des maisons sont réalisés avec des traits verticaux, plus ou moins espacés selon qu'ils sont éclairés ou non. Tracez des traits en diagonale pour les toits clairs et coupez les fonds avec des traits horizontaux.



F3 - F4

4 Pour le champ labouré, observez bien le détail des traits : de longs traits pour les sillons, des petits cercles, des petites hachures en diagonale qui montent et qui descendent...



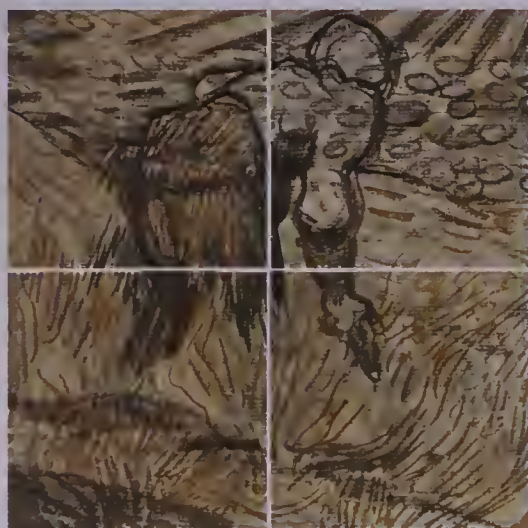
F5 - G5

5 Les herbes au 1^{er} plan sont effectuées avec de petits traits légèrement inclinés vers la gauche ou vers la droite. Remarquez qu'ils forment des sortes de bouquets de foin.



© Photo RMN - Franck Raux

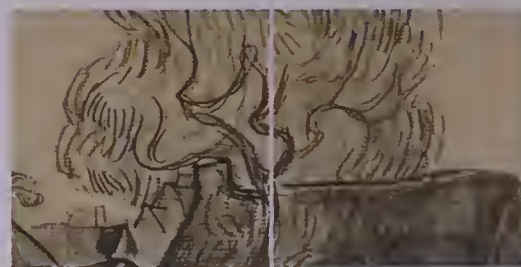
Taille réelle : 45 x 59 cm



D4 - D5 - E4 - E5

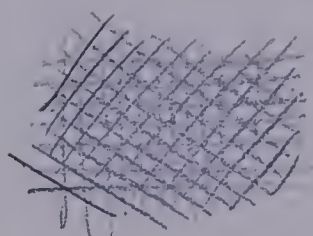
6 Dessinez la silhouette du personnage par dessus les herbes : les labours et les foins apparaissent en transparence.

7 Reprenez votre dessin à l'encre avec un roseau.

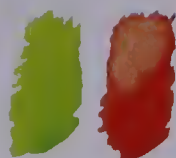


E2 - F2

8 Attendez que le dessin soit bien sec si vous voulez reprendre un endroit, puis gomez le quadrillage.



Pratiquée depuis l'Antiquité, la nature morte consiste à représenter des objets inanimés : fruits et fleurs, gibiers, nourritures, instruments de musique, objets usuels ou décoratifs. Ces objets constituent un nombre très varié de sujets d'étude et sont très souvent utilisés pour l'apprentissage du dessin, mais ils peuvent aussi servir de support d'une véritable réflexion philosophique. Au XVII^e siècle par exemple, les « vanités », des études de fruits, de vases, etc., représentent en fait l'impuissance de l'homme devant la mort et offrent au spectateur l'occasion de réfléchir sur le temps qui passe : le goût et les sens s'estompent au fil des ans. Au XVIII^e siècle, avec un peintre comme Chardin, la nature morte change de ton et se fait plus humble, cherchant davantage à recréer un espace familial. Mais elle est aussi le thème d'étude privilégié du dessin d'observation, ouvrant la voie à l'esprit scientifique : Léonard de Vinci ou Albrecht Dürer ne sont-ils pas les précurseurs de nos ingénieurs ?

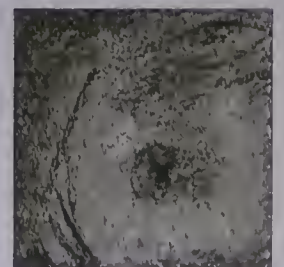
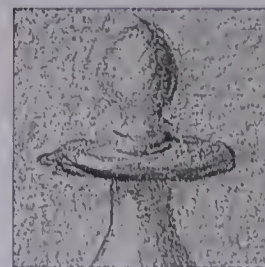
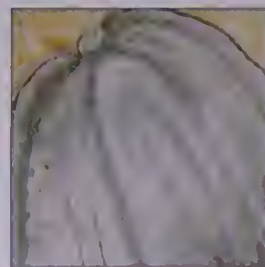


- Le fusain • Le dessin d'observation
- Le dessin analytique et le dessin synthétique
- Le pastel et la gouache • La tempera

Les natures mortes

Avec

- Jean-Baptiste Chardin
- Albrecht Dürer
- Les maîtres du pop art
- Léonard de Vinci



Nature morte

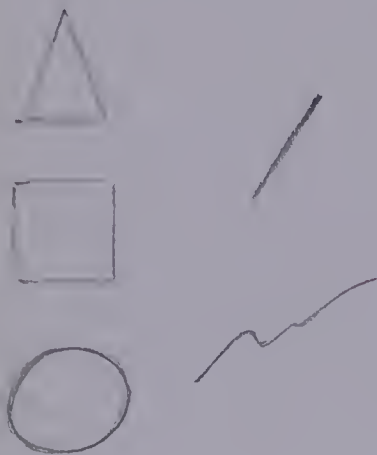
Facile d'utilisation, le fusain vous permettra de faire des progrès rapides.
Et votre maîtrise du rehaut s'affinera de jour en jour.

Matériel

- papier ocré de 80g/m²
- 1 fusain tendre
- 1 peau de chamois ou gomme mie de pain
- 1 estompe
- chiffon de coton
- fixatif en bombe
- 1 craie blanche

Les formes mathématiques simples de base du dessin

- triangle
- carré
- rond
- droite
- point
- V pour tracer les arbres
- trait de randonnée



Le fusain

Le fusain est un charbon de bois de vigne ou de saule. Il existe trois sortes de fusains, de grosseur et de dureté différentes : tendre, mi-sec et sec. Plus il est tendre, plus il s'écrase et mieux il s'efface. Le fusain est un outil idéal pour les études réalisées sur des formats particulièrement grands (50 x 65 cm). Très salissant, il impose de travailler sans appuyer la main.

Comment effacer le fusain ?

• La gomme mie de pain* :

Elle doit être malaxée avant utilisation. On peut aussi gommer le fusain avec de la vraie mie de pain.

• La peau de chamois :

Pour effacer complètement, il faut une peau de chamois, que l'on peut remplacer par un chiffon de coton.

Comment estomper le fusain ?

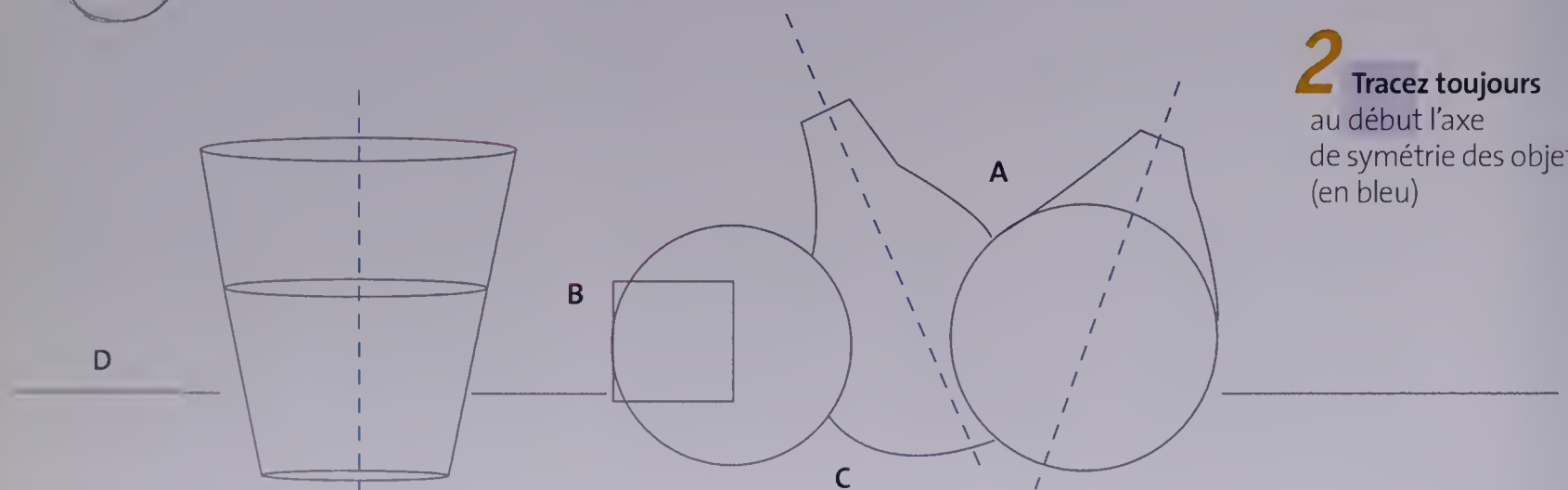
Pour **estomper*** le fusain, il faut frotter le dessin au doigt, avec une estompe ou une peau de chamois. La qualité du gris obtenu avec une peau de chamois est inimitable.

Pour obtenir des **lavis***, le fusain peut se travailler à l'eau avec un pinceau à aquarelle et sur du papier 300 g/m².

1 Avec une règle et un crayon HB, tracez la grille. Puis observez les formes mathématiques simples à partir desquelles sont construits les différents éléments :

- A – triangle (poires)
- B – carré (partie éclairée de la pomme)
- C – rond et ellipse (pomme, poire)
- D – droite (bord de la table)

2 Tracez toujours au début l'axe de symétrie des objets. (en bleu)

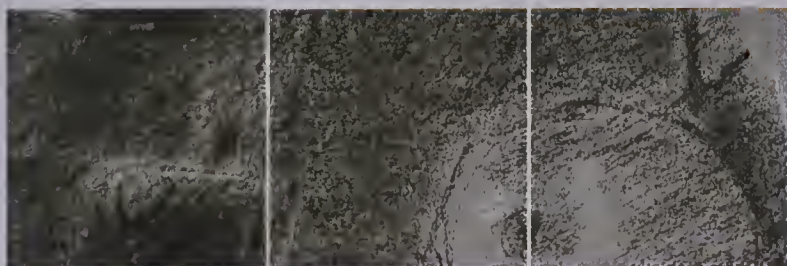




E3 - F3

3 Dessinez avec un trait de **randonnée*** le contour des objets, puis hachurez de traits horizontaux, verticaux et diagonaux suivant le cas.

Quand vous ressentez que le fusain ne prend plus, **fixez*** le à la bombe à fixatif.



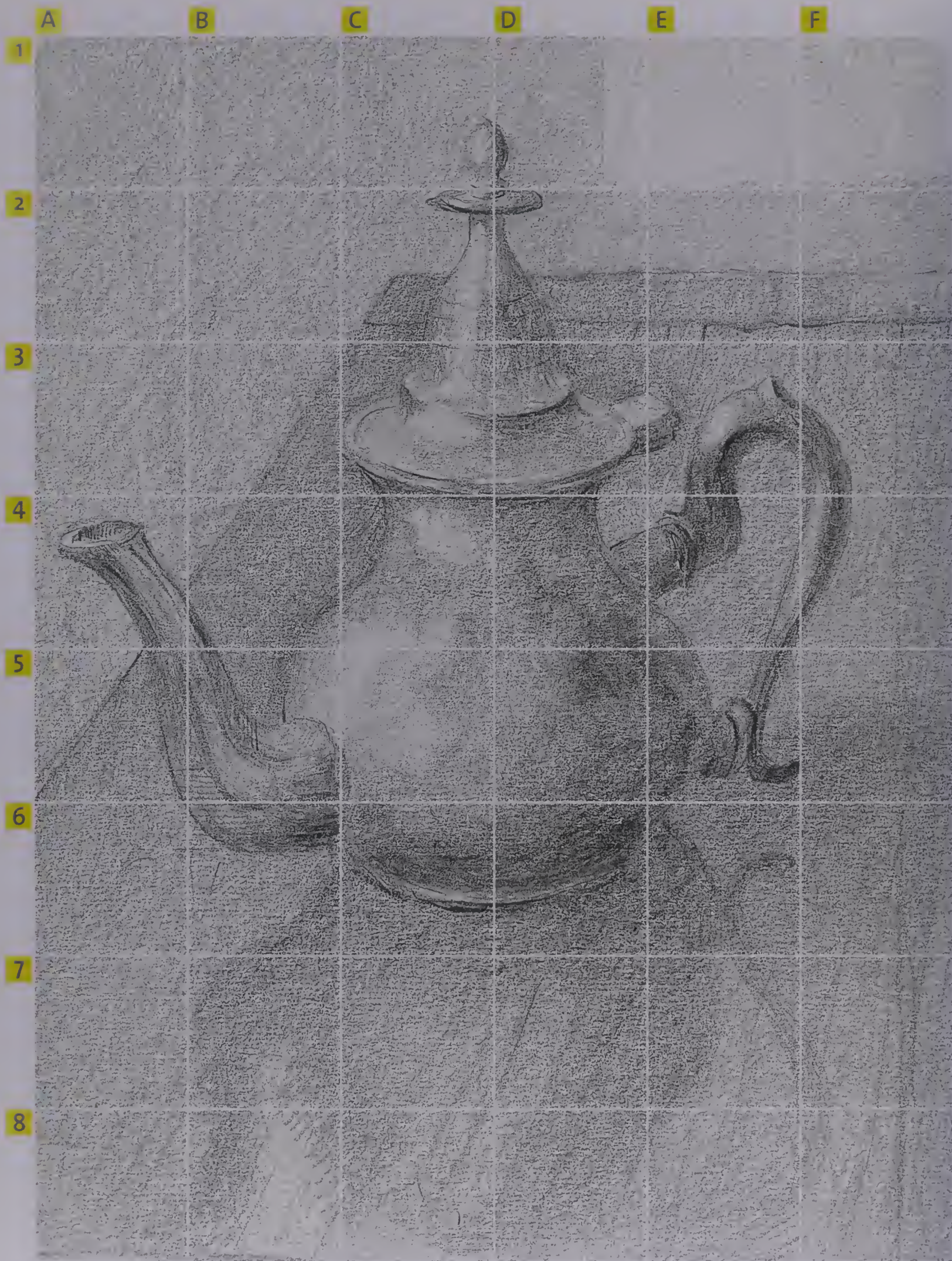
B3 - C3 - D3

4 Avec une craie blanche, réalisez quelques hachures pour **rehausser*** la lumière, sur le verre et la pomme.

Le rehaut

procédé qui consiste, par des touches claires ou foncées, à accentuer la forme et à donner du relief. C'est une technique fondamentale du dessin.

5 **Fixation.** En fin de travail, il faut fixer la poudre de fusain avec du fixatif à fusain ou de la laque à cheveux. En cours de travail, pour obtenir des noirs profonds, ou si le fusain ne se « dépose » plus sur le papier : fixez et retravaillez par-dessus.



Dessiner et ombrer

Apprendre à observer les objets, à les regarder pour les restituer, c'est la base du dessin d'observation. Voici un exemple simple : une théière.

Matériel

- papier à dessin 80 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme plastique

On peut observer les plantes (dessin botanique), les pierres (dessin géologique), les êtres humains (dessin anatomique et morphologique) etc.

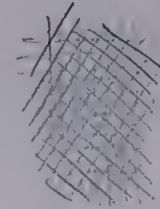
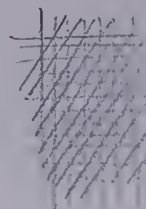
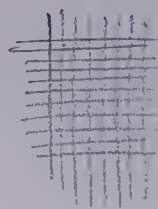
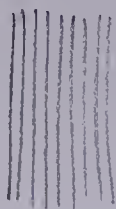
Le dessin d'observation scientifique doit être extrêmement précis. Il est dessiné au trait, c'est-à-dire sans ombre. En revanche, pour le dessin d'observation artistique, dont le but est de s'entraîner à une meilleure observation et compréhension visuelle, il faut repérer les proportions ainsi que la distribution de l'ombre et la lumière sur l'objet d'étude.

1 Construisez votre objet.

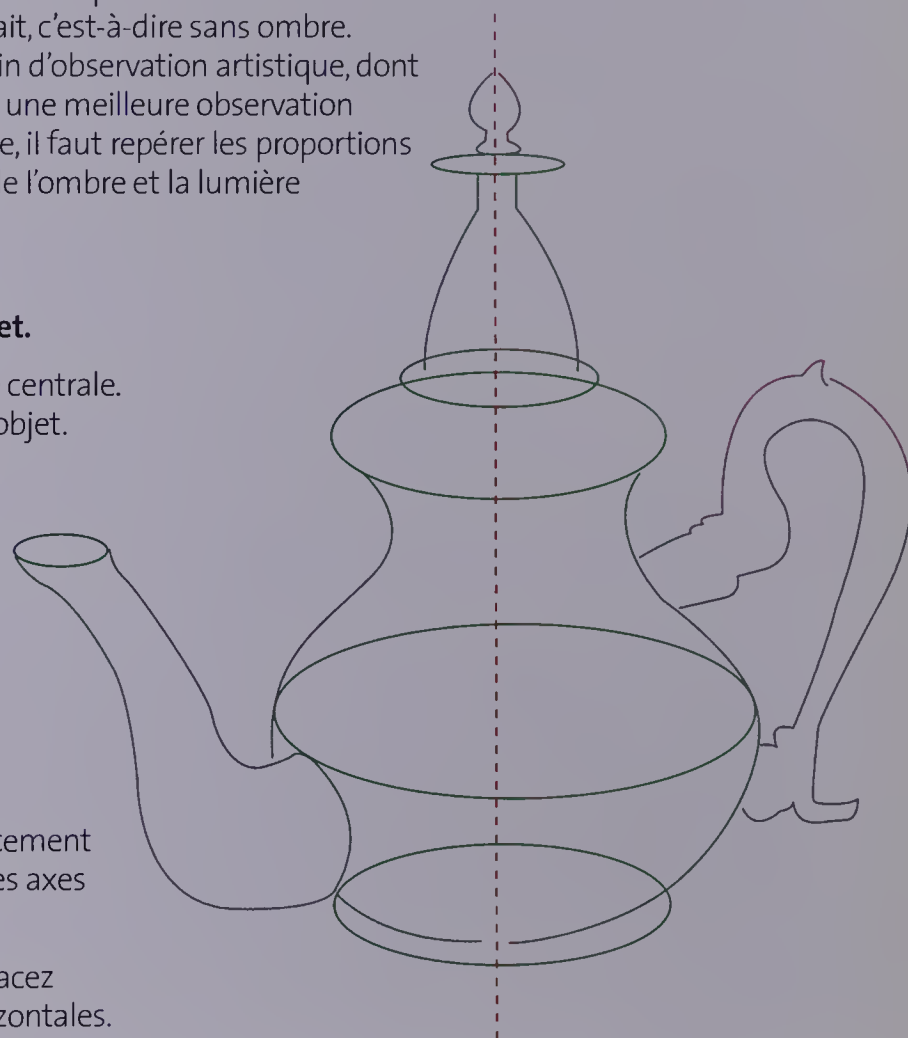
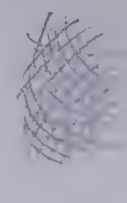
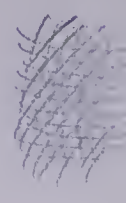
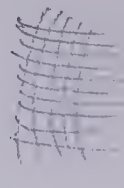
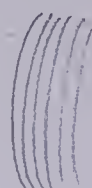
- Placez l'axe de symétrie centrale.
- Observez le ventre de l'objet.
- Tracez les ellipses.

2 Ombrez : frottez doucement votre crayon en suivant les axes de chaque plan.

- Pour les plans droits : tracez des verticales et des horizontales.



- Pour les plans courbes : suivre les parallèles et les méridiens.



Albrecht Dürer

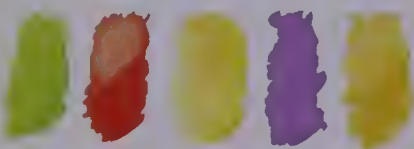
Étude de lys

Pratiquer le dessin, c'est autant apprendre à observer le détail que savoir retranscrire en quelques traits son objet d'étude.

Matériel

- papier à aquarelle ocre 300g/m²
- 1 crayon à papier HB
- 1 gomme
- 1 pinceau petit gris n° 4
- tubes d'aquarelle
- blanc de Chine
- 1 repoussoir en os
- 1 buvard
- 1 éponge
- eau
- chiffon

La palette



Le dessin analytique, complémentaire du dessin d'observation, est extrêmement précis, et sans ombre. Utilisé par les scientifiques et les botanistes, il permet, par sa précision, d'identifier de manière rigoureuse les champignons vénéneux, par exemple. Ce type d'étude a été très pratiqué par des artistes comme Léonard de Vinci, Albrecht Dürer ou Joseph Redouté.

1 Avec une règle et un crayon, tracez sans appuyer la grille, puis dessinez les contours du lys. Soyez précis, dessinez chaque pétale, chaque étamine avec le plus de détails possible. Enfin, gomez le quadrillage.



C1 - D1 - E1

2 Avec de l'ocre très diluée, placez la couleur sur le fond derrière la fleur.



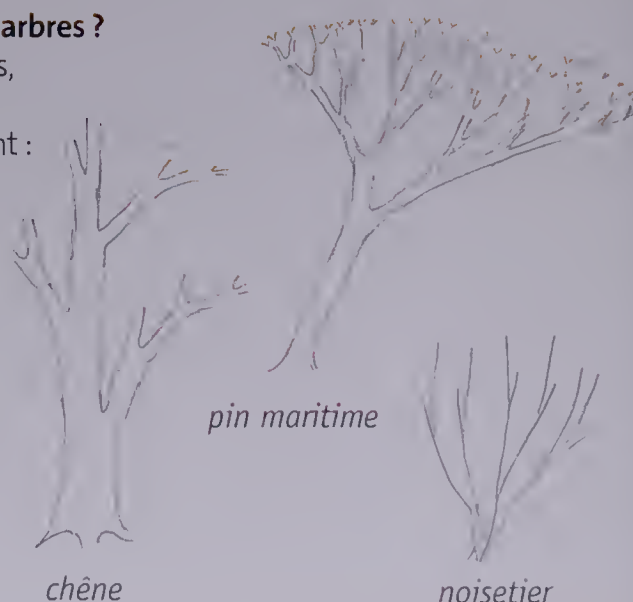
D3 - E3 - F3

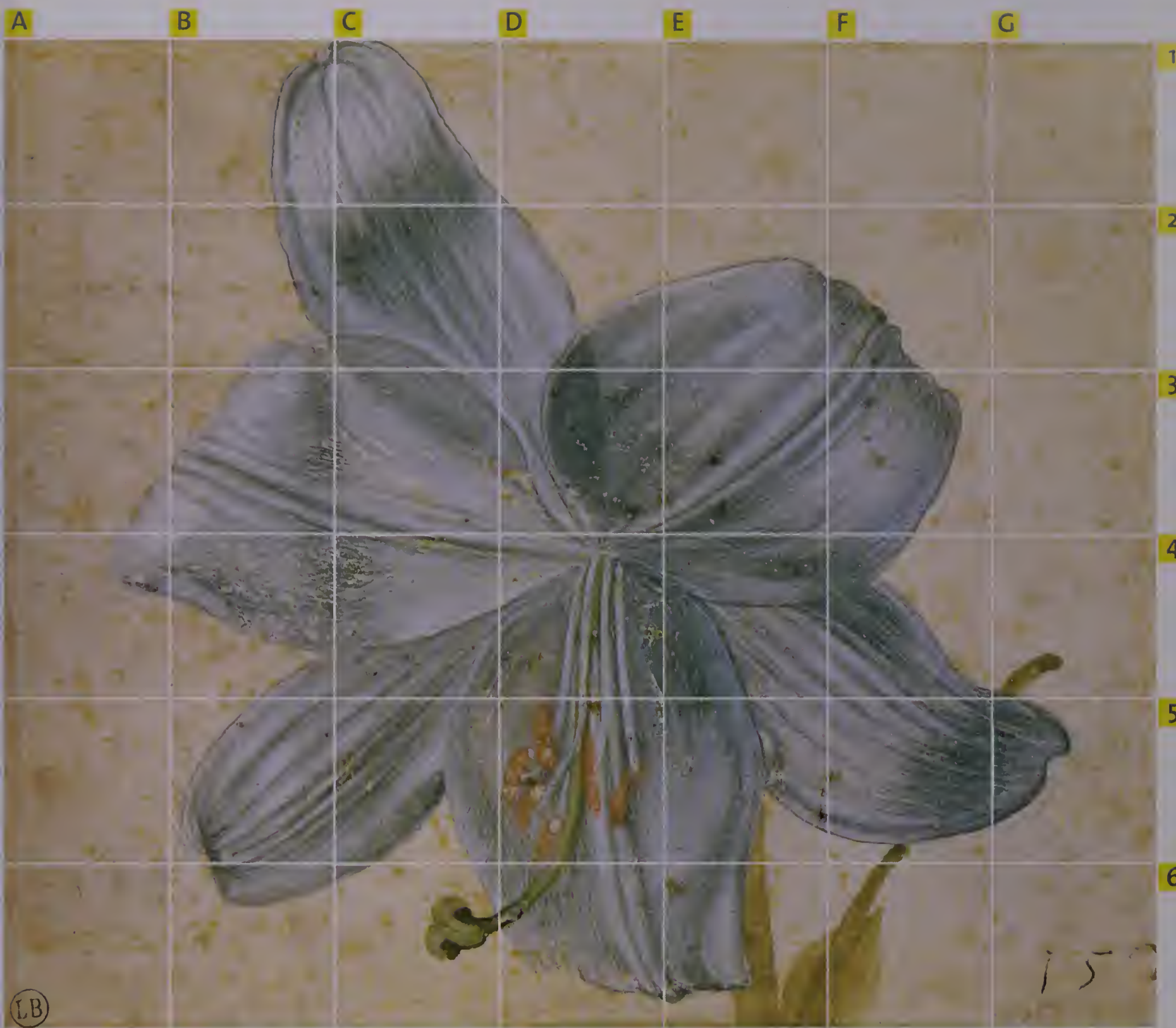
3 Avec la pointe du pinceau, faites le contour des pétales en violet très léger. Puis réalisez les veinures avec de fines hachures dans le sens des pétales; gardez bien les étamines propres.

Le dessin synthétique, à l'inverse du dessin analytique, s'occupe de l'effet d'ensemble et accorde beaucoup moins d'importance aux détails. Ce qui prime, c'est de reconnaître l'objet représenté, et parfois quelques traits suffisent.

Comment dessiner des arbres ?

Pour dessiner des arbres, réalisez une succession de V en embranchement : leur taille réduit au fur à mesure que vous arrivez en haut de l'arbre. Chaque type d'arbre a un embranchement particulier : des V raides ou souples, longs ou courts, réguliers ou irréguliers, etc.





LB

© Photo RMN - René-Gabriel Ojéda

Taille réelle : 9,7 x 11,8 cm



D4 - D5

4 En jaune rompu* d'ocre jaune, peignez l'étamine et, avec un peu de rouge, les étamines ouvertes (D7), placez ensuite la tige derrière la fleur.



F5 - G5

5 Reprenez soigneusement les pétales avec du blanc de Chine pour faire apparaître les veinures.

Nature morte aux verres inspirée du pop art

Les effets de transparence donnent du volume et de la profondeur à vos compositions. Entraînez-vous avec des verres décalqués dans des catalogues.

Matériel

- magazines
- papier calque
- crayon noir 2B ou fusain
- bâtons de pastel ou tubes de gouache
- feutre noir

La palette



1 Décalquez le dessin de la nature morte en faisant se chevaucher les différents plans.

Comment décalquer ?

- 1 • Placez votre papier transparent sur le modèle à reproduire et, avec un crayon, dessinez le contour des objets que vous voulez décalquer.
- 2 • Retournez-le et, à l'endroit des traits, frottez un fusain ou un crayon à papier gras (2B).
- 3 • Retournez à nouveau le calque et disposez-le sur la feuille de dessin.
- 4 • Repassez sur les traits, sans appuyer, avec un crayon noir ou une pointe de stylo à bille : le dessin se reproduit.



B4 - B5 - C4 - C5 - D4 - D5

2 Colorez chaque forme à la gouache ou bien au pastel sec ou gras, selon l'effet que vous désirez obtenir. Pour le choix des couleurs, faites en sorte qu'elles ne se répètent jamais de proche en proche.



B6 - C6 - D6 - E6

3 Le cerne* noir : entourez chaque couleur d'un trait de feutre noir, pour les isoler les unes des autres et leur donner plus de force.

La gouache

C'est une peinture à l'eau **opaque***. Elle trouve son origine dans la *tempera*, la peinture à l'œuf où le pigment mélangé à du jaune d'œuf est dilué à l'eau. Pour l'utiliser correctement, il faut la mélanger à l'eau afin d'obtenir une consistance de yaourt, ce qui permet de ne pas voir les traces de pinceau.



Léonard de Vinci

Draperie pour une figure assise

L'étude de drapé requiert patience et observation minutieuse, afin de rendre fidèlement les effets d'ombre et de lumière.

Matériel

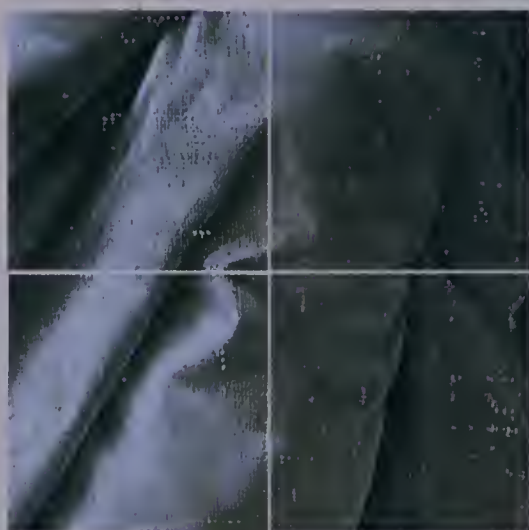
- papier à dessin 200 g/m²
- gouache ou acrylique ocre
- 1 règle
- 1 crayon HB
- encre de Chine
- 1 pot en verre
- 1 pinceau de marte
- 1 gomme plastique
- gouache blanche

Palette encre de Chine



1 Si votre feuille n'est pas déjà teintée, badigeonnez-la rapidement avec de la gouache ou de l'acrylique ocre pour obtenir un fond uniforme. Laissez sécher.

2 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer, puis dessinez tous les plis en prenant soin de bien indiquer l'ombre et la lumière.



D3 - D4 - E3 - E4

3 Diluez de l'encre de Chine dans un petit pot en verre : coupez l'encre à moitié d'eau pour obtenir une encre grise. Puis, avec un pinceau fin, reprenez les ombres au **lavis*** en allant de gauche à droite et de haut en bas. Vous devez alors obtenir l'ensemble des gris : pour fonder, passez plusieurs couches. Laissez sécher.

4 Gommez la grille et les traits de crayon sur les parties non travaillées.



B5 - B6 - C5 - C6

5 Avec de la gouache blanche bien diluée, reprenez les parties dans la lumière pour donner du volume au drapé.

La « tempera »

Ce mot vient du latin *temperare* qui signifie « mélanger ».

On l'utilise pour désigner les peintures avec une détrempe à l'eau. Cette technique antérieure à l'invention de la peinture à l'huile donne des **couleurs fraîches et satinées**.

Il convient pour peindre à *tempera* de mélanger votre peinture à l'eau soit avec du jaune d'œuf, le blanc d'œuf étant plus maigre, soit à l'œuf entier. Il faut enfin **vernir le dessin sec** avec un vernis à l'eau, puis un vernis gras. La *tempera* est une technique mixte quand elle est pratiquée avec la peinture à l'huile, puisqu'on utilise alors l'œuf comme liant.



© Photo RMN - Jean- Gilles Berizzi

Taille réelle : 26,5 x 25,3 cm

C' est un thème fondamental dans l'art du dessin.

Il faut savoir que, avant le XIX^e siècle et l'invention de la photographie, les portraits n'étaient pas ressemblants, mais allusifs. Il était d'ailleurs impératif d'embellir le portrait du commanditaire.

Les portraits classiques sont donc dessinés bouche close – les modèles souvent avaient plusieurs dents en moins ! –, le teint est lisse, bien qu'en réalité les visages fussent souvent très marqués : on ne traitait pas les maladies de peau...

L'art du portrait classique consiste donc à produire des effigies. C'est plus tard seulement que l'étude du portrait se voudra ressemblant au modèle.

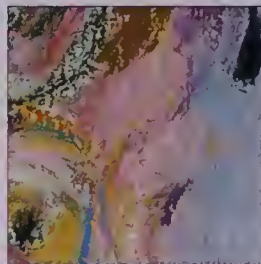


- Le plâtre au fusain
- La pointe d'argent • Le pastel gras
- La sanguine

Les portraits

Avec

- Léonard de Vinci
- Jacques Louis David



Sculpture d'une tête de cariatide

L'étude au fusain des plâtres classiques est un bon moyen de travailler les proportions et d'apprendre à construire un visage.

Matériel

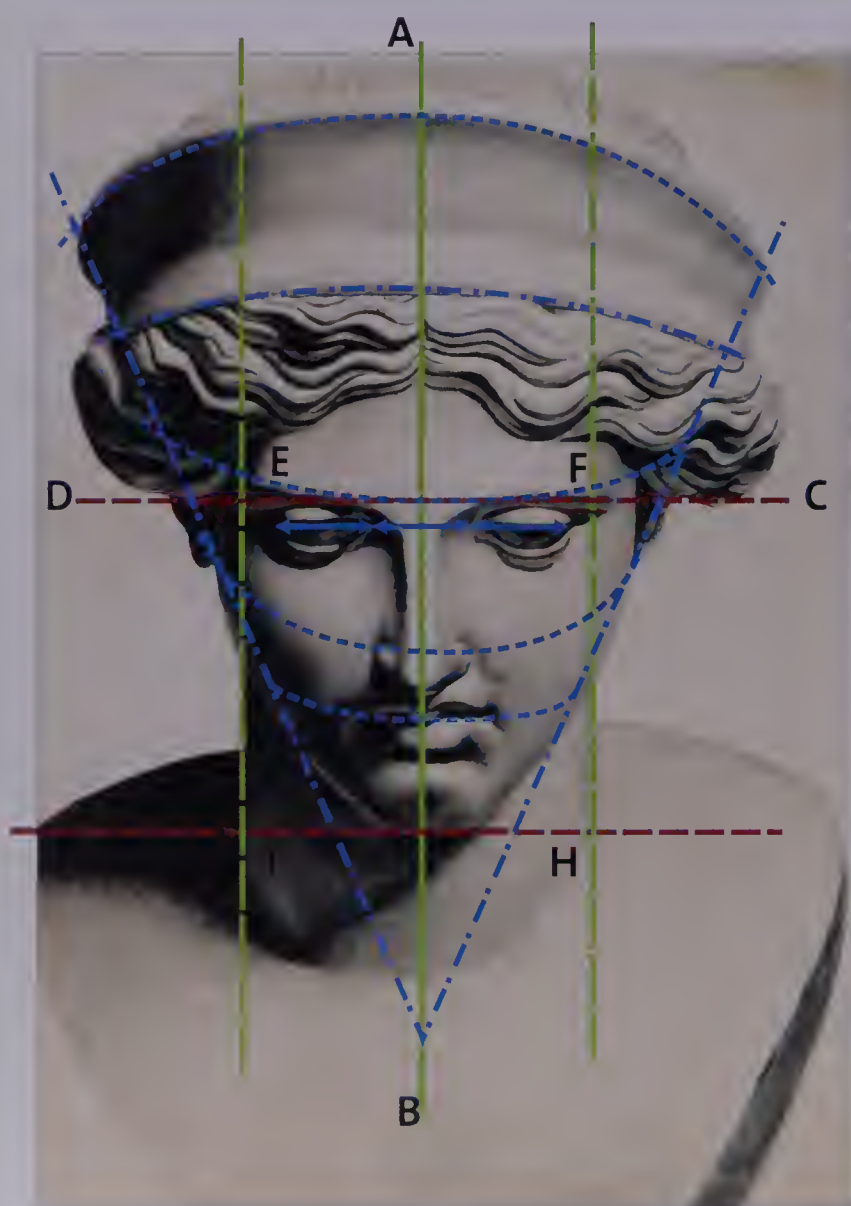
- papier coloré ocré de 80 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme plastique
- 1 fusain tendre
- 1 peau de chamois ou gomme mie de pain (pour effacer)
- 1 estompe, peau de chamois ou chiffon de coton (pour estomper)
- fixatif ou laque pour cheveux

Technique

L'exercice qui consiste à copier des plâtres est essentiel dans l'apprentissage du dessin, car il vous apprend la réduction en deux dimensions d'un objet qui en a trois. Nous vous donnons ici la marche à suivre.

Commencez par observer les formes mathématiques simples qui construisent le visage.

- 1 • **Un axe de symétrie verticale** (AB) passe par le nez.
- 2 • **Un axe horizontal** (DC) passe sous l'arcade sourcilière.
- 3 • **Un carré** (EFHI) détermine les arcades et la largeur du cou.
- 4 • **Les diagonales** du carré indiquent la base du nez.
- 5 • **La forme générale** du visage est contenue dans un V.
- 6 • **Des ellipses** construisent le visage.



1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille et dessinez le visage, sans ombrer.

2 Repassez au fusain sur les traits effectués au crayon, sans appuyer: ne dessinez que les contours du visage.

3 Ombrez en tramant* de manière légère et très fine. N'hésitez pas à estomper*.

Quand le fusain ne prend plus, fixez*-le en cours de travail.

4 Estompez avec le doigt le haut du bandeau pour rendre les traits flous.

5 La chevelure est très nette, dessinée avec une succession de trames croisées. Pour obtenir les reflets, gomez le dépôt de fusain.

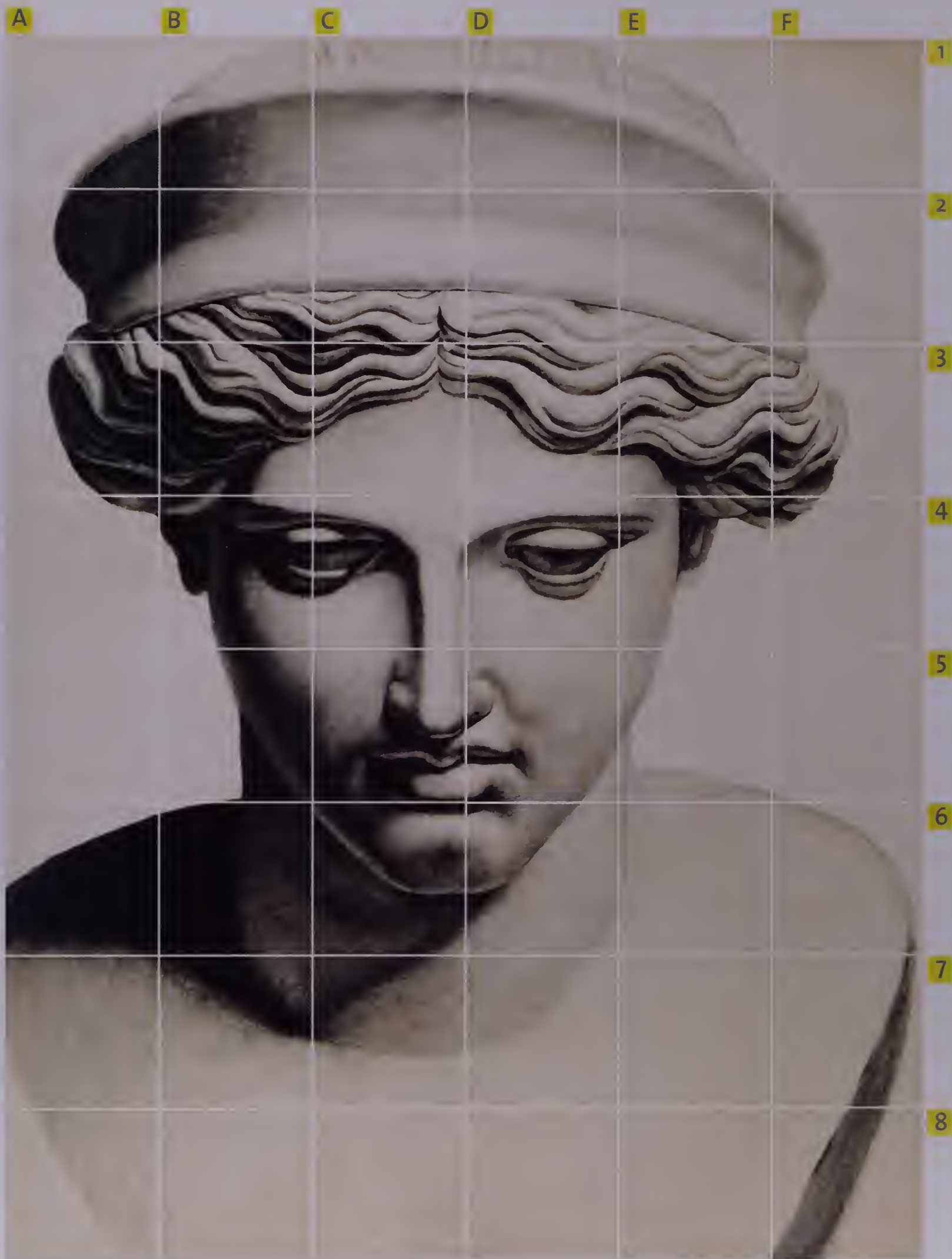


D1



E3

Pour la technique du fusain, voir. p. 30.



Léonard de Vinci

Tête de jeune femme

La technique de la pointe d'argent permet un travail tout en finesse. Ce portrait de femme vue de trois quarts vous offrira une grande précision dans le trait.

Matériel

- papier à dessin 120 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme plastique
- 1 pointe d'argent
- 1 pinceau
- aquarelle grise

La pointe d'argent

On gratte une pointe d'argent sur un **papier*** préparé à l'aquarelle, la gouache ou l'acrylique : un peu d'argent se dépose sur le papier. **On peut tremper la pointe dans du vinaigre pour l'oxyder et rendre la trace plus foncée.** Sensible à la lumière, l'argent noircit si on laisse le dessin au soleil. Cette technique rend la gomme inopérante.



B4 - B5 - B6 - C4 - C5 - C6

1 Passez de l'aquarelle grise sur toute la surface de la feuille de manière à obtenir un fond chargé d'eau. Laissez sécher.

2 Avec une règle et un crayon, tracez la grille et faites la mise en place (cf. p. 7) : le contour du visage, l'emplacement des yeux, du nez, de la bouche...

3 Ombrez en effectuant des trames* régulières en diagonale : sous le nez et les lèvres, au niveau du menton et du cou...

► Remarque

Si vous voulez effectuer un trait foncé, pour l'arête du nez ou le contour des yeux par exemple, tracez plusieurs traits les uns à côté des autres. En revanche, si vous préférez un trait fin et léger, comme pour la chevelure, ne passez qu'une seule fois avec la mine d'argent.

Vous pouvez aussi réaliser cet exercice au crayon HB sur un papier normal.



© Photo RMN - Michèle Bellot

Taille réelle : 17 x 16,8 cm

Portrait d'homme

Initiez-vous à la technique du pastel gras avec ce portrait original qui améliorera votre maîtrise de la couleur.

Matériel

- papier gris 80 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme plastique
- bâtons de pastel gras
- 1 pinceau
- acétone ou white-spirit

La palette



Le pastel gras

Le pastel gras se présente sous la forme de bâtons de couleur. Il est constitué de pigment, d'huile et de cire. Il est donc quasiment ineffaçable.



1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille et l'ensemble du dessin, sans appuyer.

La taille de l'oreille :

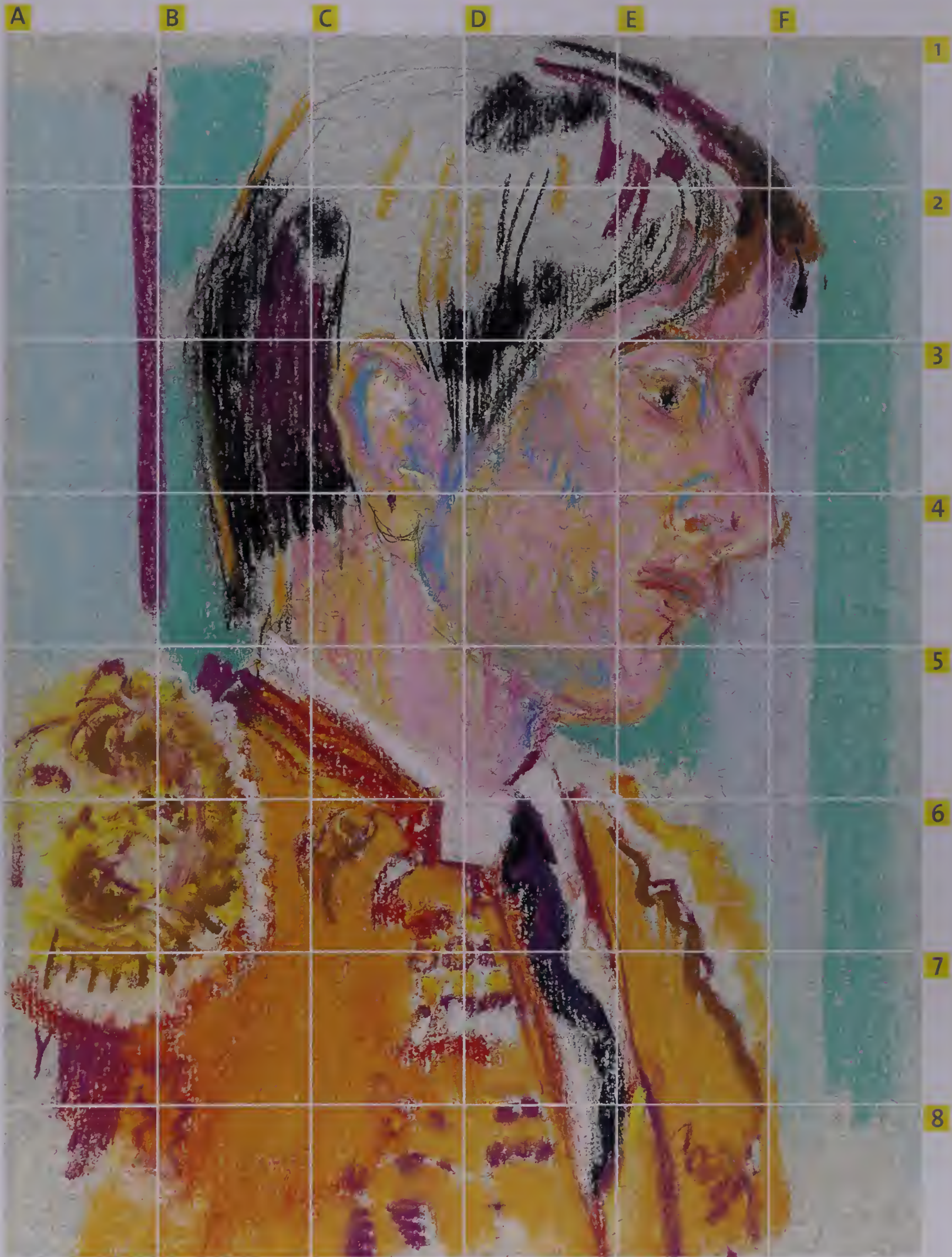
elle commence au niveau du repli de la paupière et descend jusqu'à la base du nez.

2 Dessinez la chevelure au pastel gras noir : remarquez que la partie éclairée est obtenue par **réserve***. Réalisez ensuite les reflets avec quelques traits jaunes et ombrez en violet.

Une **tête de profil** tient dans un carré.



D1 - D2 - E1 - E2

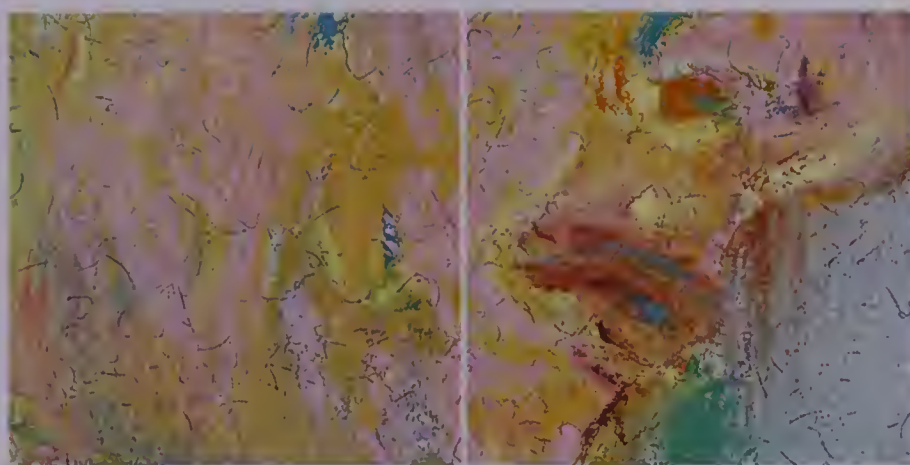


Le pastel gras

L'acétone

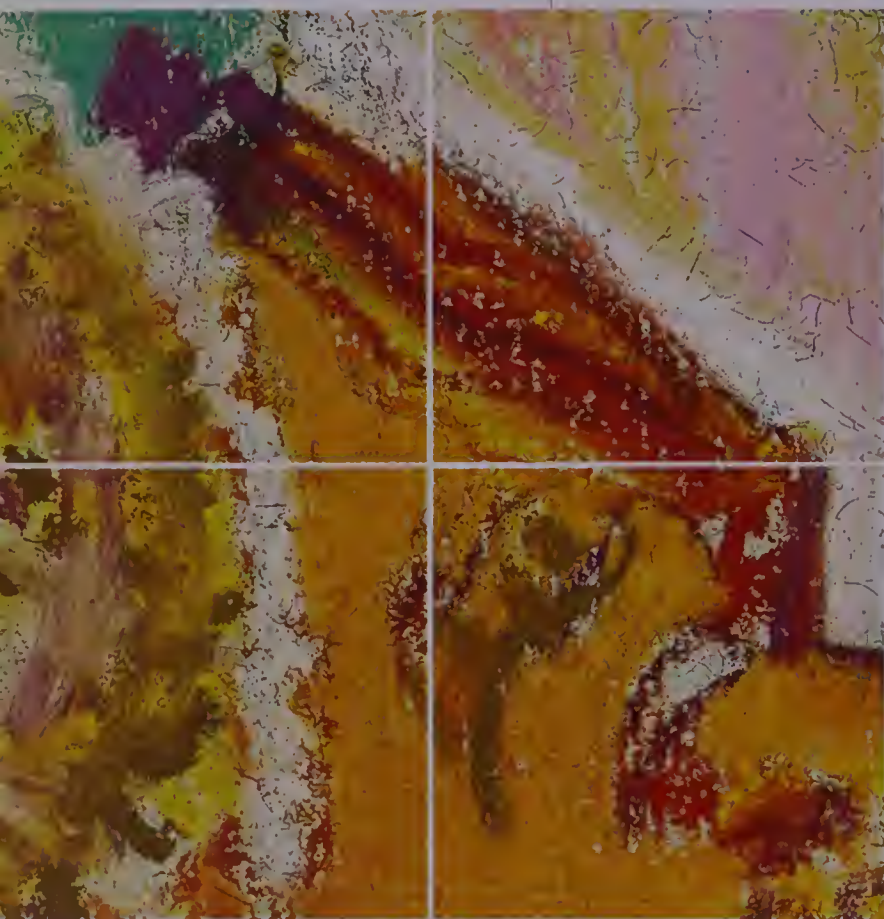
Vous pouvez diluer le pastel gras avec de l'acétone ou du white-spirit. Trempez un pinceau dans le diluant choisi et frottez la partie que vous venez de colorer, vous obtenez alors des effets **d'estompage***.

Cette technique permet de mélanger les couleurs, un peu comme à l'aquarelle. Il faut pour cela travailler dans un lieu bien aéré.



D4 - E4

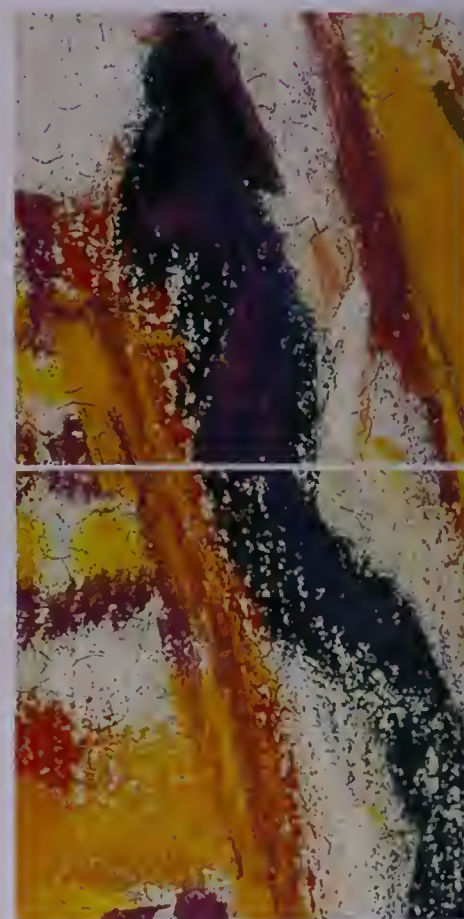
3 Avec un pastel rose, colorez le visage en effectuant des petites hachures. Reprenez au pastel bleu pour préciser la forme du visage et souligner l'oreille, le nez, etc. Accentuez le contour avec un pastel ocre.



4 Pour la veste, passez une couche de pastel ocre jaune en laissant en réserve l'épaulette et les ornements que vous effectuerez ensuite en rouge, blanc, violet et terre.

Pour la chemise, passez un pastel blanc et dessinez la cravate en noir.

B5 - B6 - C5 - C6



D6 - D7

Techniques pour diluer le pastel gras



pastel gras



acétone



essence



white-spirit



eau de Javel

5 Réalisez les bandes verticales du fond avec du gris et du vert.

Jacques Louis David

Tête de jeune fille vue de profil

Ce portrait néo-classique est un modèle idéal pour travailler la finesse et la légèreté d'un dessin.

Matériel

- papier ocré 160 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme plastique
- 1 crayon sanguine
- 1 gomme mie de pain
- 1 estompe

1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer, puis dessinez le contour du visage, le sourcil, l'œil, la bouche, l'oreille et indiquez le cou et les cheveux. Ne **tramez*** pas.

► *Remarque*
Le visage est légèrement incliné vers l'avant, ce qui accentue sa douceur.



2 Reprenez à la sanguine le tracé du dessin, sans appuyer : le contour général de la tête, le cou, l'œil, le sourcil, la bouche et l'oreille.

C4 - C5 - D4 - D5 - E4 - E5

L'oreille a la même taille que le nez :
elle commence au niveau du repli de la paupière et descend jusqu'à la base du nez.

3 Dessinez la chevelure à la sanguine avec une succession de **traits de randonnée*** partant du front pour aller vers le chignon. Observez le sens des mèches qui, sur le haut de la tête, remontent et, au-dessus de l'oreille, descendent.



B3 - C3 - D3

D4 - E4

A3 - B3

4 Réalisez le détail du chignon : effectuez des traits plus foncés pour accentuer le dessin des mèches en insistant sur les boucles et les anglaises. Puis soulignez la forme de l'oreille en tramant légèrement pour ombrer.

5 Retravaillez le dessin du sourcil et de l'œil et marquez la pupille par un simple point, en écrasant la pointe de la sanguine. Pour suggérer les paupières, faites des traits légers que vous **estomperez***.

6 Ombrez légèrement sous la mâchoire avec une série de traits horizontaux.

C5

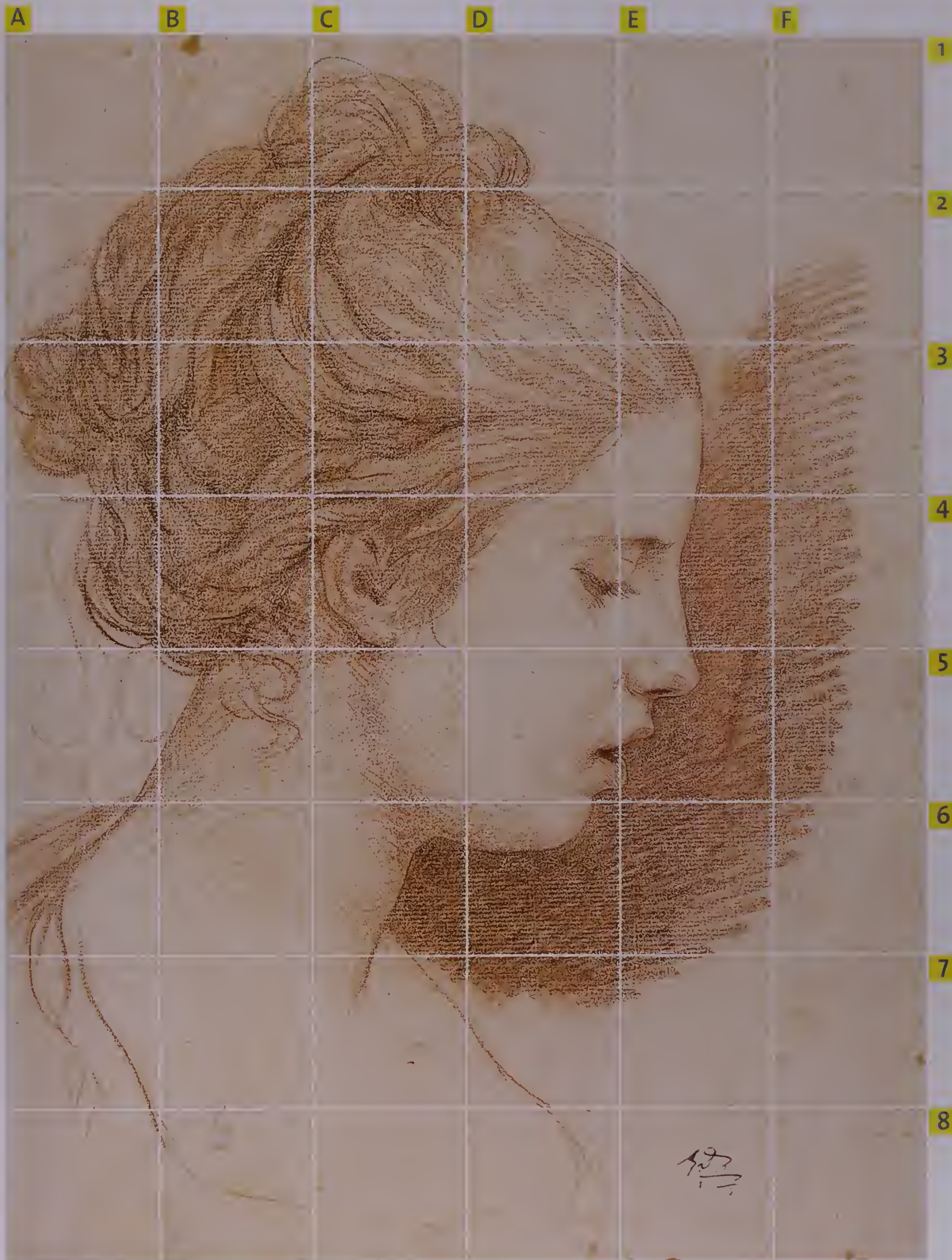
7 Faites l'ombre du visage avec de grandes hachures : passez la sanguine plusieurs fois s'il le faut pour obtenir une teinte très foncée, notamment sous le menton.

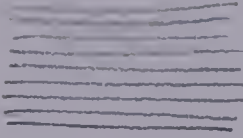
8 Reprenez le profil : le trait est plein sur le front et l'arête du nez, il est léger au niveau de la narine et disparaît sur le dessus de la lèvre. Seule l'ouverture de la bouche est accentuée. Le menton est à peine dessiné.

Si vous n'avez pas de papier ocré :

- 1 • Prenez une feuille de papier aquarelle 300 g/m².
- 2 • Passez-la sous l'eau jusqu'à ce qu'elle soit détrempée.
- 3 • Frottez dessus de la sanguine et étalez avec un pinceau humide.
- 4 • Laissez sécher.
- 5 • Si la feuille est gondolée : repassez-la au fer à feu doux et sans vapeur !

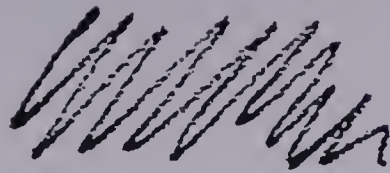
D5 - D6 - E5 - E6





Il est couramment admis que lorsqu'on sait « croquer » un nu, on sait dessiner. C'est pourquoi le dessin de nus s'avère une étape nécessaire dans l'apprentissage du dessin, c'est même la clé de voûte, puisqu'il concilie rapidité de l'exécution et justesse de l'analyse.

Cet exercice fut donc pratiqué par tous les peintres, mais les nus de Prud'hon restent fameux par leur caractère académique. Il faut d'ailleurs savoir qu'avant le XVIII^e siècle, il était rarissime de voir une femme poser, l'étude du corps féminin étant interdit. Au XVI^e siècle, les peintres n'abordaient que des morceaux de corps, comme Dürer, ou devaient se contenter d'étudier des modèles masculins pour représenter des nus de femmes : les nus féminins de Michel-Ange sont des corps d'hommes auxquels il a rajouté des seins. Sur ce point, l'œuvre de Rembrandt, au XVII^e siècle, est remarquable : il a pu dessiner sa propre femme...

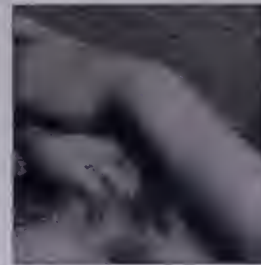


- Le fusain et la craie blanche
- La plume et l'encre de Chine
 - La gomme et le fusain

Les nus

Avec

- Pierre-Paul Prud'hon
- Harmensz Rembrandt
- Eugène Delacroix



Pierre-Paul Prud'hon

Étude de femme nue debout, les bras appuyés à une branche

Cette étude vous enseignera les proportions idéales d'un nu féminin et vous permettra de travailler les volumes et le rendu de la lumière.

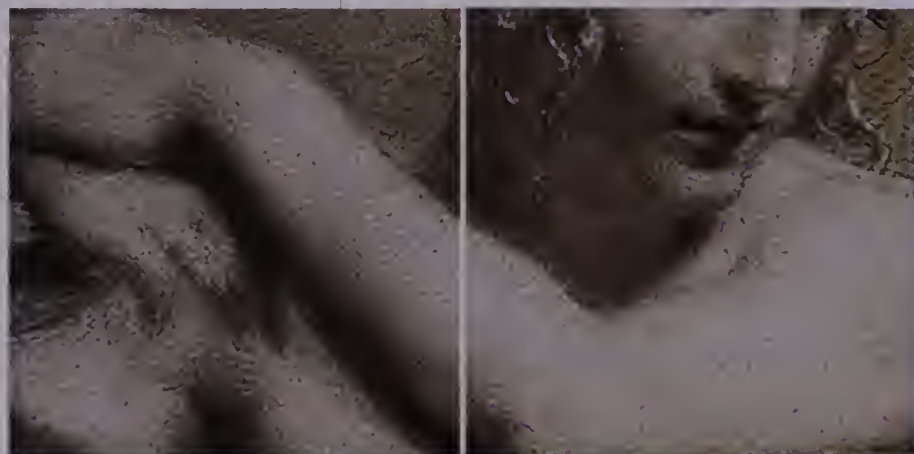
Matériel

- papier bleu 80 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme plastique
- 1 fusain tendre
- 1 peau de chamois ou gomme mie de pain (pour effacer)
- 1 estompe, peau de chamois ou chiffon de coton (pour estomper)
- 1 craie blanche
- fixatif en bombe ou laque à cheveux

1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer. Puis, avec le fusain, dessinez le corps d'un trait ferme en suivant les contours. Ne **tramez*** pas.

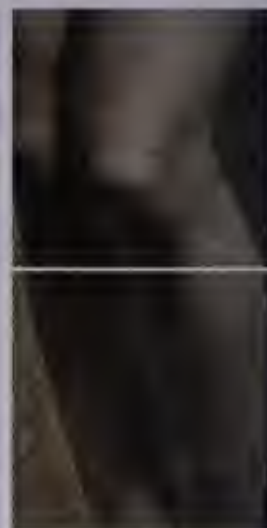


B4 - C4 - D4

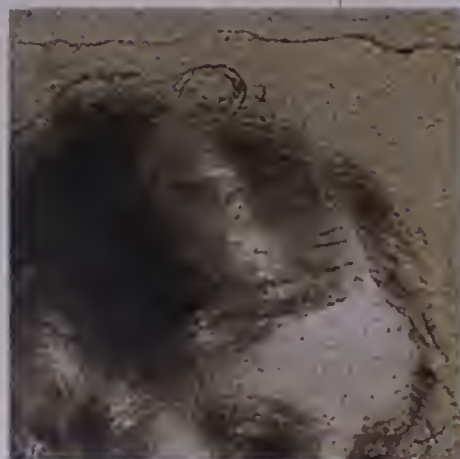


B2 - C2

2 Frottez légèrement le **fusain** pour réaliser les ombres sur les jambes, le ventre, le dessous des bras et le visage. N'hésitez pas à **estomper*** à la peau de chamois ou à l'estompe si vos traits sont trop forts.

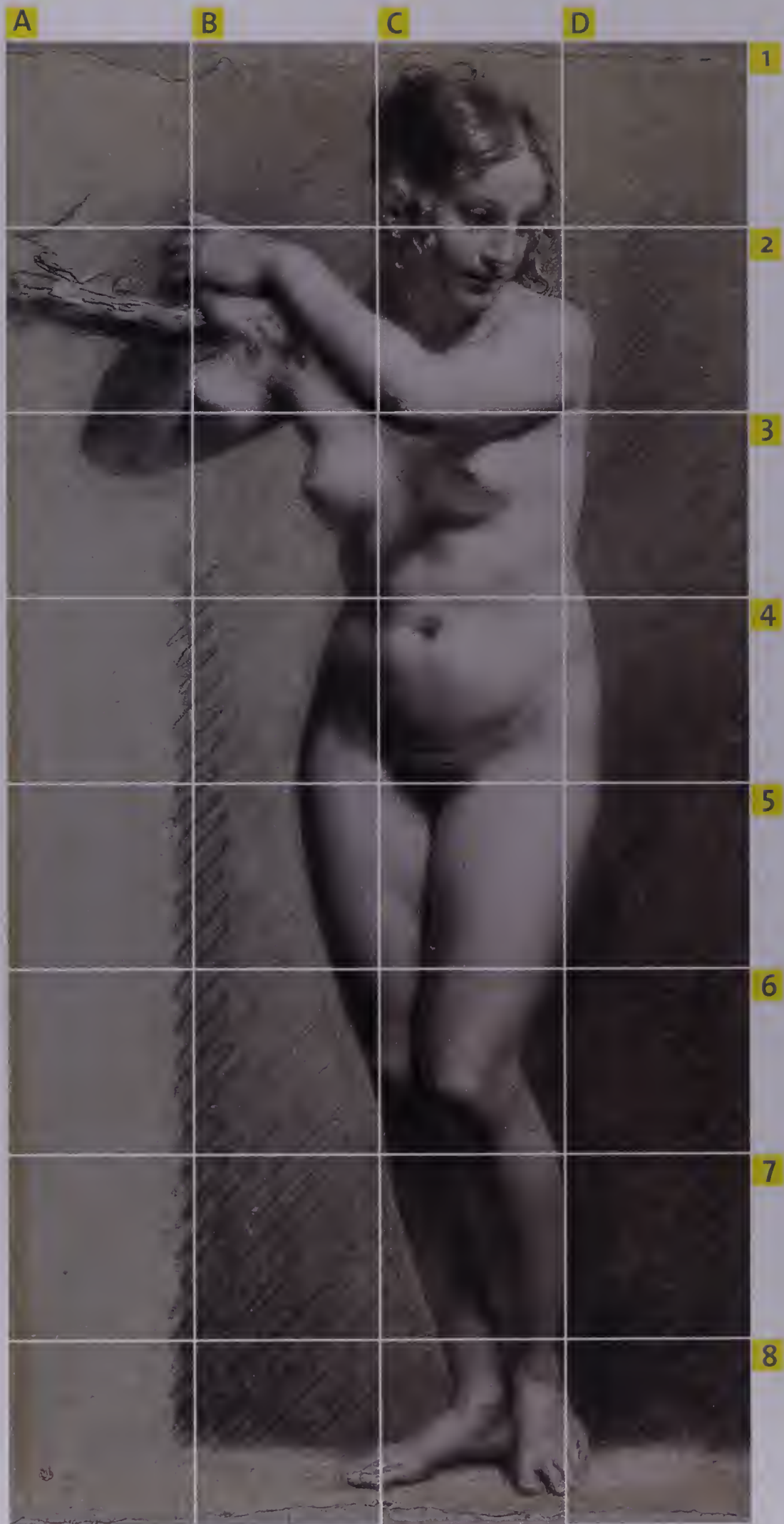


C6 - C7



C1

3 Dessinez la **chevelure** en insistant plus sur l'arrière de la tête : laissez bien en **réserve*** la raie des cheveux ainsi que les reflets. Pour rendre l'ondulé des anglaises, alternez les parties sombres et éclairées.



© Photo RMN - Michèle Bellot

60,4 x 34,2 cm



B6

4 Réalisez le fond en effectuant une première série de hachures en diagonale : estompez-les à la peau de chamois. Puis hachurez de nouveau en diagonale sans estomper.



D6

► **Remarque**

Le fond n'est pas complètement recouvert de fusain : le sol et la partie gauche du dessin sont en réserve.



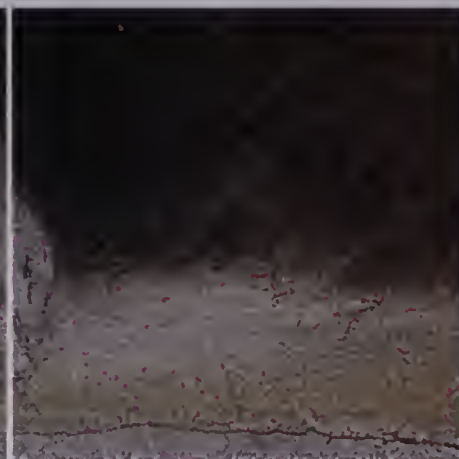
B3 - C3 - D3

5 Avec la craie blanche, rendez la lumière en traçant de fines hachures à estomper avec le doigt : reprenez le visage puis le corps. En cas d'erreur, repassez un peu de fusain dessus et estompez avec le doigt.

La craie blanche comme le fusain s'efface avec la **gomme mie de pain*** : malaxez-la avant de vous en servir.

Fixation

En fin de travail, **fixez*** la poudre de fusain avec du fixatif spécial ou de la laque à cheveux. Pour obtenir des noirs profonds ou si le fusain ne se dépose plus sur le papier, fixez, laissez sécher et retravaillez par-dessus. Vous pouvez passer jusqu'à quatre couches successives.



C8 - D8

6 Reprenez les ombres en tramant, puis estompez avec le doigt pour rendre le **modelé*** du nu. L'ombre la plus forte se situe derrière la jambe droite : le contour est nettement appuyé.

Harmensz Rembrandt

La Femme à la flèche (1661)

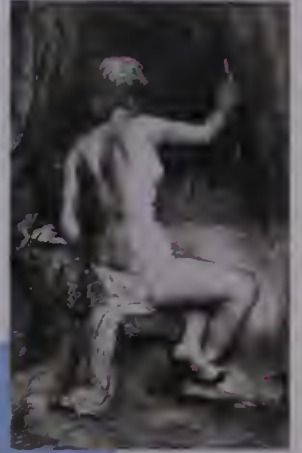
L'encre de Chine à la plume à dessin est un procédé qui impose de dessiner avec des hachures plus ou moins croisées et plus ou moins courtes.

Matériel

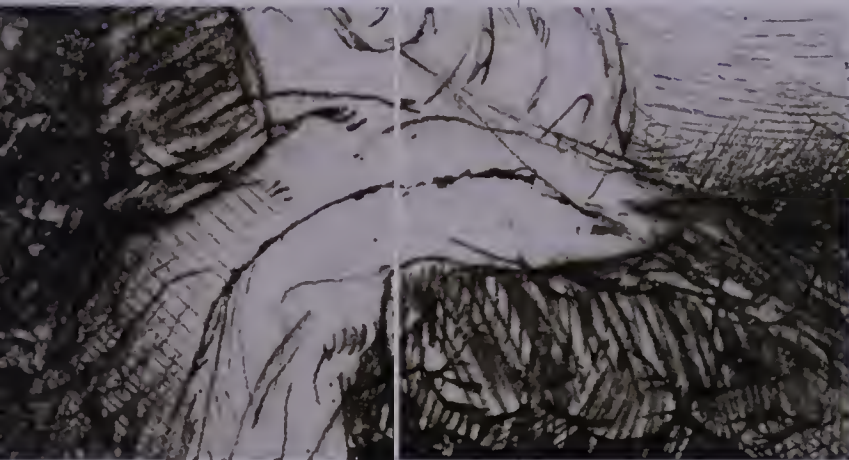
- papier à dessin 80 g/m² ou papier glacé
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme plastique
- 1 plume à dessin
- encre de Chine
- 1 papier buvard
- 1 chiffon

Gravure et eau-forte

Le dessin que vous copiez est une gravure de Rembrandt, une eau-forte. L'artiste grave sur une plaque de cuivre, la matrice, une succession de hachures composant le dessin, comme vous allez le faire à l'encre de Chine. En encrant la matrice et en pressant une feuille de papier dessus, on obtient la gravure, qui est un procédé d'imprimerie.



1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer, puis faites la mise en place au trait (cf. p. 7) : ne **tramez*** pas.



B6 - C6

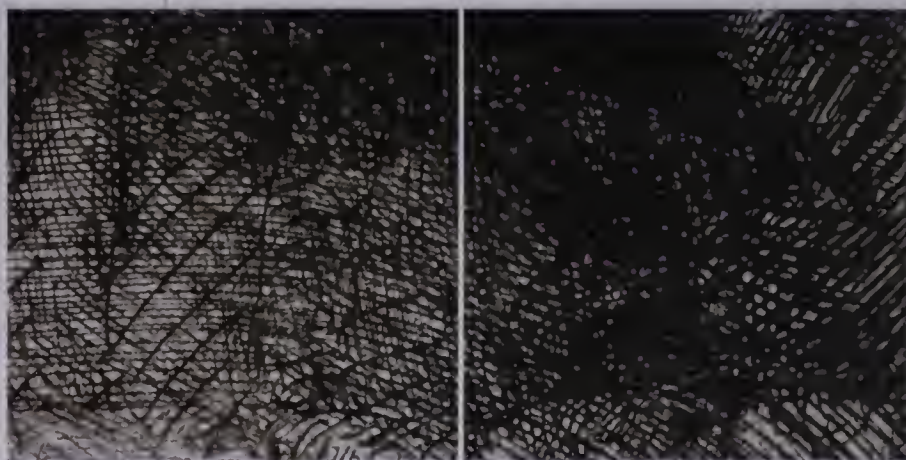
2 Avec la plume et l'encre de Chine, repassez sur le tracé au crayon que vous venez de réaliser : faites une succession de petits traits légers pour le contour du nu, du lit, des rideaux, etc.



A2

Pour effectuer une trame très noire :

Croisez vos traits en les serrant les uns à côté des autres et multipliez le sens des hachures : une verticale + une horizontale + deux diagonales.



D4 - E4

Conseil :

Prenez une feuille de papier pour essayer vos traits et secouez doucement la plume imbibée d'encre au-dessus, afin de faire tomber le surplus ailleurs que sur votre dessin.

3 Effectuez les hachures diagonales du fond : faites de larges traits, assez longs de manière à obtenir un fond sombre. Dans un premier temps, ne tramez pas trop : vous foncez plus tard.

4 Pour le corps, les trames sont beaucoup plus petites et effectuées avec des traits discontinus :



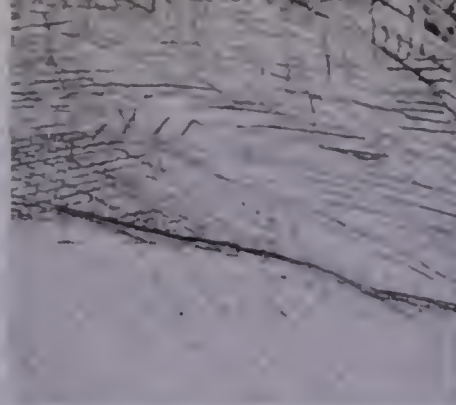
• sous le pied : de légères hachures croisées.

D7



• sous le genou : de légères hachures arrondies.

D6



• sur la cuisse : quelques points.

D5



• sur le dos : des hachures horizontales croisées avec des diagonales et quelques hachures rondes pour donner du volume.

B4



• la tête : hachures croisées et torsadées.

B2

Que faire si l'encre de Chine goutte et fait une tache ? Appliquez immédiatement un papier buvard. Une fois l'encre sèche, gomez avec une gomme plastique abrasive.



Conseil
N'hésitez pas à tourner votre dessin pour faire vos trames.

5 Observez avec soin le sens des hachures, droites ou arrondies : sur le miroir par exemple.

A3 - A4

Les parties dans la lumière doivent être le moins possible tramées : faites des traits discontinus et espacez-les.



A4

6 Retramez les parties qui doivent apparaître plus sombres derrière le bras et dans le fond.



Nu au collier

Avec ce nu, apprenez à maîtriser les proportions approximatives et les canons esthétiques que les plus grands maîtres ont mis en œuvre.

Matériel

- papier ocré 80 g/m²
- 1 fusain tendre
- 1 peau de chamois ou 1 chiffon de coton (pour estomper)
- 1 gomme mie de pain ou 1 peau de chamois (pour effacer)
- 1 fixatif ou laque à cheveux

Le rehaut par gommage

Procédé qui consiste, par des touches claires, à accentuer les formes et à donner du relief à un dessin. La particularité, ici, est qu'on l'effectue par effacement à la **gomme mie de pain*** ou à la peau de chamois.

1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille, puis faites la mise en place (cf. p. 7) : dessinez les contours du modèle. Effacez ensuite le quadrillage et reprenez les contours du corps au fusain.

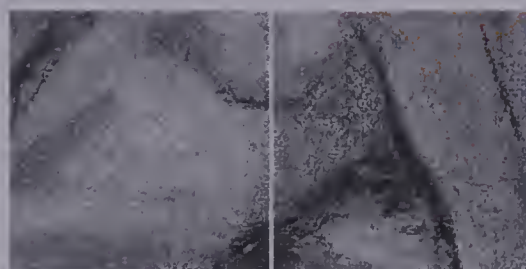
2 Frottez vigoureusement le fusain à plat, sur l'ensemble du dessin. Puis prenez une peau de chamois et estompez de manière à obtenir un gris sur toute la surface.



B3 - C3 - D3

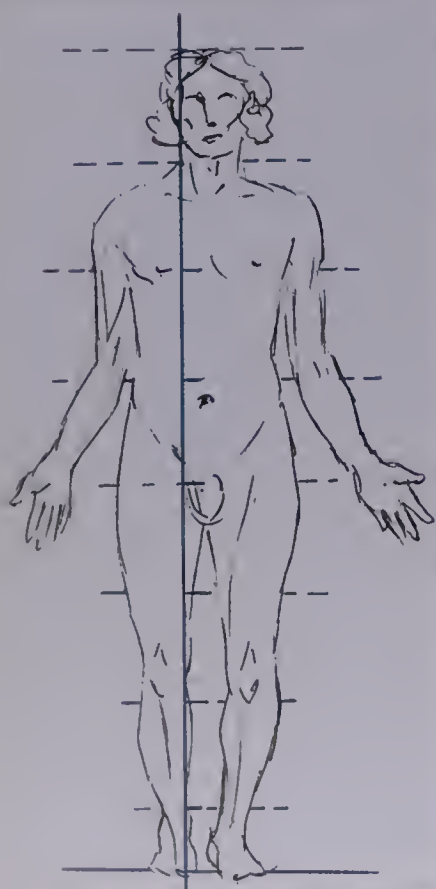
3 Le nu semble avoir été effacé. Recommencez l'opération jusqu'à obtenir un gris uniforme. Puis redessinez le contour du corps au fusain.

Si le fusain ne prend pas, **fixez*** en cours de travail avec du fixatif ou de la laque à cheveux.



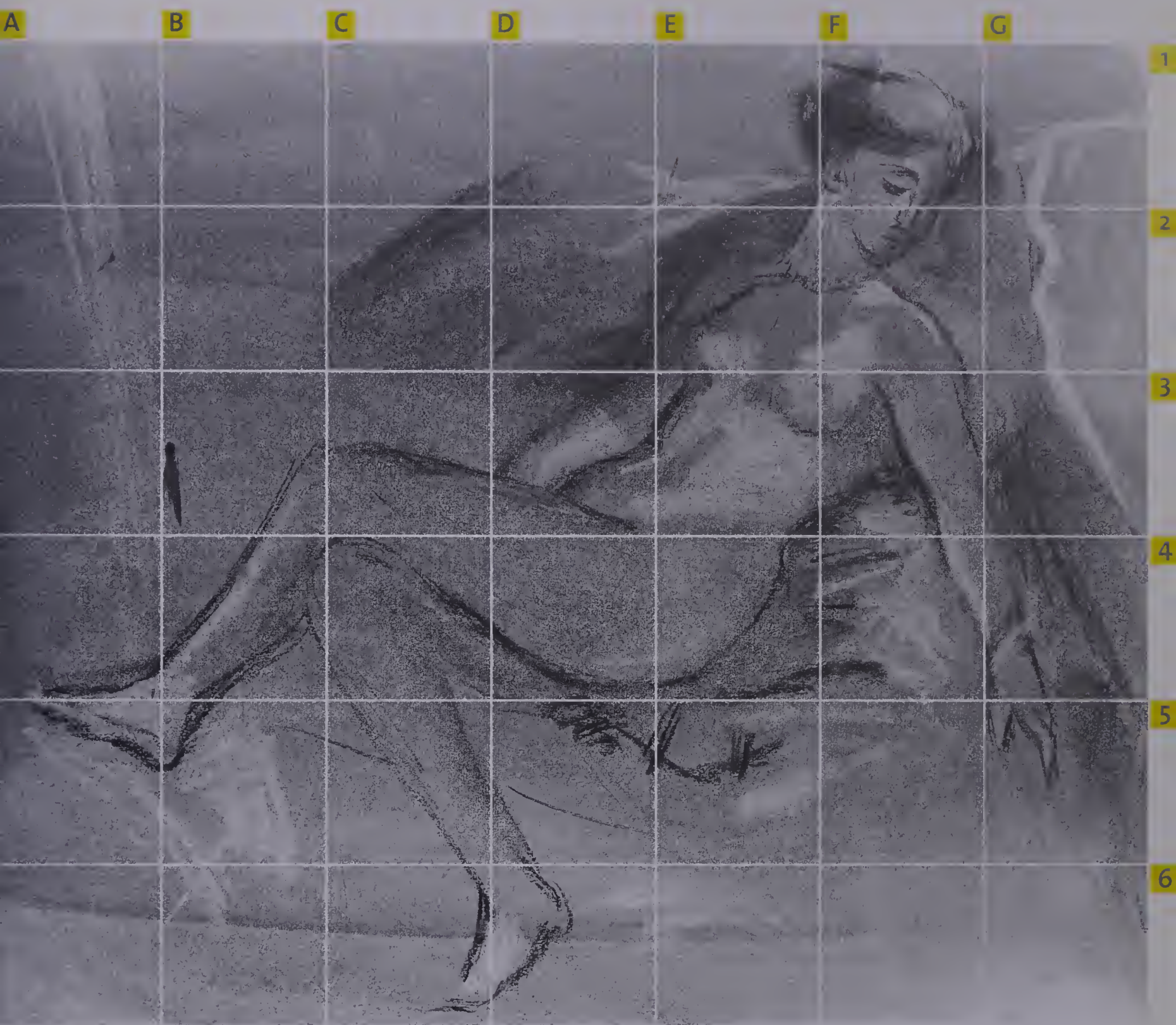
E3 - F3

4 Faites les rehauts* : avec la gomme mie de pain, malaxée au préalable, effacez le fusain aux endroits où se trouve la lumière. Ce sont ces zones blanches qui vont donner leur volume au corps et au tissu.



Les proportions humaines

- La **proportion de la tête** par rapport au corps debout est plus ou moins égale à 7 1/2. C'est à dire que la hauteur du corps est égale à environ sept fois et demie la hauteur de la tête.
- Le **sexe** est situé à mi-hauteur.
- La **taille de la main** est équivalente à la hauteur du visage, du menton à la racine des cheveux.
- **Quand le bras pend** le long du corps, la main arrive à mi-cuisse.
- **Quand le bras est replié**, la main se pose sur l'épaule : le bras et l'avant-bras ont la même taille.

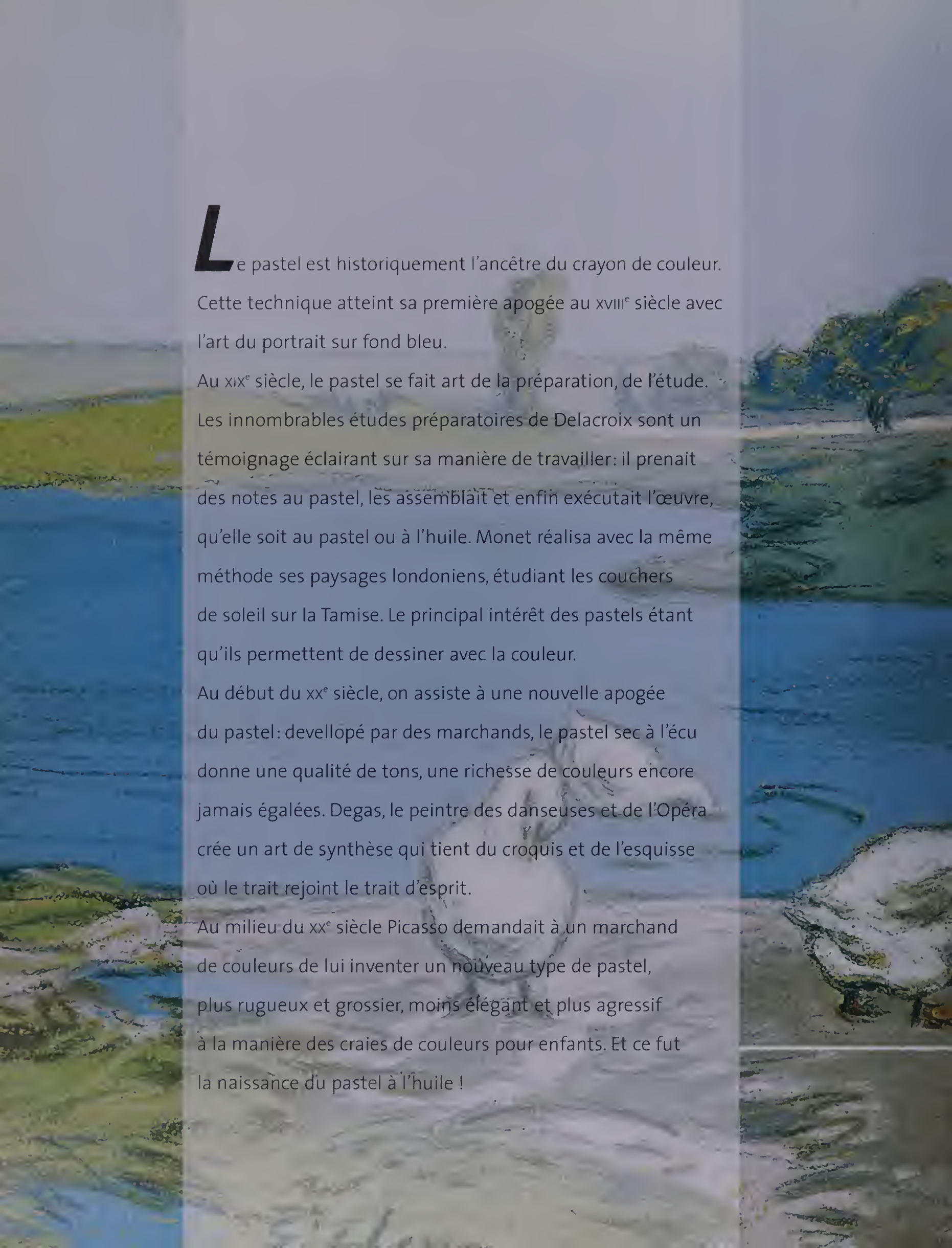


Attention !

Il faut distinguer les proportions « approximatives », qui sont des points de repères aidant à construire et à dessiner un corps, des proportions fixes et esthétiques, que l'on appelle les « canons », et qui sont des proportions à respecter impérativement.

Les canons

- **le canon de Polyclète :**
le rapport de la tête aux pieds est de 7 ;
longueur de la jambe = longueur de la cuisse = hauteur du tronc = largeur des épaules.
- **le canon de Lysippe :**
le rapport de la tête aux pieds est de 8 ;
longueur de la jambe = longueur de la cuisse = hauteur du tronc = largeur des épaules
- **l'Apollon du Belvédère :**
le rapport de la tête aux pieds est de $8 \frac{1}{2}$;
longueur de la jambe = longueur de la cuisse = hauteur du tronc = largeur des épaules

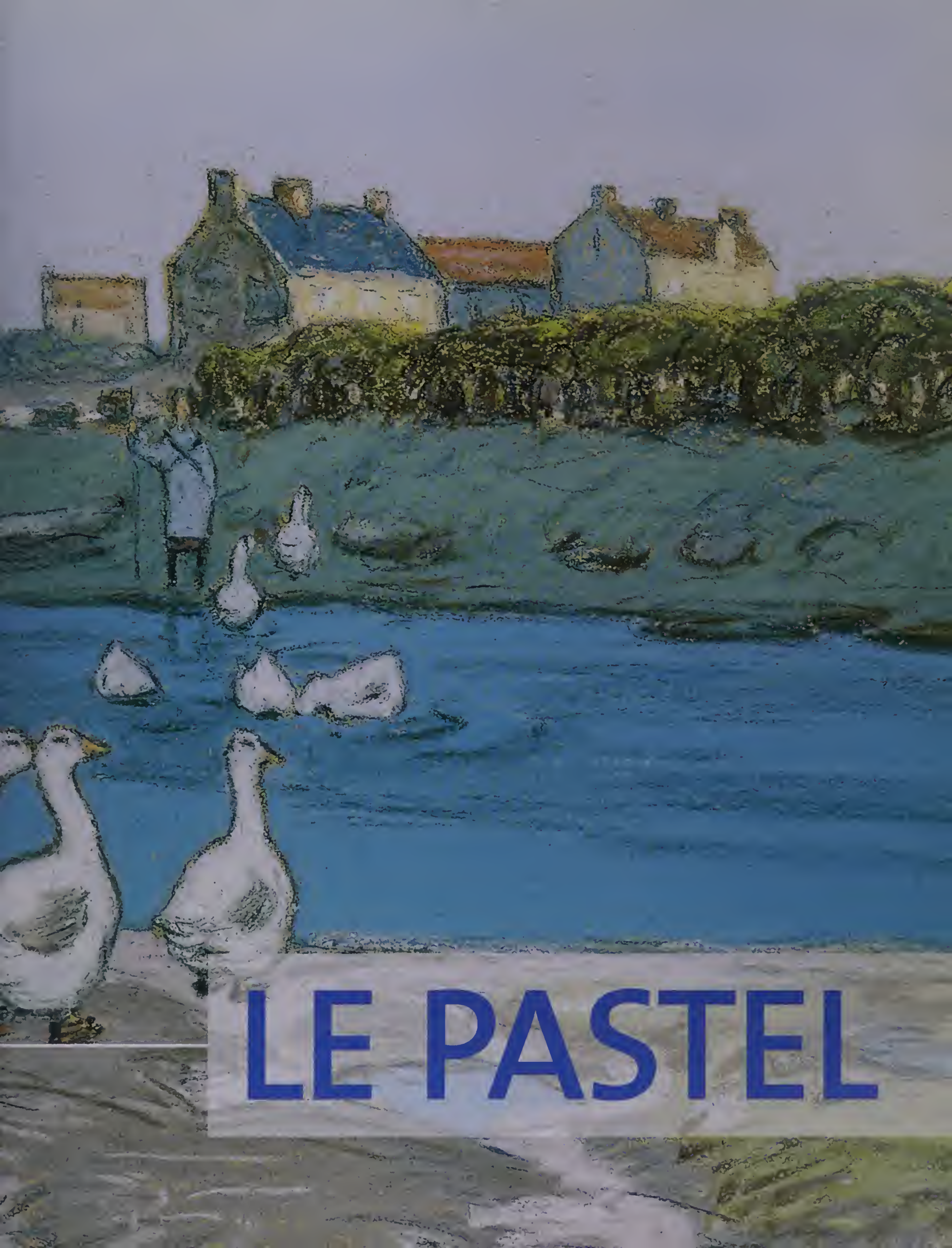


Le pastel est historiquement l'ancêtre du crayon de couleur. Cette technique atteint sa première apogée au XVIII^e siècle avec l'art du portrait sur fond bleu.

Au XIX^e siècle, le pastel se fait art de la préparation, de l'étude. Les innombrables études préparatoires de Delacroix sont un témoignage éclairant sur sa manière de travailler: il prenait des notes au pastel, les assemblait et enfin exécutait l'œuvre, qu'elle soit au pastel ou à l'huile. Monet réalisa avec la même méthode ses paysages londoniens, étudiant les couchers de soleil sur la Tamise. Le principal intérêt des pastels étant qu'ils permettent de dessiner avec la couleur.

Au début du XX^e siècle, on assiste à une nouvelle apogée du pastel: développé par des marchands, le pastel sec à l'écu donne une qualité de tons, une richesse de couleurs encore jamais égalées. Degas, le peintre des danseuses et de l'Opéra crée un art de synthèse qui tient du croquis et de l'esquisse où le trait rejoint le trait d'esprit.

Au milieu du XX^e siècle Picasso demandait à un marchand de couleurs de lui inventer un nouveau type de pastel, plus rugueux et grossier, moins élégant et plus agressif à la manière des craies de couleurs pour enfants. Et ce fut la naissance du pastel à l'huile !



LE PASTEL

Le matériel

Les pastels

Ce qu'on appelle le pastel recouvre en fait une grande variété de techniques. On distingue deux grandes familles :

le pastel sec, appelé aussi « pastel doux », « soft » ou « tendre », et **le pastel gras**. L'un et l'autre se présentent sous la forme d'un petit bâton de couleur entouré ou non d'une enveloppe de papier qu'il faut déchirer à mesure que l'on s'en sert.

Le pastel gras est une technique facile, voire enfantine, mais peu variée dans ses effets. Il peut cependant permettre des **rehauts*** – des touches plus claires – sur le pastel sec, mais non l'inverse.

Enfin, ne vous affolez pas si les noms des couleurs ne correspondent pas exactement avec ce que vous avez car ils varient d'une marque à l'autre, chaque fabricant ayant ses propres appellations.

► *Remarque : si vos pastels cassent, ne vous inquiétez pas, c'est justement un signe de qualité.*

L'entretien des pastels

Rangez vos pastels dans des petites boîtes à outils avec casiers afin de séparer soigneusement les couleurs. Vous éviterez ainsi qu'ils ne se salissent et que les couleurs ne se mélangent.

► *Remarque : ayez toujours près de vous un chiffon pour vous essuyer les mains.*

Le papier

Pour le pastel sec, il existe des papiers plus ou moins granuleux permettant des rendus différents : commencez avec le côté lisse.



Le plus simple pour débuter est de se procurer du papier coloré spécial pastel, type papier mi-teintes ; les couleurs les plus classiques et les plus utilisées étant le bleu-gris et l'ocre jaune. Mais on peut aussi préparer soi-même son support en teignant par exemple un papier à dessin blanc avec un **lavis*** bleu à l'acrylique.

Concernant le format, vous pouvez choisir :

- 24 x 32 cm ou 32 x 48 cm
- raisin (65 x 50 cm)
- demi-raisin (32,5 x 50 cm)

Mais, en raison du fort pouvoir **couvrant*** du pastel, les formats raisin et demi-raisin conviennent particulièrement au pastel.

Il est utile de casser vos pastels en 2 ou 3 morceaux. Chaque bout, selon que son arête de cassure est plus ou moins affûtée, vous permettra de réaliser des traits plus ou moins fins.



Le pastel sec – qui nous intéresse ici – se divise en deux catégories, classées selon le matériau utilisé pour coller les **pigments***. On les distingue tout de suite à leur aspect : les pastels à base d'alun se présentent sous forme de craies rondes, alors que ceux à base d'argile sont carrés. Leur technique est la même, mais on préférera les pastels à base d'alun, qui permettent des effets plus subtils. Enfin, pour un dessin très précis, on utilisera des **crayons pastel**, qui ressemblent à des crayons de couleur.

Les exercices proposés dans cet ouvrage sont conçus pour le pastel sec.

Le choix des pastels

Il faut acheter autant que possible des pastels de qualité supérieure, et ne vous méprenez pas :

plus ils se cassent et s'effritent, meilleurs ils sont !

Le deuxième critère de choix va s'opérer en fonction des palettes proposées dans cette méthode : essayez de vous en rapprocher le plus possible. Sinon, sachez qu'avoir à sa disposition une trentaine de pastels est idéal pour un début, même si l'on peut commencer avec une boîte plus petite.



Technique de base

Comment utiliser le pastel

Le pastel se tient entre le pouce et l'index. Selon **l'inclinaison** que vous lui donnez, le trait sera large ou fin, selon que vous **appuyez ou non**, votre tracé sera dense ou léger, voire même en dégradé, ce qui aura une incidence sur la couleur, et enfin, selon que **le bout du pastel** est émoussé, pointu, anguleux ou usé, de multiples possibilités s'offrent à vous.



Il est souvent préférable d'**utiliser des morceaux** de pastel cassés à des bâtonnets entiers : on dessine à plat ou on appuie sur le papier un côté du morceau, si l'on a besoin de faire une tache ou de remplir un espace plus ou moins grand. Pour tracer des lignes fines, profil ou contour, on prend le pastel comme un crayon en cherchant un bout pointu. On commence donc par effectuer des touches avec le plat du bâton ou un côté plus étroit et ensuite, on estompe.

► **Remarque :** *exercez-vous et, avant de commencer votre dessin, essayez sur une feuille de brouillon les multiples possibilités de tracés que permet le pastel.*

De nature friable, le pastel dépose sur le papier un peu de poudre, qu'on appelle la « **fleur** » – si on souffle dessus, elle s'envole. C'est la fleur qui donne sa luminosité au pastel.

Comment mélanger les couleurs

Une des particularités du pastel est que **le mélange des couleurs s'effectue directement sur le papier**. Il n'est donc pas nécessaire d'avoir toutes les couleurs car on peut les obtenir par mélange : on dépose une couche de couleur – commencez par la plus foncée – d'une touche énergique, afin d'avoir une certaine « pâte », sur laquelle on applique

la plus claire, et c'est en **estompant*** que les deux se mêlent et que l'on obtient la couleur désirée.

- Orange : rouge puis jaune
- Violet : bleu puis rouge
- Vert : bleu puis jaune
- Rose : rouge puis blanc

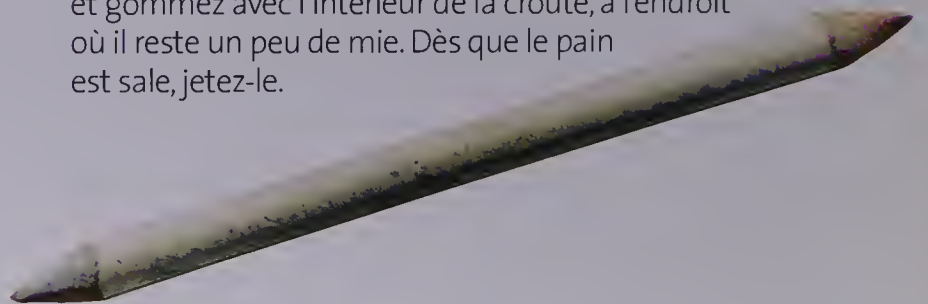
Il est possible de superposer plusieurs couches de pastel, à la condition de **fixer*** chacune d'elles. Le pastel sec se fixe avec du fixatif en bombe spécial pour pastel ou simplement avec de la laque à cheveux, qui a le double avantage d'être efficace et bon marché.

Attention !

Évitez de fixer la dernière couche car c'est elle qui fait toute la qualité du pastel. Plus vous saurez garder intacte la **fleur***, plus votre pastel sera réussi.

Comment gommer le pastel et réparer les erreurs

Pour effacer le pastel, il faut frotter la partie qu'on veut « gommer » avec une brosse de soie de porc raide, puis essayer d'enlever le reste avec une **gomme mie de pain***. Cependant, il est quasiment impossible d'effacer le pastel : les gommes étalent la poudre. Si l'on veut vraiment gommer, on peut essayer avec du pain de campagne : retirez la mie et gomez avec l'intérieur de la croûte, à l'endroit où il reste un peu de mie. Dès que le pain est sale, jetez-le.



Comment estomper

L'estompage consiste à rendre floue une couleur ou à adoucir le **passage*** entre deux couleurs. Il existe différentes techniques :

- **avec les doigts :** appliquez le pastel puis écrasez et frottez la fleur avec les doigts. Cette technique est la plus facile et la plus courante.



Attention !

Estomper avec les doigts graisse naturellement le papier et, au bout d'un moment, empêche le pastel de « prendre ».

- **avec une estompe** : écrasez le pastel et frottez avec l'estompe. Cette technique a l'avantage de ne pas graisser le pastel, il est donc recommandé de l'utiliser.

Attention !

Il convient d'avoir une estompe par couleur ou de tailler son estompe comme un crayon quand on change de couleur.

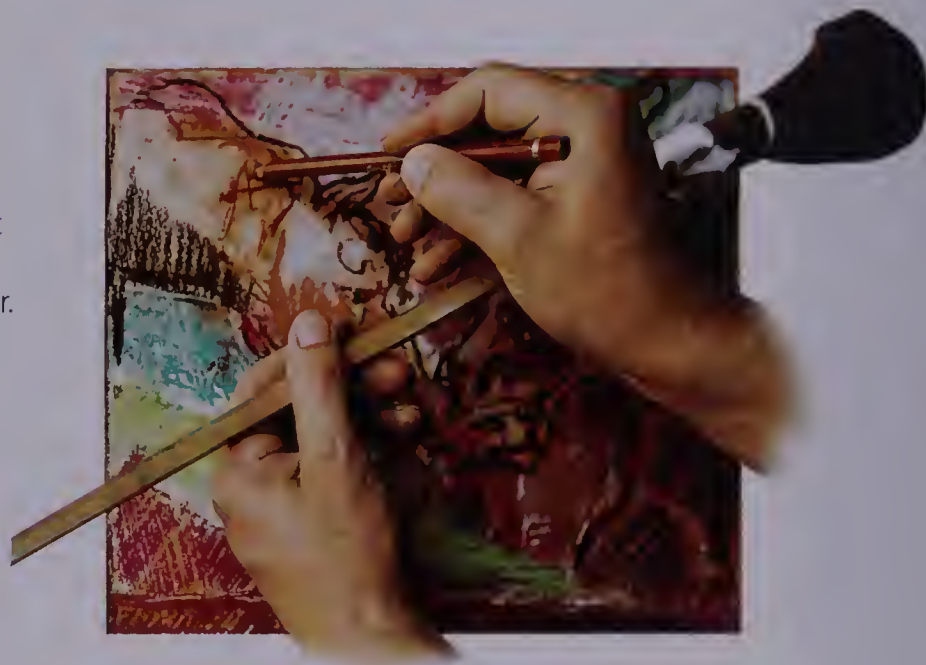
- **avec un chiffon de coton** : faites une sorte de poupée en enroulant le chiffon autour du doigt puis écrasez le pastel. On peut préférer utiliser un coton-tige ou un coton démaquillant.
- **avec de l'eau** : écrasez le pastel puis, avec un pinceau humidifié, délayez et laissez sécher – les pinceaux utilisés sont des petits gris ou des pinceaux pour gouache et aquarelle.

Comment fabriquer une estompe

Prenez une feuille de papier – ou du buvard, c'est encore mieux – puis découpez une bande de 5 cm de large environ et roulez-la un peu de travers afin d'obtenir une sorte de cornet. C'est le bout fin de ce cornet qui va vous servir à estomper. Préparez-en plusieurs, car vous devez disposer d'une estompe par couleur.

Comment travailler sans risquer d'abîmer son ouvrage

Il est impératif de travailler à main levée, la main doit rester au-dessus du papier afin d'éviter d'effleurer la couleur. Pour ce faire, on peut utiliser une canne à dessin. C'est un bâton tout simple au bout duquel on fixe une boule de chiffon. La canne, appuyée sur la table ou le chevalet du côté de la boule de chiffon, doit être maintenue par la main qui ne dessine pas. La main qui dessine prend donc appui sur la canne à quelques centimètres de la feuille sans risquer de la toucher.



Conseil : pour ne pas salir votre travail, commencez toujours en haut à gauche et finissez en bas à droite, si vous êtes droitier ; et inversement, d'en haut à droite à en bas à gauche si vous êtes gaucher.

La grille

Les exercices sont conçus pour être exécutés sur des papiers de format 24 x 32 cm. Pour les réaliser correctement, il faut commencer par dessiner la grille. Avec une règle et un crayon de papier, divisez votre feuille et tracez le quadrillage régulier proposé dans chaque exercice. Chaque élément du dessin



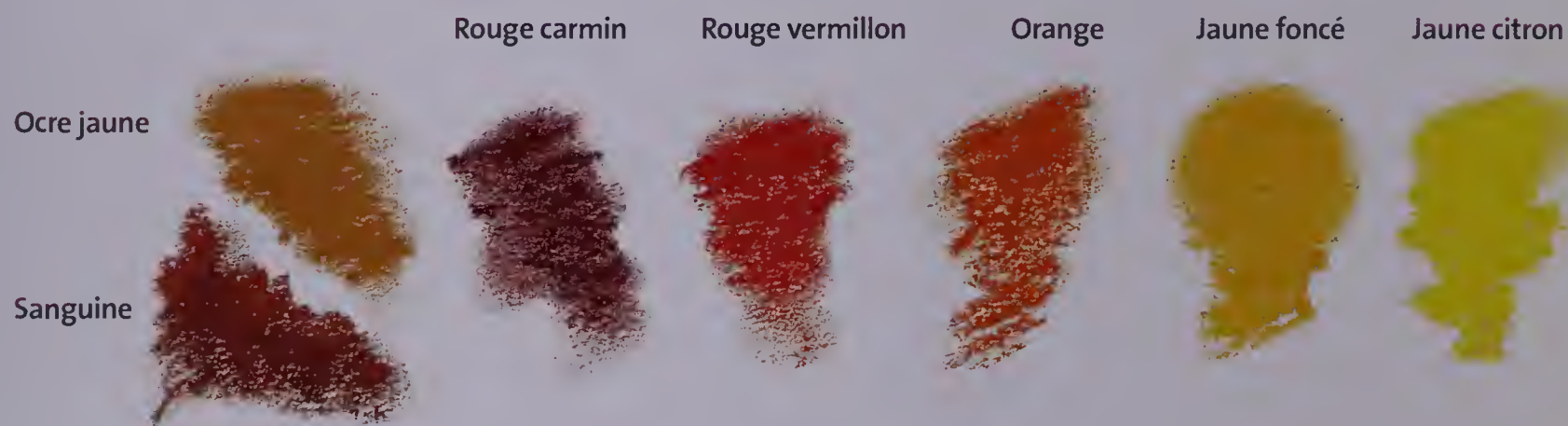
pourra ainsi être facilement repéré et travaillé. Bien sûr, il faut ajuster la taille des carrés en fonction de la taille du papier choisi : tout se fait de manière proportionnelle, c'est pourquoi nous préférons vous donner le nombre de carreaux à réaliser pour notre grille, plutôt que de vous imposer un format.



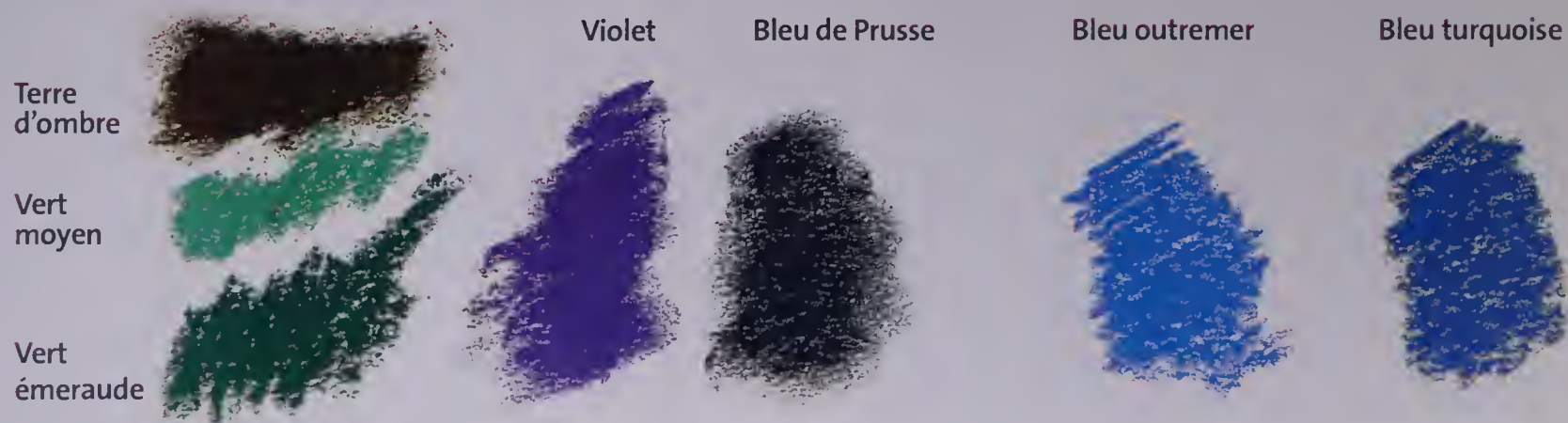
N'hésitez pas à utiliser la grille, les plus grands maîtres s'en sont servis, depuis la Renaissance jusqu'à Picasso, en passant par Gauguin et Van Gogh !

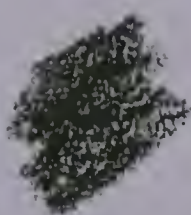
Un dernier conseil :
une fois votre pastel réalisé, passez un coup d'aspirateur sur le tapis ou sur le sol à l'endroit où vous avez travaillé.

Les couleurs chaudes



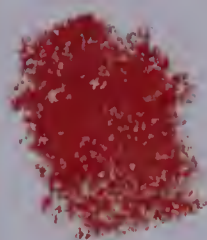
Les couleurs froides





Variété et éclat des couleurs, sensibilité des textures, finesse et rapidité d'exécution, l'art du pastel est un merveilleux support pour les études de fleurs. À la suite des grands pastellistes, découvrez l'étendue des possibilités que vous offre cette technique très simple d'application.

Son trait épais, un peu rugueux, a intéressé des peintres comme Odilon Redon, un symboliste, ami des impressionnistes et de Mallarmé, qui cherchait, dans ses remarquables études de bouquets, à restituer l'intériorité de sa vision. Ou comment, grâce au pastel, accorder l'expression de la réalité aux méandres de l'inconscient...

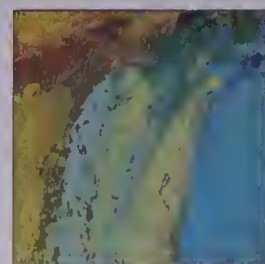


- Le mélange des couleurs
- Juxtaposer les couleurs • Peindre la transparence
- Comment estomper

Les fleurs

Avec

- Pierre-Auguste Renoir
- Camille Pissarro
- Eugène Delacroix



Une rose

Avant de partir à la conquête des Grands Maîtres, commençons par une simple rose, qui nous permettra d'assimiler la technique de base du pastel et découvrons la première notion à maîtriser : le mélange des couleurs.

Matériel

- Papier spécial pastel vert clair
- Crayon HB, F ou 2B
- Règle
- Estompes
- Chiffons
- Bâtons de pastel :



Le rehaut

Ce procédé consiste, par des touches claires ou foncées, à accentuer la forme et à donner du relief au dessin. C'est une technique fondamentale du dessin, sur laquelle repose le pastel.

1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer, comme sur le dessin page de droite. Puis, dessinez les contours de la rose et des pétales en vous aidant des repères offerts par le quadrillage. Faites-le sans appuyer : c'est une simple mise en place (cf. p. 7).

► *Remarque*
La rose s'inscrit dans un cercle.

2 Passez une sous-couche de gris perle sur toute la surface de la rose : en tenant votre bout de pastel à plat ou sur un côté bien utilisé (cf. p. 65), appliquez de larges traces – peu importe le sens – puis estompez au doigt afin d'obtenir une couche lisse et uniforme.

3 Foncez le bord des pétales avec un rose vif en effectuant, avec un bout pointu du pastel, de petits traits fins (cf. p. 65) dans le sens des nervures.

Estompez* délicatement avec une estompe (cf. p. 66). Pour le centre (C4 et C5), faites des traits roses fins et serrés, bien arrondis.

► *Remarque*
Si vous n'avez pas la couleur, faites-la en mélangeant des couleurs de base. Placez la couleur foncée en dessous, puis appliquez dessus quelques traits avec l'autre couleur : le mélange se fait grâce à l'estompage. Pour obtenir du rose reportez-vous à la page 65.



D2

4 Le blanc des pétales : avec un bout pointu du pastel, tracez des traits fins de blanc, puis d'ocre clair dans le sens des nervures et estompez légèrement l'ensemble avec une estompe.



D6

5 Pour l'ombre à la naissance des pétales, utilisez la même technique avec des traits blancs et bleus.

► *Remarque*
N'oubliez pas de vous laver les mains quand vous changez de couleur, sinon vous risquez de salir votre dessin et de brouiller les couleurs.

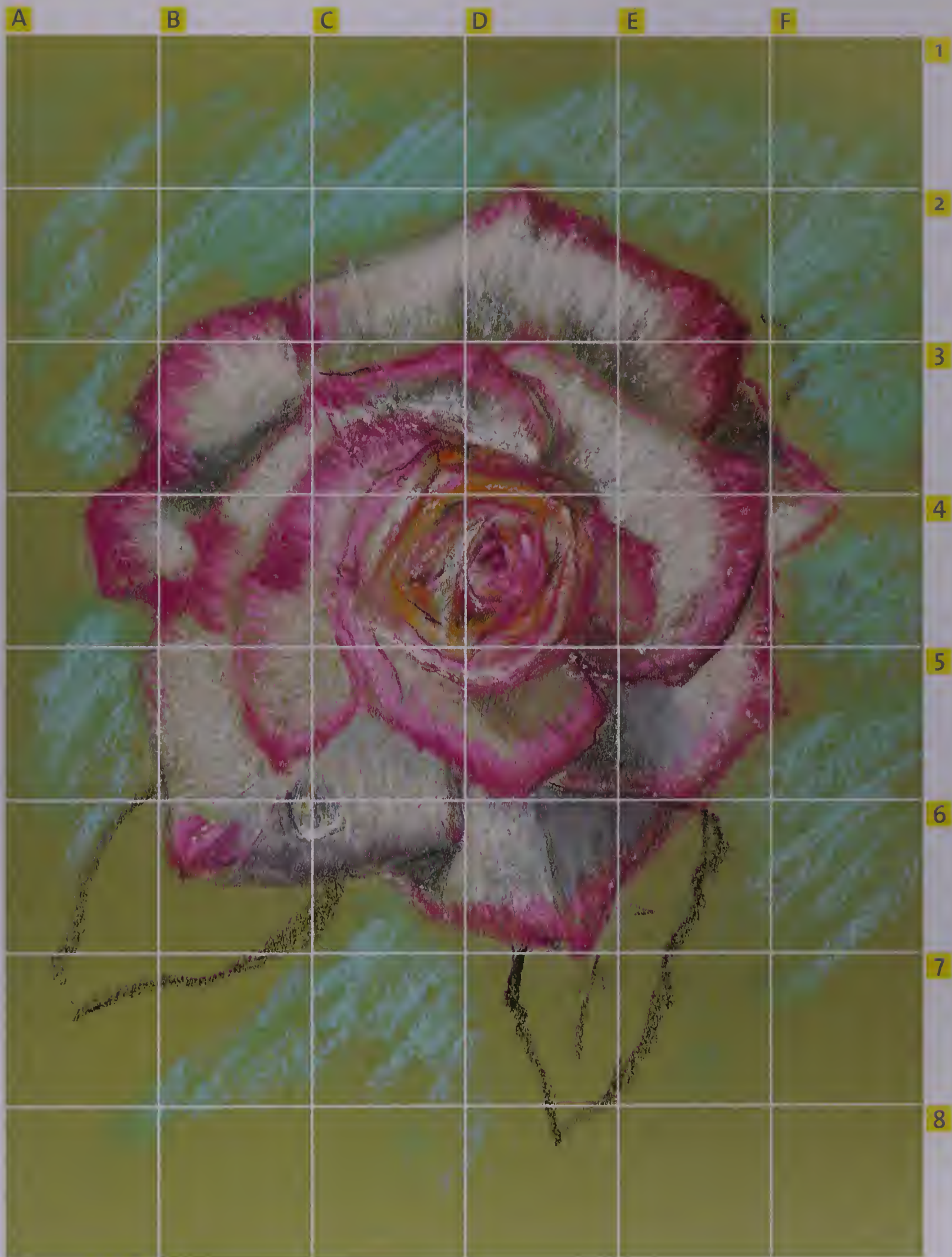


C4

6 Ombrez le centre en traçant autour du cœur de la rose quelques traits fins orange sur le bord des pétales centraux, sans estomper. Faites ensuite des **rehauts*** – rehaussez – avec du blanc, légèrement.

7 Sur le fond, soulignez les contours de la rose avec des traits hachurés bleus pour bien faire ressortir votre sujet, puis estompez au doigt.

Nous n'abordons pas tous les détails qui figurent sur les reproductions : c'est donc à vous de les repérer et d'exercer votre créativité !



Roses jaunes dans un pot turquoise

Avec ce premier pastel inspiré d'un Grand Maître impressionniste, vous découvrirez qu'en dessinant un pot bleu, il apparaît turquoise simplement parce qu'il est entouré de jaune.

Matériel

- Papier spécial pastel ocre clair
- Crayon HB, F ou 2B
- Règle
- Fixatif
- Estompes
- Chiffons
- Bâtons de pastel :



1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer. Puis dessinez l'ensemble en simplifiant la forme des fleurs et du pot.



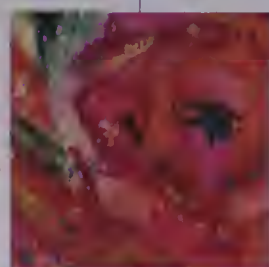
D1

2 Avec un pastel ocre jaune, colorez le fond vigoureusement en traçant de larges hachures en diagonale. **Estompez*** avec le doigt, puis fixez.



B5 - D4

3 Réalisez les roses avec un pastel jaune, en prenant soin de faire les ombres avec un ocre plus foncé et les touches de lumière en orange et blanc : dessinez des traits circulaires et assez fins pour figurer les pétales (cf. p. 70). Puis fixez.



A3 - B3

► *Remarque*
À vous de repérer le sens des traits ainsi que les couleurs utilisées pour les feuilles.

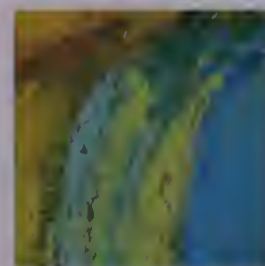
4 Dessinez les roses rouges en carmin et vermillon avec la même technique que pour les roses jaunes. Réalisez les **rehauts*** (cf. p. 70) avec quelques touches de blanc, puis **fixez***.



L8

La couleur du papier et celle du fond influent sur le rendu de votre pastel

- Le gris adoucit les couleurs
- Le bleu les refroidit
- Le rouge les réchauffe.



C6

5 Commencez le pot par la partie éclairée : passez une couche de bleu mélangée avec du blanc en estompant avec le doigt, de manière à obtenir une trace lisse. Puis, accentuez l'effet de lumière avec des traits ocre clair qui soulignent la forme du pot. Finissez par la partie dans l'ombre avec des bleus sombres.

Attention !

Quand le pastel ne fonctionne plus, qu'il « patine », c'est que la couche est trop épaisse. Il faut alors fixer en cours de travail. Degas pouvait faire jusqu'à 19 fixations successives !

6 Réalisez la table en frottant à plat un pastel terre foncé pour le haut et terre clair pour le bas. N'oubliez pas l'ombre des fleurs en bleu et vert foncé à la droite du pot (cf. p. 256).

La juxtaposition des couleurs : l'effet Bezold
En mélangeant du jaune et du bleu, on obtient du vert. On peut aussi percevoir cette couleur en juxtaposant des petits points jaunes et bleus (cf. p. 344). C'est en appliquant ce principe de manière systématique que Seurat a créé le pointillisme (cf. p. 276).



Bouquet dans un vase transparent

Sans quitter la peinture impressionniste, abordons un nouveau problème technique que Pissarro va nous aider à résoudre : comment rendre la transparence d'un vase ?

Matériel

- Papier spécial pastel bleu
- Crayon HB, F ou 2B
- Règle
- Fixatif
- Chiffons
- Bâtons de pastel :



La ligne brisée

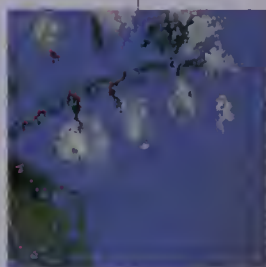
C'est une ligne nerveuse et agitée : on la trace en tremblant un peu de la main. On peut aussi, tout en la dessinant, tourner légèrement le pastel à gauche et à droite. Ainsi, le trait n'est pas droit mais apparaît légèrement brisé.

Écraser le pastel

On écrase le bout du pastel en marquant une légère torsion du poignet, écrasez le bout du pastel afin qu'il s'effrite. Surtout n'estompez pas si vous voulez conserver la « fleur du pastel » qui, rappelons-le, donne toute la valeur à l'œuvre.

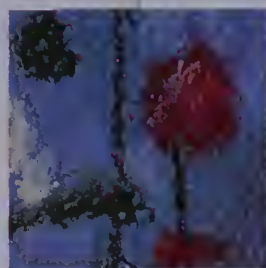
1 Avec une règle et un crayon, tracez sans appuyer la grille. Puis, dessinez l'ensemble en simplifiant la forme des fleurs et du vase. Pour le fond, frottez le plat du pastel sur toute la surface avec deux bleus. **Estompez*** au doigt.

► **Remarque**
En estompant, veillez à ne pas uniformiser la couleur et à conserver des zones de couleurs différentes.



D2 - E2

2 Réalisez les tiges d'un trait légèrement brisé avec le bout aiguisé d'un pastel terre sombre, puis les feuilles en vert foncé et vert clair. Faites les clochettes, en écrasant le bout d'un pastel blanc, sans estomper, pour faire ressortir la fleur*.



D3

3 Pour les boutons de fleurs rouges, utilisez la même technique avec un rouge vermillon.



D4 - D5

4 Pour la rose, sujet principal du bouquet, préparez une sous-couche de gris perle à fixer* (cf. p. 72). Puis, avec le côté pointu du pastel, dessinez en courbe des traits fins rouges et roses pour les pétales (cf. p. 70 et 72).



D7

5 Pour rendre la transparence, mélangez du gris et du blanc à estomper au doigt en respectant la courbe du vase : effectuez les reflets de lumière avec des traits jaunes non estompés.



D6

6 Dans le vase, dessinez les tiges avec des traits couleur terre foncée, sans appuyer ni estomper.



B8

7 Colorez le dessus de la table avec le plat d'un pastel ocre foncé, en veillant à l'horizontalité. Faites le dessous avec une couleur terre très sombre.



C7

8 Réalisez la couverture du livre en orange, le dos en ocre clair, puis la tranche (E7) avec du jaune pâle.

► **Remarque**
Pour donner de la vie à votre nature morte, vous pouvez dessiner un pétale tombé sur la table (D8).

Si vous vous êtes trompé, vous pouvez vous rattraper en gommant avec de la vraie mie de pain (cf. p. 65).



Eugène Delacroix

Bouquet de fleurs (1848-1850)

Ne vous laissez pas intimider par ce bouquet de Delacroix, admiré de tous les peintres et copié par Cézanne, c'est une grande leçon d'observation et de composition. Essayez de le copier en entier... ou en partie !

Matériel

- Papier cartonné gris (50 x 65 cm)
- Crayon HB, F ou 2B
- Règle
- Pinceau type petit gris fin
- Eau
- Estompes
- Plume à dessin
- Encre de Chine
- Gouache blanche
- Chiffons
- Bâtons de pastel :



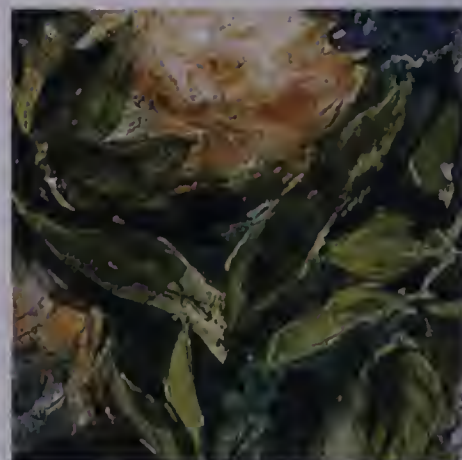
Quand utiliser l'estompage à l'eau ?

On estompe à l'eau dès que, pour une forme arrondie, on veut donner un effet de goutte, un effet de lavis*. Attention, l'estompage à l'eau est plus terne qu'avec une estompe et donne un effet de flou. Mélangé à l'eau, le pastel « s'aquarelle ». Il faut donc laisser sécher. Si l'on souhaite atténuer l'effet de flou, on peut repasser un peu de pastel sec par-dessus.

- 1** Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer. Puis dessinez l'ensemble des fleurs, sans oublier les feuilles et sans entrer dans les détails.



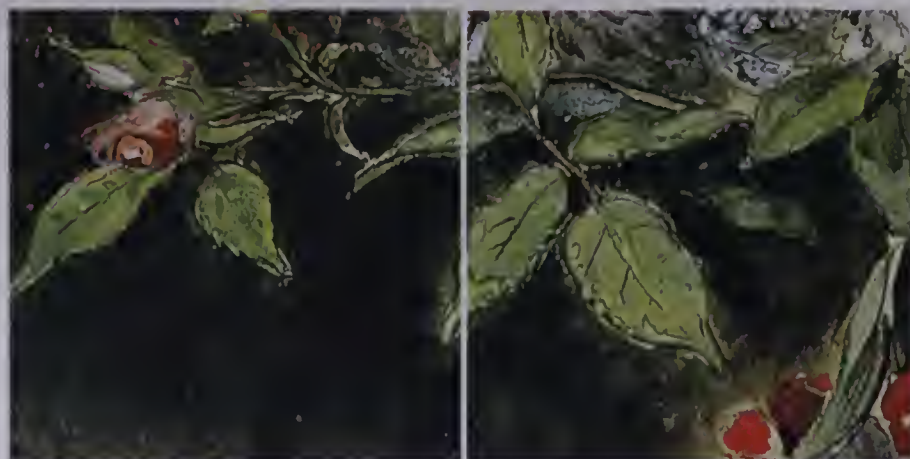
C2 C3 - D2 - D3



E5

- 2** Commencez par réaliser les feuilles :

prenez du vert foncé largement, puis affinez avec des traits de vert clair. **Estompez*** ensuite le vert foncé à l'eau.



A6 B6



© Photo RMN - Michèle Bellot

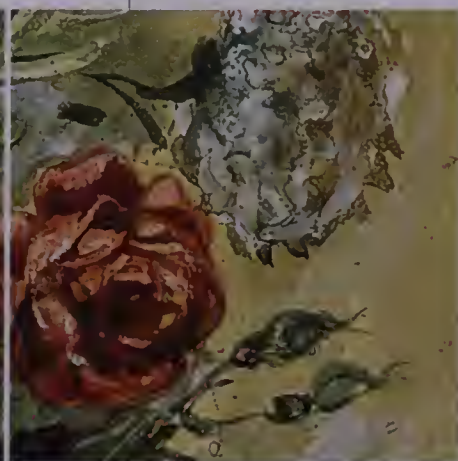
Taille réelle : 65 x 65,4 cm



C1 - D1



A4 - A5



F2 - G2

3 Faites les diverses fleurs orange et rouges (A4) en plaçant la couleur, puis en estompant à l'eau pour donner un effet de flou et de transparence. Puis laissez sécher.

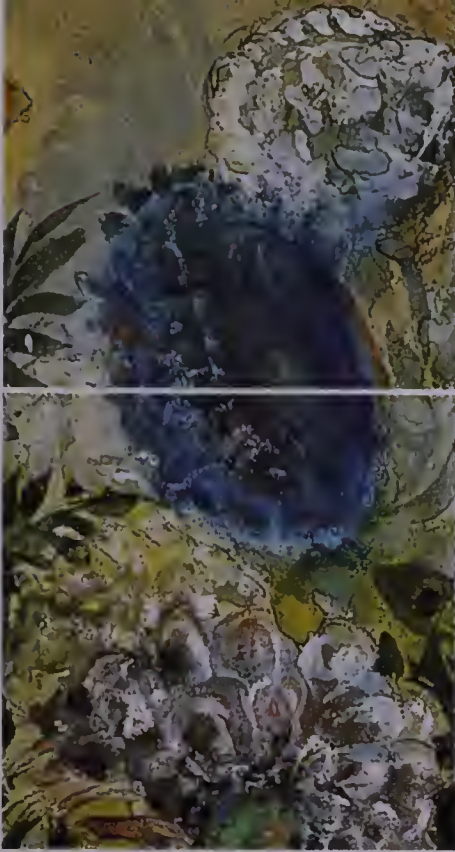
Attention !

Quand vous voulez estomper à l'eau, prenez garde de ne pas avoir estompé au doigt précédemment, car l'estompage au doigt graisse le papier et fait des taches (cf. p. 65 et 66).

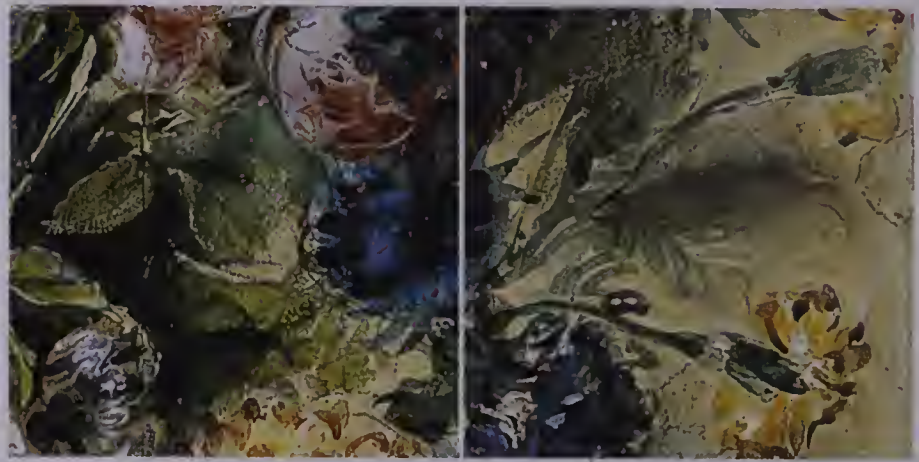
4 Dessinez les roses en vous aidant des conseils déjà donnés aux pages 70 et 72.



C6 - C7 - D6 - D7



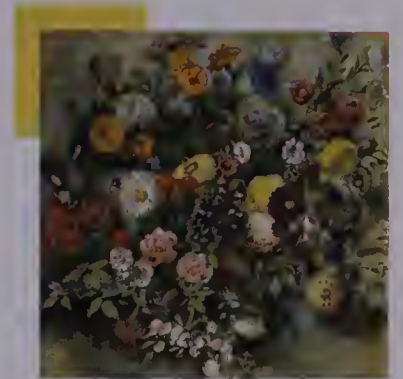
E1 - E2



F5 - G5

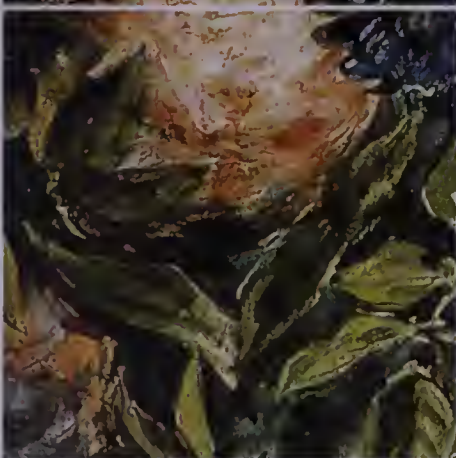
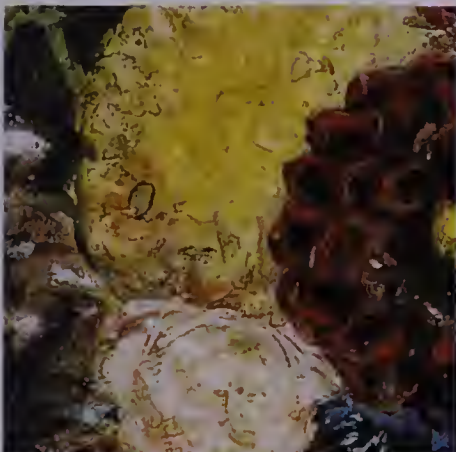
5 Réalisez les fleurs bleues avec un bleu de Prusse : passez une première couche que vous estompez, puis avec un bleu plus sombre ou un pastel terre très sombre, foncez leur centre sans estomper.

6 Reprenez l'ensemble du dessin à la plume et à l'encre de Chine pour **cerner*** les contours et les détails des fleurs. Laissez sécher.



« La première et la plus importante chose en peinture, ce sont les contours. »

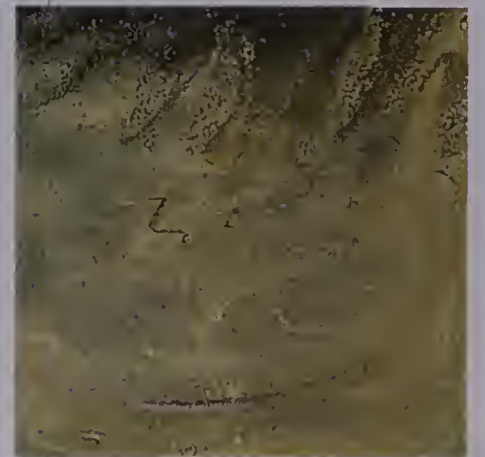
Delacroix



E4 - E5

7 Retraavaillez la couleur de toutes les fleurs au pastel sec. Puis, **rehaussez*** les fleurs blanches (B2 et B3) ainsi que la pointe des dahlias grâce à des petites touches de gouache blanche.

8 Composez le fond en gris et ocre. Puis, humidifiez-le avec un pinceau et, avant que cela ne sèche, rehaussez avec de légers traits de pastel blanc : ils **fusent***, s'étendent comme pour l'aquarelle.



G7

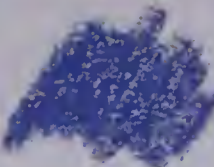
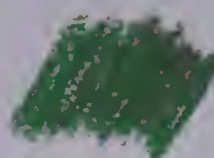
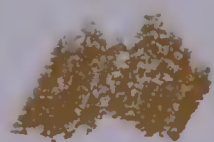
A1 - B1





Historiquement, le paysage au pastel est avant tout un art de l'étude sur le vif, un moyen, au travers de la facilité du transport, de capturer un coucher de soleil, de noter une couleur, de saisir un effet, en un mot, de croquer la lumière. Il permet de se confronter à la réalité, et les peintres du XIX^e siècle l'utilisent comme technique d'appoint.

Tout comme Le Brun bien avant lui, Delacroix en fait le support privilégié de ses innombrables études préparatoires. Elles nous éclairent sur sa manière de travailler : prendre des notes au pastel, les assembler, avant de réaliser l'œuvre, au pastel elle aussi, ou à l'huile. Monet suivra la même méthode, saisissant ici une vue de la Seine à Argenteuil, là un coucher de soleil sur la Tamise.

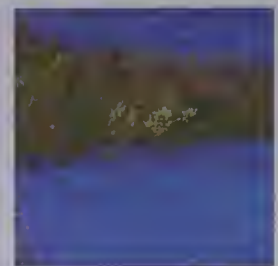
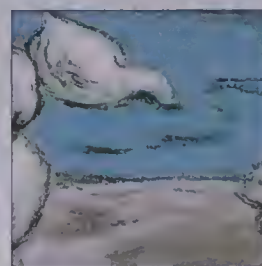
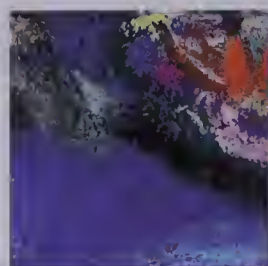


- L'utilisation du blanc • Les crayons pastels
- La ligne claire • La perspective aérienne
- Les effets de couleur

Les paysages

Avec

- Les maîtres du pop art
- Alfred Sisley
- Eugène Delacroix
- Claude Monet



Paysage méditerranéen

Typiques de la Grèce, de la Turquie, de l'Espagne, ces petites maisons aux nombreuses terrasses sont un excellent sujet pour apprendre à utiliser le blanc, surtout au coucher du soleil, lorsque le blanc ne l'est plus vraiment !

Matériel

- Papier spécial pastel bleu foncé
- Crayon HB, F ou 2B
- Règle
- Estompes
- Fixatif
- Chiffons
- Crayons pastel noir, blanc, gris, rose, violet, bleu de Prusse et ocre jaune
- Bâtons de pastel :



1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer puis faites la mise en place (cf. p. 7) : les collines et le contour des maisons, en respectant l'étagement.

► **Remarque**
L'étude sera presque entièrement réalisée avec des crayons pastel, plus fins que les bâtons pastel.

2 Au premier plan, dessinez le contour de la maison au crayon pastel blanc.

3 Passez une sous-couche de bleu gris avec un bâton pastel sur tous les murs à l'ombre, ce qui atténuera les contrastes.

B6 - E6

L'intérêt de la sous-couche – souvent grise (cf. p. 70) – est de renforcer et soutenir les couches de finition et de faire varier l'intensité des couleurs. Le blanc pur « casse » les couleurs qui le côtoient : on passe donc une sous-couche de gris pour atténuer les contrastes.

4 Pour les murs éclairés, mélangez du crayon pastel blanc et du gris. Ainsi, le blanc est « rompu ».

C5

5 Reprenez au crayon les murs à l'ombre en rose, violet et bleu, pour rendre la lumière chaude du coucher de soleil.

B5

6 Colorez tous les toits : les dômes des églises – repérez les couleurs et les ombres –, le toit pentu en rouge vermillon, et les toits en terrasse avec un mélange de vert et d'ocre.

B4

7 Réalisez les fenêtres : les petites au crayon pastel noir pour renforcer les contrastes et la grande (A7 et B7) avec un bleu profond au centre et un bleu ciel pour le contour.

D7

8 Le paysage bruni par le soleil : appliquez au crayon du vert, de la terre claire et de l'ocre jaune pour la lumière (A3).

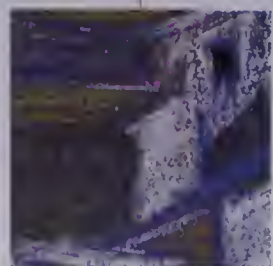
D4

Attention ! levez la main pour ne pas frotter et salir ce que vous avez déjà dessiné.

9 Placez le ciel en mélangeant du bleu outremer et du blanc pour les nuages. Utilisez des bâtons de pastel – leur trace est plus large – et veillez à bien faire des traits horizontaux. Estompez au doigt. Utilisez le même bleu pour la mer et alternez le bleu en bâton et en crayon, pour plus de finesse. Estompez.

Les crayons pastel

L'intérêt des crayons pastel réside dans leur finesse. En effet, les bâtons dont on se sert pour le pastel ne permettent pas de réaliser des détails précis car leur bout est plat et impossible à tailler. En revanche, on peut tailler les crayons pastel exactement comme des crayons de couleur. Il est donc intéressant d'utiliser les deux techniques selon la taille du support et la partie du sujet à traiter.





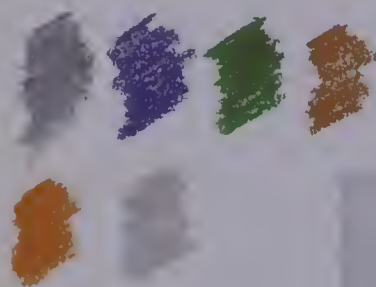
Alfred Sisley

La Mare aux oies (1897)

Sisley chérissait les sujets simples et ruraux. Faites donc une pause avec ce grand maître du paysage et détendez-vous en apprenant, pour cette scène campagnarde, les subtilités de la ligne claire.

Matériel

- Papier spécial pastel gris foncé
- Crayon HB, F ou 2B
- Règle
- Estompes
- Fixatif
- Crayons pastel : blanc, ocre jaune, bleu, bleu de Prusse, orange
- Bâtons de pastel :



1 Avec une règle et un crayon, dessinez la grille et faites la mise en place (cf. p. 7) : ligne d'horizon, collines et maisons, emplacement des arbres, délimitation de la mare, paysan et ses oies.

2 Colorez le ciel avec le plat du pastel en mélangeant bleu outremer et blanc à **estomper*** largement au doigt (cf. mélange des couleurs p. 70) : laissez apparaître la couleur de la feuille pour utiliser le gris du papier par transparence.

Pour colorer de grands espaces, ne déposez pas trop de couleur en frottant le pastel : cela donne une impression de lourdeur au dessin et rend difficile l'estompage. Le pastel préfère un **ensemble léger** – on voit souvent le papier par transparence – qui fait mieux ressortir les touches fortes et les effets de la « fleur* ».



A2 - B2

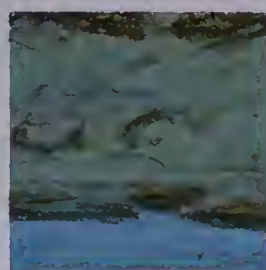
La ligne claire

Pour obtenir une plus grande précision dans le dessin, on peut utiliser la technique de « la ligne claire », qui souligne le contour des objets représentés. On le fait souvent au crayon pastel et surtout sans estomper. C'est une technique que les dessinateurs de bandes dessinées emploient fréquemment pour rendre le trait du dessin plus net. Hergé s'en est largement servi pour ses *Tintin*.

3 Placez la colline du fond avec du gris violacé à estomper à l'estompe. Surlignez la ligne d'horizon avec un crayon pastel bleu de Prusse.



A3



G3

4 Les couleurs de l'herbe : à gauche (A3) placez un mélange de vert et d'ocre, à droite (H4) du vert et de l'outremer. Estompez l'ensemble à l'estompe. Les arbres sont dessinés avec des mouvements circulaires de la main.

5 Les verts des arbres n'ont pas la même intensité : à droite des maisons (G3 et H3) la couleur est plus vigoureuse qu'au fond (D3) où les couleurs sont moins prononcées et où les nuances se fondent dans une teinte générale (cf p. 86).



F2 - G2

6 Éclairez les façades en ocre jaune et abaissez le ton avec du blanc (cf. p. 82). Pour ombrer, passez du bleu de Prusse. Faites l'ardoise en bleu de Prusse et les tuiles en mélangeant vermillon et ocre jaune.

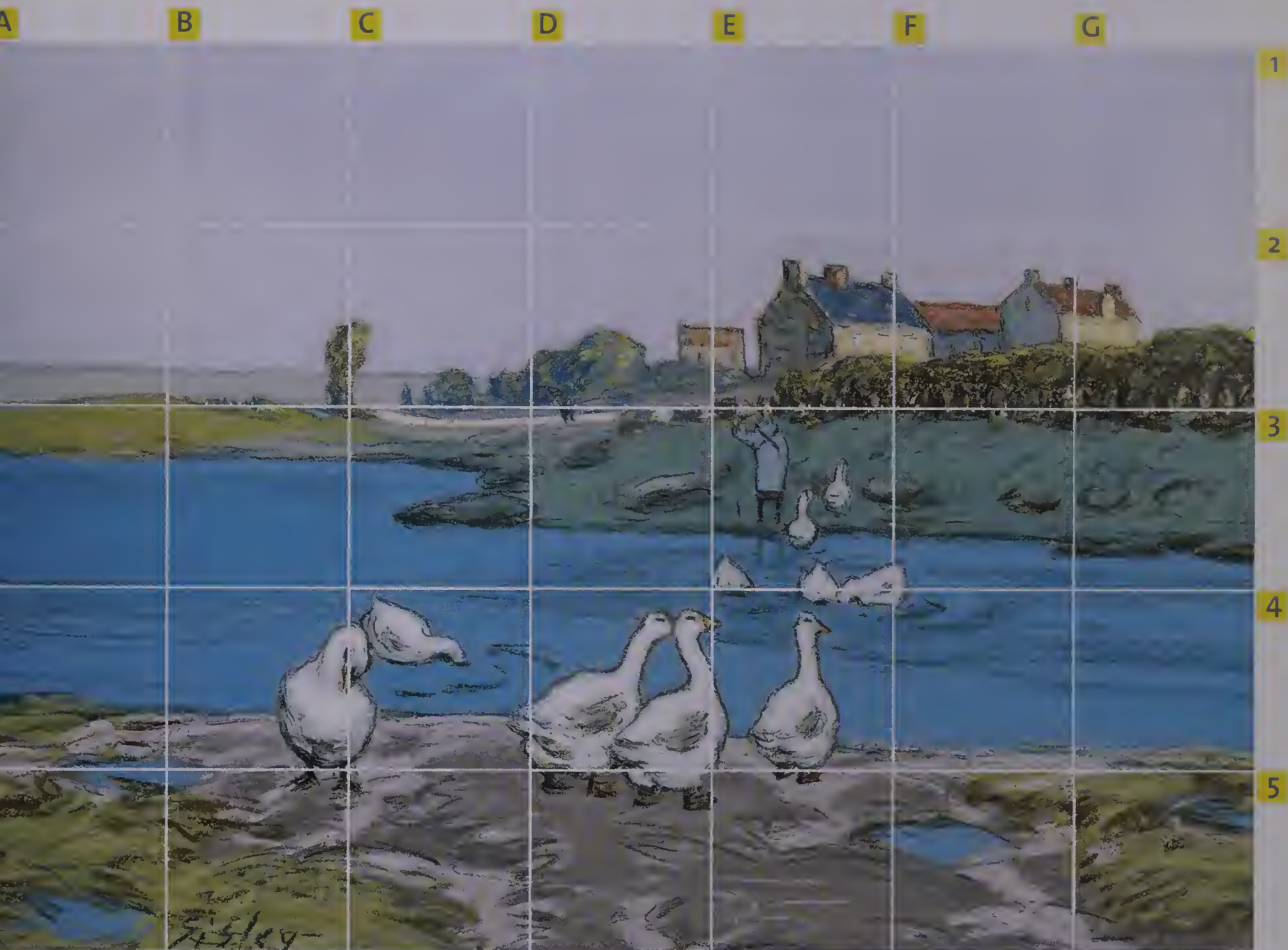


Photo RMN - Hervé Lewandowski

Taille réelle : 29,5 x 40,2 cm



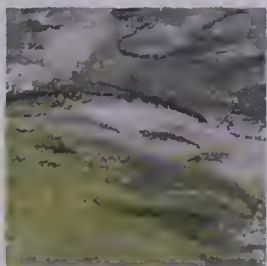
F4

7 **Faites l'eau horizontale** avec le plat d'un pastel bleu outremer largement écrasé et estompé au doigt. Réalisez les ombres au crayon bleu de Prusse.



C4 - D4 - E4

9 **Reprenez le dessin** aux crayons pastel en soulignant les contours – oies, maisons, reflets. Colorez le paysan en bleu outremer **dégradé*** de blanc et le bec des oies en orange.



C5

8 **Le sol du 1^{er} plan** : sur une couche de gris violacé à fixer, tracez des **touches croisées*** vertes pour l'herbe, puis reprenez la boue en gris plus foncé.

Ajouter la touche finale c'est, après avoir laissé reposer le dessin, retravailler les points difficiles – ombres, lumière, reflets – et ajouter les touches vives qui font l'éclat du dessin.

Eugène Delacroix

Le Jardin à Champrosay (1853)

Avec Delacroix, apprenez à regarder la campagne et à retranscrire vos impressions au pastel. Découvrez aussi comment rendre la profondeur, en variant l'intensité de la couleur, selon le principe de la « perspective aérienne ».

Matériel

- Papier spécial pastel gris
- Crayon HB, B ou 2B
- Règle
- Estompes
- Fixatif
- Chiffons
- Bâtons de pastel :



1 Avec une règle et un crayon, dessinez la grille puis faites la mise en place (cf. p. 7) : ligne d'horizon, emplacement des arbres, maison.



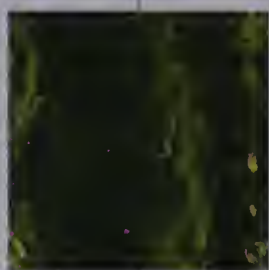
A1

2 Passez une sous-couche d'ocre, à estomper vigoureusement au doigt, puis du bleu ciel et du blanc que vous **estomperez*** pour les fondre. **Rehaussez*** avec quelques traits de blanc.



A2 - D2

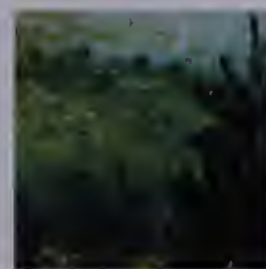
3 Colorez les différents **niveaux** de l'arrière-plan avec du bleu et du vert jaune.



B3 - C3

4 Les quatre arbres ont une **base** de vert foncé. Pour les deux de devant, on a déposé du vert plus clair et des rehauts de jaune pour la lumière.

► **Remarque**
Les arbres du fond, très sombres, sont à peine dessinés, en revanche ceux de devant sont très travaillés : la couleur est plus dense, et les effets de lumière rendus avec précision. C'est le travail de la couleur et des détails qui crée l'effet de perspective.



5 Le **sapin**, travaillé en épis – les traits sont obliques, alternés –, est réalisé avec un vert très foncé.

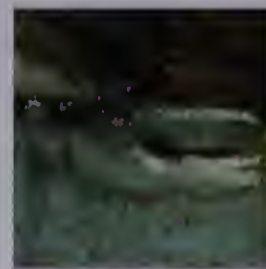
D2

► **Remarque**
En appuyant ou non on obtient des effets différents : les peupliers du dernier plan ne sont qu'esquissés pour suggérer leur souplesse, tandis que les traits du sapin sont appuyés pour souligner sa densité.



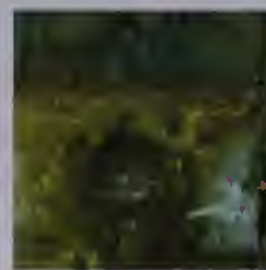
A4

6 Pour la prairie à l'arrière-plan, tracez des traits horizontaux vert clair, puis estompez bien, de manière à lui donner un aspect lisse.



B5

7 Le mur du jardin, à contre-jour, doit être rendu avec des petites hachures de bleu indigo, de gris et de blanc (cf. p. 82).



A3

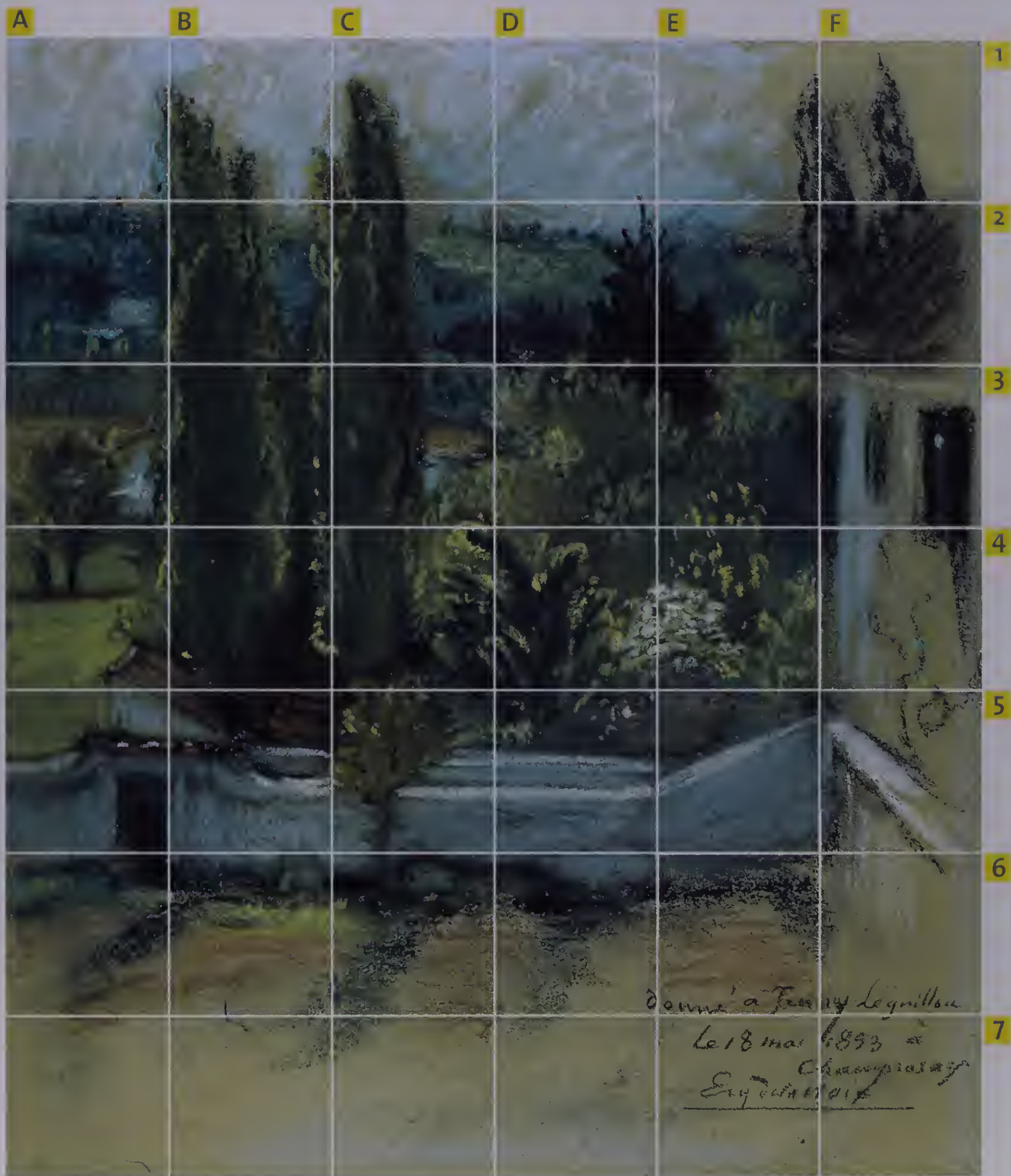
8 Pour baisser le vert, placez des touches terre de Sienne au pied des arbres, sur le toit de la maison et de l'appentis. Rehaussez les contours en bleu de Prusse.

9 Exécutez les ombres du 1^{er} plan en effectuant devant le mur des hachures horizontales avec les couleurs déjà utilisées – vert foncé, ocre rouge –, ce qui fera ressortir le potager.

La perspective aérienne

On appelle perspective aérienne, ou perspective des couleurs, la dégradation des couleurs en fonction de leur placement dans l'espace figuré. Elle permet de donner, par le jeu des couleurs, le sentiment de la profondeur.

Les **couleurs chaudes*** au premier plan, les **couleurs froides*** en arrière-plan, les couleurs sont **rompues*** et grisées en conséquence pour augmenter l'impression d'espace (cf. p. 332).



© Photo RMN

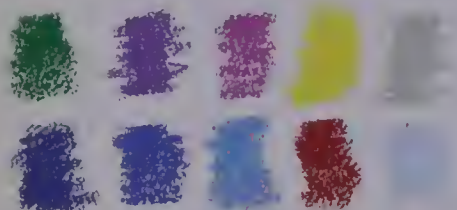
Taille réelle : 28,7 x 23,4 cm

Reflets dans l'eau à la manière de Monet

Un bassin couvert de nénuphars permet de travailler les reflets changeants des lumières et des couleurs. Prolongez ensuite l'exercice avec un espace qui vous est familier.

Matériel

- Papier spécial pastel bleu foncé
- Crayon HB, F ou 2B
- Règle
- Estompes
- Bâtons de pastel :



► *Remarque préparatoire*
Ce qui crée le « reflet »,
c'est la présence des nuages
dans l'eau et le fait
que les arbres aient
la tête en bas.

1 Avec une règle et un crayon,
faites la mise au carré et placez
vos éléments.

2 Dessinez en vert les
reflets des arbres – pins,
sapins, etc. – sans vous
préoccuper des plantes
aquatiques. Indiquez
les troncs en vert plus
foncé. **Fixez***.



D5 – D6

Faut-il fixer les pastels ?

Au XVIII^e siècle,
les peintres fixaient
les pastels en trempant
le dos du dessin
et en utilisant
sa porosité.
Désormais, les fixatifs
à pastels ont fait
de grands progrès et
ne grisent plus la couleur.
Cependant, fixer un dessin
en atténue la fleur, donc
un peu de luminosité, c'est
pourquoi nous recommandons
de ne pas fixer en fin
de travail. Il est impératif de
suivre les conseils d'utilisation
des fabricants, et de ne fixer
que dans un lieu bien aéré.
Les laques à cheveux peuvent
remplacer le fixatif.

Attention !

L'eau est un miroir déformant,
les troncs ne doivent donc
pas être vraiment droits :
utilisez la technique
de la ligne brisée (cf. p. 74).



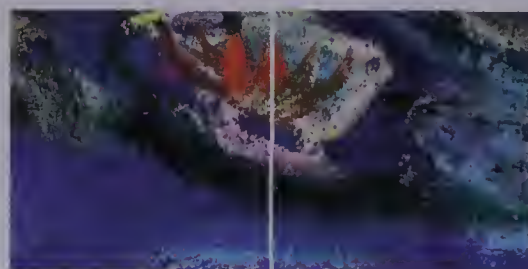
E3

3 Avec un violet foncé,
placez les plantes
aquatiques en dessinant
bien à l'horizontal
de grandes formes
lâches et rondes.



B7

4 Pour indiquer
les fleurs, reprenez les
formes horizontales
avec un violet plus clair.
Rehaussez* le tout en
jaune puis violet.



C8 – D8

5 Placez les accents de rouge
vermillon en écrasant le bout
du pastel de manière preste
et vive, en conservant bien
la « fleur* » (cf. p. 74).

« Je peins comme l'oiseau chante. »

Claude Monet





Par la liberté d'expression qu'il autorise, le pastel est une technique qui se prête remarquablement au portrait. La grande école française du portrait au XVIII^e siècle, de Quentin de La Tour à Chardin, en est une démonstration éclatante. Utilisé dès le XVI^e siècle pour l'étude des portraits de la cour d'Angleterre par Hans Holbein, c'est à Versailles que le pastel atteint son apogée, à partir de la Régence. Maurice Quentin de La Tour est le pastelliste le plus illustre de cette période ; c'est aussi l'un des peintres les plus étonnants de l'histoire de l'art. D'un caractère difficile, inquiet et envieux, il a allié dans son œuvre la finesse et la légèreté du trait à la profondeur de l'analyse psychologique. Confronté à ses portraits, on croit toucher du doigt les petites et les grandeurs de ces dames et messieurs de la Cour. Avec lui, le pastel atteint des formats étonnants : son portrait de madame de Pompadour, qui mesure près de deux mètres de haut, est quasiment à taille réelle ! Les successeurs de Quentin de La Tour furent nombreux, mais délaissèrent les brocards de l'Histoire pour explorer des registres bourgeois, naturalistes, et plus intimistes. Aujourd'hui, c'est le portrait d'enfant qui tient la cote, et il est même de bon ton d'avoir chez soi toute sa famille « pastellisée ».

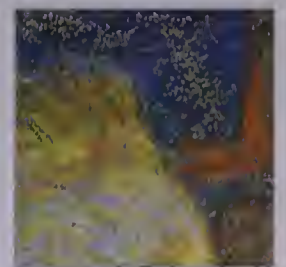


- Le dessin heurté
- Estompage et passage
- La simplification stylistique
- Le travail à l'eau

Les portraits

Avec

- Henri de Toulouse-Lautrec
- Édouard Manet
- Amedeo Modigliani
- John Russell



Henri de Toulouse-Lautrec Portrait de Vincent Van Gogh (1887)

Entrons dans l'univers de Toulouse-Lautrec en faisant avec lui le portrait de son condisciple Van Gogh. Vous apprendrez une technique qui donne au pastel une impression de vitalité : le dessin heurté.

Matériel

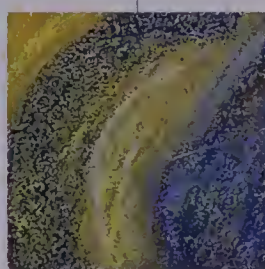
- Papier spécial pastel ocre
- Crayon HB, F ou 2B
- Règle
- Chiffons
- Bâtons de pastel :



Le dessin heurté

On dit d'un dessin qu'il est heurté quand il est exécuté avec vivacité et hardiesse. Les effets sont volontaires et contrastés. Le dessin heurté aux traits visibles pour l'observateur donne une grande sensation de vie. Il est donc particulièrement recommandé pour le pastel. C'est une technique qui s'oppose à l'estompage*.

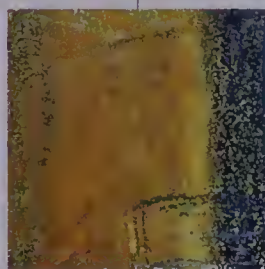
1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer. Dessinez légèrement les contours – personnage, pieds de table, fenêtre.



A6 - B1 - D2

2 Avec un pastel noir, reprenez le tracé de la fenêtre, de la veste et des pieds de table derrière Van Gogh. Puis **rehaussez*** la fenêtre en vermillon et orange.

► *Observation*
Au fur et à mesure vous verrez que le violet est omniprésent.

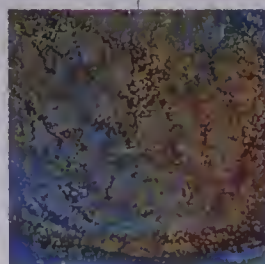


F6

3 Avec un pastel ocre jaune, faites de larges hachures croisées autour de la fenêtre et sous la table. Placez aussi la lune (D1).

Quand le pastel ne marche plus, **fixez*** pour pouvoir continuer (cf. p. 72).

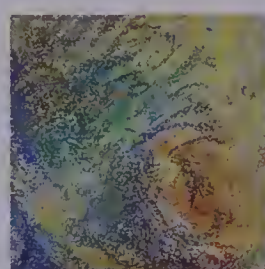
4 Colorez le dessus de la table derrière Van Gogh avec le plat d'un pastel outremer, en veillant à l'horizontalité. Faites des rehauts noirs et des reflets jaunes.



C7 - C8

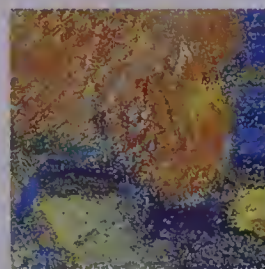
5 Dessinez la veste en terre de Sienne brûlée et observez bien le sens des hachures suivant celui des plis. Ombrez en bleu outremer et terre d'ombre.

6 En outremer, rehaussez les hachures dans la fenêtre puis dessinez les contours de la cravate et du col de chemise.



C3 - C4

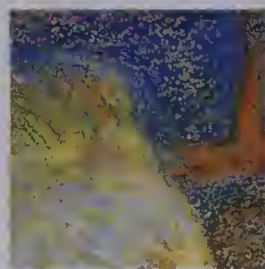
7 Faites les cheveux avec des traits ocre clair en respectant leur mouvement : vers • le haut (D3) • l'arrière (C3) • le bas (C4). Éclaircissez en jaune. Ombrez avec des traits vert émeraude. Faites l'oreille bien ronde en rouge et violet.



D5

8 Le visage est composé d'une succession de hachures croisées en ocre et jaune. Colorez la barbe rousse en orange : attention au sens des traits. Ombrez en vermillon.

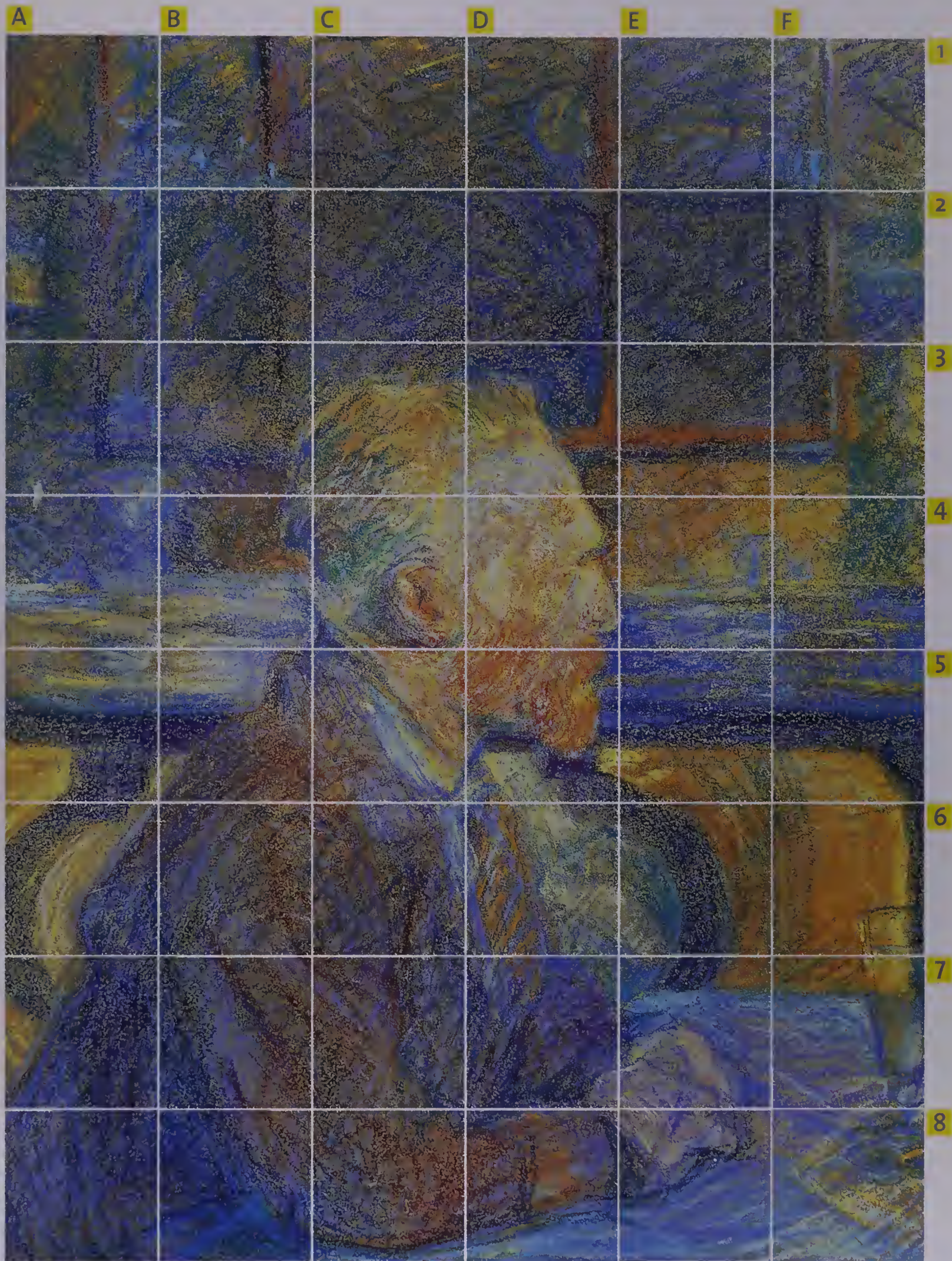
► *Truc*
L'œil et les narines sont suggérés grâce à deux traits rouges.



D3

9 Terminez par les rehauts de blanc et de bleu sur le front.

Reprenez votre travail et **corrigez-le à votre guise.**

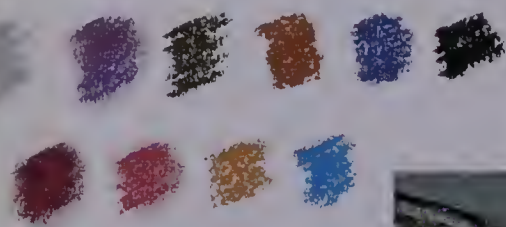


Édouard Manet Méry Laurent

Les portraits de femmes ne semblent pas avoir de secrets pour Manet. Cette étude vous permettra d'entrer dans la subtilité des coloris, des camaïeux et de vous familiariser avec la notion de passage.

Matériel

- Papier spécial pastel gris perle
- Crayon HB, F ou 2B
- Règle
- Estompes
- Bâtons de pastel :



Le passage

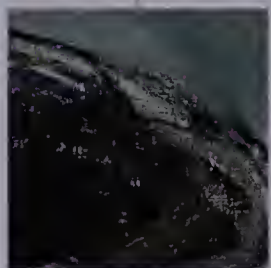
On appelle passage la transition d'une teinte à une autre : il peut-être estompé ou franc. Ce sont les passages qui donnent leur forme aux contours et au dessin en général. Il faut donc dessiner non pas en suivant la forme des objets, mais en suivant les différentes couleurs et le passage des unes aux autres : c'est pourquoi on dit qu'il faut dessiner avec la couleur.

Le noir de Manet

Manet avait mis au point un noir bien particulier : un violet très foncé obtenu en rompant du noir avec du carmin et qui, coupé de blanc, redevient carmin. Degas l'appelait « le jus de pruneau de Manet ».

1 Avec une règle et un crayon, tracez sans appuyer la grille. Puis, faites la mise en place (cf. p. 7) : ne dessinez que les contours.

2 Colorez le fond avec le plat d'un pastel gris, en effectuant des traits verticaux : n'hésitez pas à faire de grands gestes. **Estompez*** les vigoureusement au doigt.



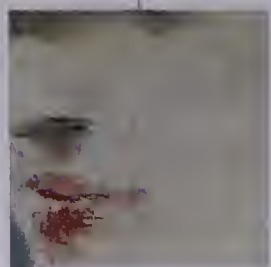
B2 - C2 - E1

3 Réalisez le chapeau en violet et terre d'ombre avec un bout émoussé du pastel : mélangez en estompant énergiquement pour obtenir un fond uni sur toute la surface – plume comprise. Puis, avec de l'ocre clair et du gris, **rehaussez*** le haut du chapeau avec des traits tournants pour rendre les plumes.



D6 - D7

4 La robe : placez à grands traits du bleu de Prusse à estomper au doigt, puis, dessus, du violet foncé obtenu avec du noir et du carmin de manière à avoir un « noir Manet » uni. Rehaussez en bleu de Prusse pour rendre les reflets du satin.



5 La couleur du visage s'obtient avec un mélange de rose et de gris perle ; estompez avec l'index en laissant les traces de vos

doigts. Ombrez légèrement sous le nez en gris. Les lèvres sont vermillon rehaussées de carmin.



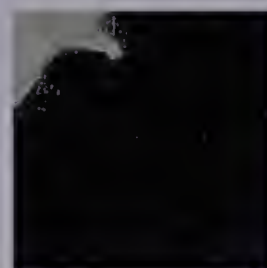
C3

6 Reproduisez la forme des yeux en écrasant le bout d'un pastel terre d'ombre. Au niveau des yeux, faites l'ombre du chapeau en gris : estompez délicatement à l'estompe.



D3 - E3

7 Pour la chevelure terre de Sienne, estompez en diagonale avec le doigt, puis ombrez en terre d'ombre (D3) et faites des rehauts en ocre jaune (E4). Dessinez l'oreille bien arrondie avec un peu de vermillon et d'ocre jaune.

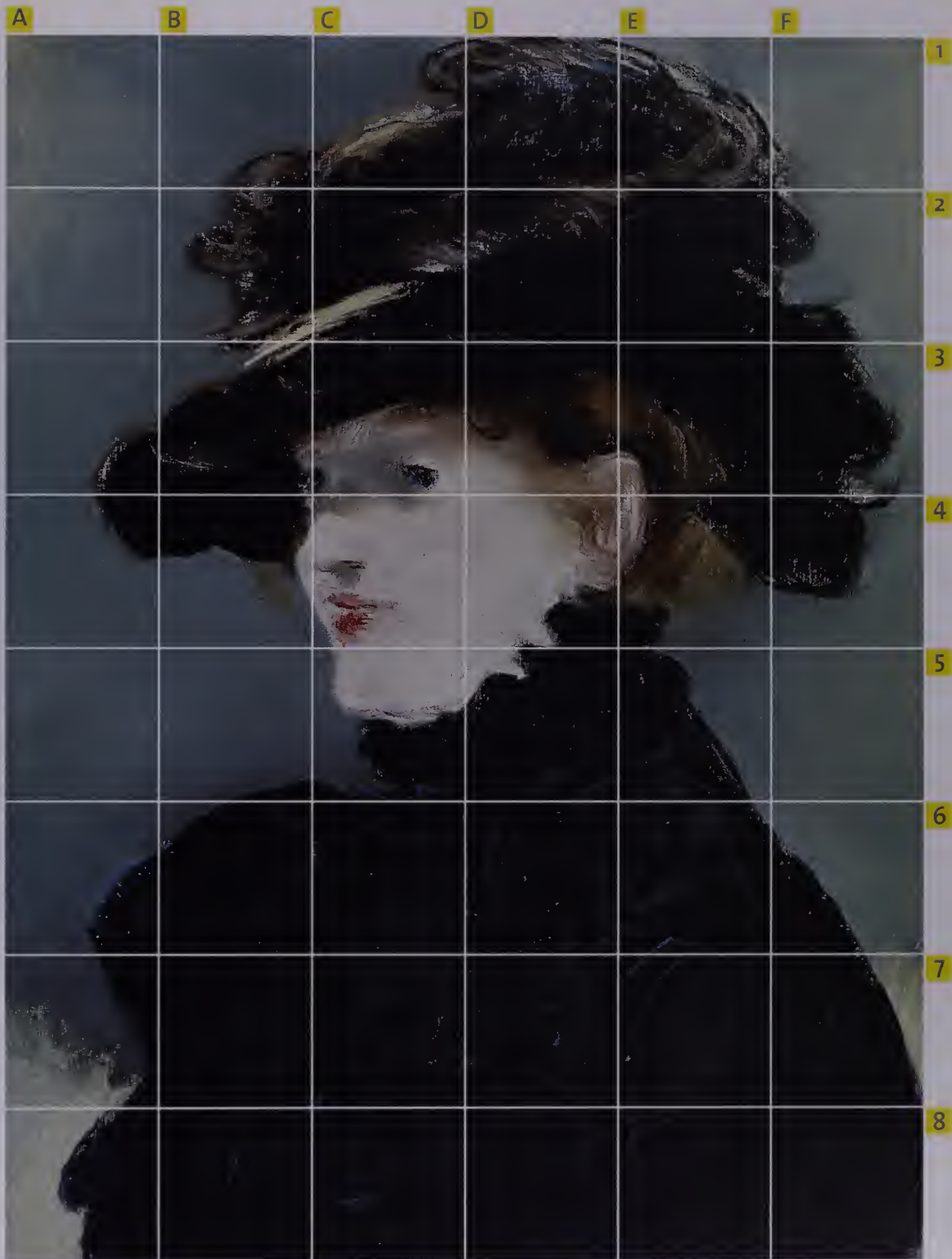


D5

8 La sinusoïde du col est nettement dessinée avec un mélange de noir, bleu de Prusse et carmin. Le passage est franc entre la chair et la robe.

9 Derniers rehauts : le chapeau en jaune de Naples (C1 et C2) et les pupilles en bleu de cobalt (cf. la « fleur* » du pastel, p. 74).

Ajustez l'ensemble :
reprenez votre travail
et corrigez-le à votre guise.

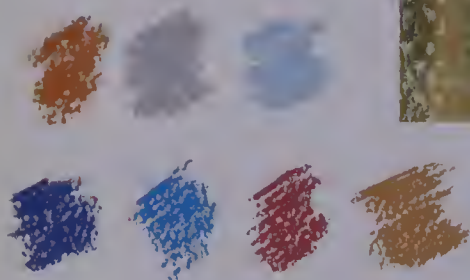


Portrait à la manière de Modigliani

À partir de la photo de votre grand-mère, amusez-vous à suivre les règles de l'École de Paris, ce qui vous initiera aux effets de la simplification stylistique.

Matériel

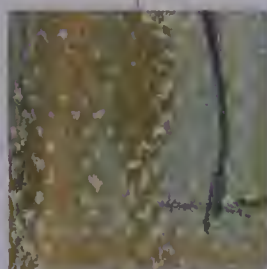
- Papier spécial pastel ocre clair
- Crayon HB, F ou 2B
- Règle
- Estompes
- Chiffons
- Crayons pastel : noir, ocre clair, rose
- Bâtons de pastel :



De l'utilité du fond pour rendre la chair

Se servir de fonds permet d'améliorer la qualité de la couleur, de la transparence, et de la subtilité des teintes, notamment pour parvenir au ton léger et blanc, presque nacré de la chair féminine. Ainsi, on choisira comme fond un ton ocre pour les hommes et un ton plus rouge pour les femmes. Dans les deux cas et quelle que soit la couleur du papier, il faut commencer par estomper l'ocre ou le rose sur tout le corps puis le fixer. C'est ensuite qu'on retravaille la couleur de la peau en fonction du modèle.

1 Avec une règle et un crayon, tracez légèrement la grille puis faites la mise en place (cf. p. 7) du personnage, sans entrer dans les détails.



A1

2 Réalisez le fond à la verticale avec le plat du pastel : faites des traits ocre clair, gris, blanc et bleu clair en « vis-à-vis » – les uns à côté des autres – sans vraiment les mélanger à l'**estompage***, afin de garder les dégradés de couleur.

3 Recopiez la robe et passez du bleu de Prusse **rehaussé**, d'outremer puis estompez.



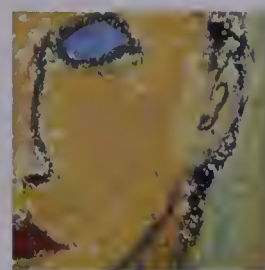
B5 - B6

4 Après avoir photocopié ou scanné votre photo, recopiez sur du papier calque la tête de votre grand-mère en lui faisant des yeux en amande. Décalquez-la à l'endroit où la tête doit se trouver.



D1

Pour dessiner et colorer le visage, utilisez des crayons pastel.



D2 - D3

5 Colorez la chair avec de l'ocre clair et du rose bien estompés à l'estompe. Puis dessinez la ligne du nez et la bouche en les simplifiant. Passez du bleu outremer dans les yeux en amande, sans estomper.

Respectez la règle « des 3 yeux » !

Nous rappelons que la distance entre les yeux est équivalente à la largeur d'un œil (cf. p. 262).

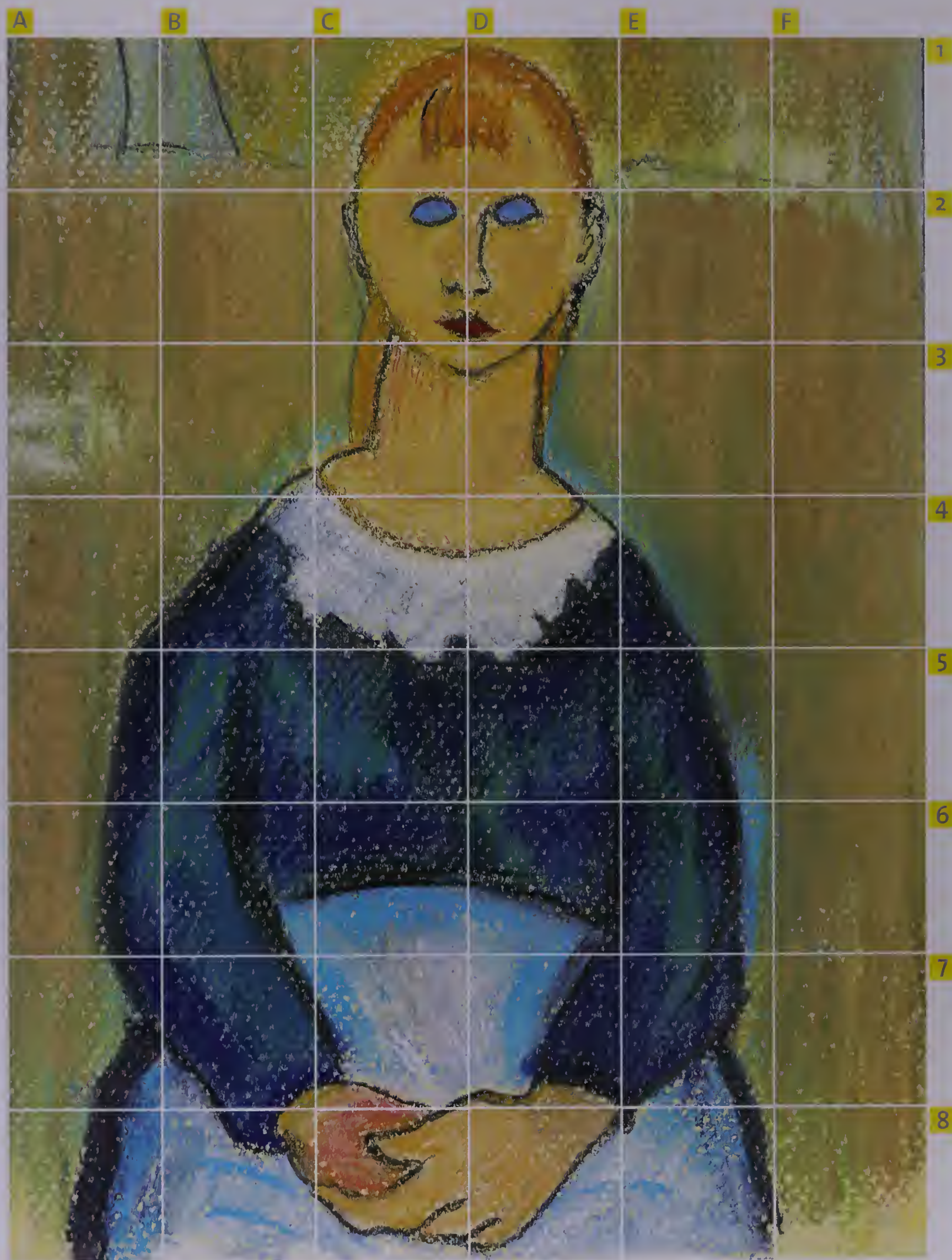


C8 - D8

6 Réalisez les mains en soulignant bien leur contour au crayon pastel noir.

Le truc :

Travaillez sur photocopie
Vous pouvez photocopier la reproduction proposée et travailler directement dessus. Mais pour faire du pastel sur une photocopie ou une sortie d'imprimante, il faut au préalable la **fixer*** avec du fixatif, sinon le pastel ne prend pas. Cette technique permet de réaliser des pastels d'entraînement plus vite et donc en plus grand nombre, ce qui est la **clef de la réussite !**



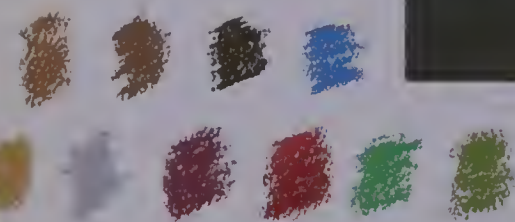
John Russell

Petite fille aux cerises

Voici un tableau difficile où Russell fait appel à toutes les règles du portrait et à toutes les techniques que nous avons abordées. Vous approfondirez votre apprentissage avec le travail à l'eau, qui permet de rendre au pastel la finesse de la peau.

Matériel

- Papier spécial pastel gris clair perle
- Crayon HB, F ou 2B
- Règle
- Pinceau fin
- Estompes
- Chiffons
- Crayon pastel vert
- Bâtons de pastel :



Attention !

Pour réaliser ce pastel, il faut utiliser de l'eau : dans ce cas, n'utilisez pas de papier *pastelcard* qui ne supporte pas l'humidité.

Comment préparer soi-même son papier ?

Il faut du papier de bonne qualité type pur chiffon, lin ou coton appelé « arche » ou « rives », au pH neutre, donc sans colle ni acide. L'intérêt de ce type de papier réside dans le fait qu'après l'avoir humidifié, il ne gondole pas en séchant. Prenez par exemple de l'acrylique grise, diluez-la dans de l'eau, puis badigeonnez rapidement votre feuille de manière à avoir un **aplat*** gris sur toute la feuille. Laissez bien sécher. Votre papier est prêt.

1 Avec une règle et un crayon, dessinez la grille et faites la mise en place (cf. p. 7) du personnage sans entrer dans les détails.

2 Colorez la base du ciel nuageux en ocre clair (A5 et A6) et la partie supérieure avec un mélange de terre de Sienne et de terre d'ombre. **Estompez*** à l'estompe, puis, avec un pinceau humidifié, rendez la forme des nuages par un lavage doux et dégradé (cf. estompage à l'eau, p. 76).

3 Une fois votre dessin sec, passez du bleu outremer pour les trouées de ciel bleu entre les nuages.

► *Remarque : servez-vous du même pastel pour faire la ceinture et les yeux bleus de la petite fille.*

4 Avec un mélange d'ocre blanc et gris, faites la robe de coton. Suivez les plis, en alternant les trois couleurs. Estompez à l'estompe pour plus de précision.

Attention au sens de la lumière : venant de droite, il faut plus d'ocre à droite (B5 et C5) et ombrer à gauche (cf. sens de la lumière et des ombres, p. 256).

5 La couleur de la peau s'obtient avec un ton de chair = ocre jaune + rose + terre de Sienne + blanc, le tout à estomper doucement avec un pinceau humidifié.

► *Remarque*
Notez où les couleurs sont plus vives : les pommettes, les ailes du nez, les lèvres et les ombres des bras.

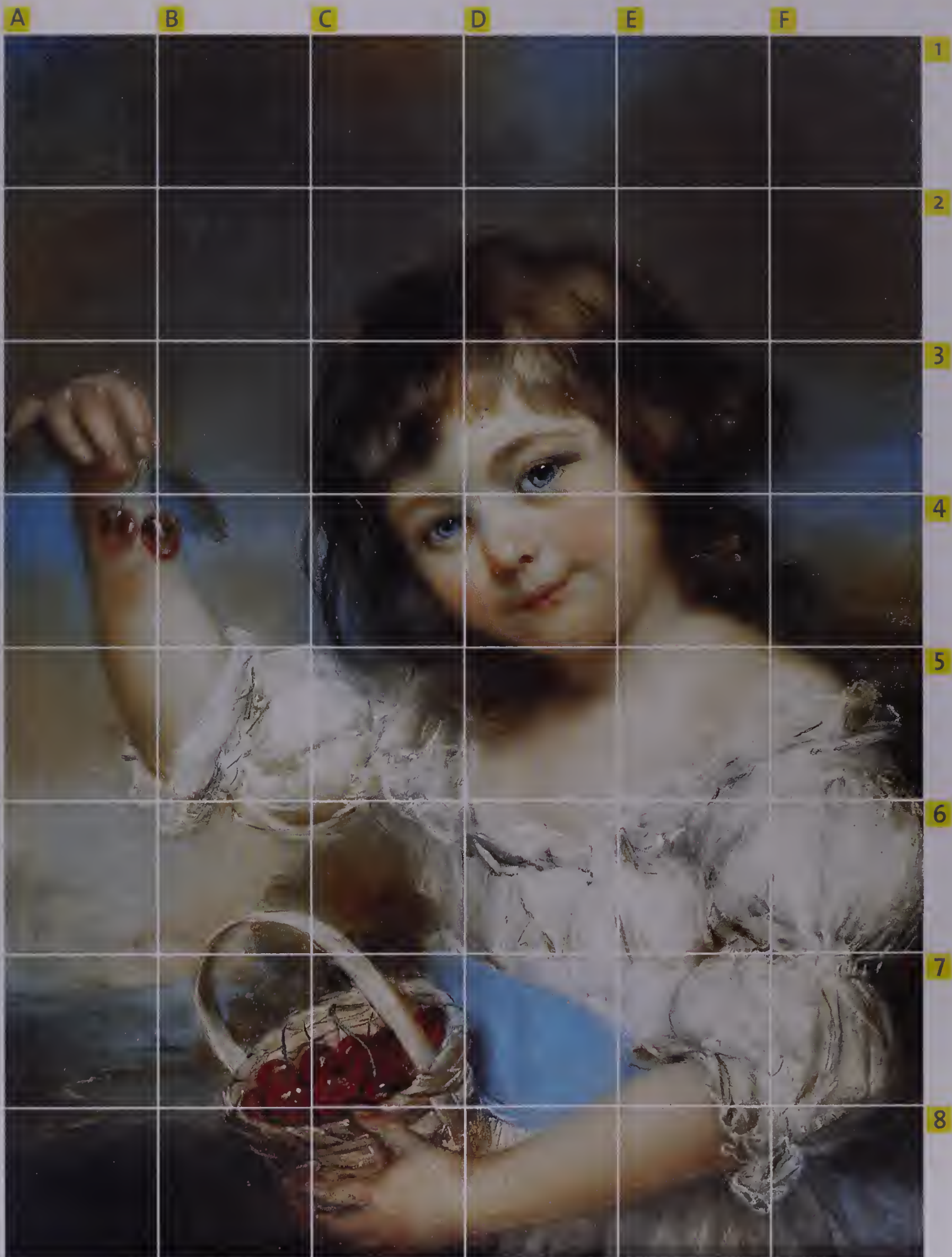
6 Les cerises sont faites de rouge carmin, vermillon et terre de Sienne, avec une petite trace de blanc pour le **rehaut***. Faites les queues avec un crayon pastel vert.

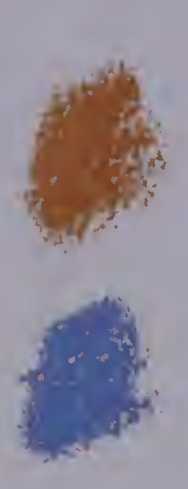
7 Faites le nœud bleu. Estompez, puis **fixez***.

8 Les cheveux sont faits d'une terre de Sienne, avec des rehauts d'ocre jaune.

9 Fixez l'ensemble du dessin et reprenez les parties qui vous semblent défailtantes, le visage en particulier, en appliquant mais légèrement blanc, ocre et jaune, jusqu'à ce que l'effet d'ensemble soit obtenu.

Reprenez votre travail et corrigez-le à votre guise.





Après le déclin du portrait, le pastel retrouve à la fin du ^{xix}^e siècle sa vocation universelle, aidé en cela par Degas.

Les danseuses et les modèles d'Edgar Degas ne sont pas que de simples études au pastel, ils constituent un sommet de la culture occidentale. Tous les effets possibles, les superpositions successives, l'estompage vigoureux, s'y conjuguent avec un art extraordinaire. Le grand Quentin de La Tour avait enfin un héritier au temps de la photographie naissante. Car Degas a su aussi tirer partie de l'invention de Niépce, pour le cadrage ou la capture du mouvement. Il a ouvert de nouvelles possibilités et influencera de manière décisive Picasso, Bonnard et les peintres modernes.

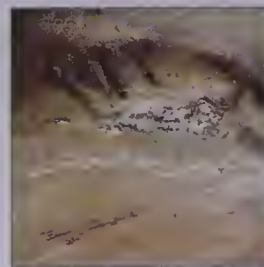
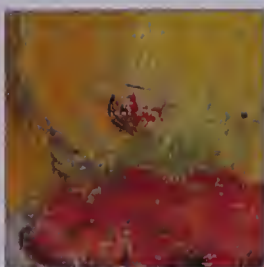


- La science du décadage
- Décalque et monotype
- Les hachures verticales
 - Rompre la couleur

Les nus

Avec

- Edgar Degas
- Paul Gauguin



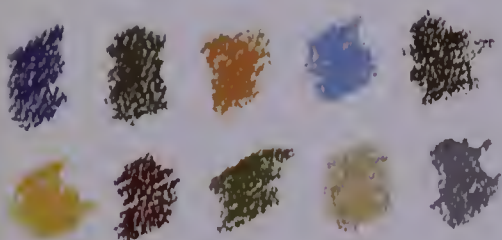
Edgar Degas

Le Tub (1886)

Avec Degas et son goût pour le réalisme, les sujets inédits et les situations insolites, découvrons la science du décadage, qui permet de mettre particulièrement en valeur le sujet traité et de traduire l'instantané.

Matériel

- Carton gris ou papier spécial pastel rouille
- Règle
- Crayon HB, F, ou 2B
- Estompes
- Chiffons
- Crayon pastel terre d'ombre
- Bâtons de pastel :



L'invention du recadrage

Avec l'invention de la photographie et la découverte des estampes japonaises, Degas s'aperçut qu'on pouvait cadrer différemment, – *décadrer* –, les tableaux en positionnant les objets sur le bord du cadre, donc en les présentant partiellement. Ce procédé permet de rompre l'immobilisme et de créer du mouvement. Ici, le point essentiel vient de la confrontation entre la raideur de la tablette et la souplesse du nu – dans une position tout à fait classique.

Repérer les grandes lignes du dessin :

L'axe du bras gauche est parallèle au bord de la tablette. Ces deux axes coupent la feuille en trois parties, conformément à la règle de composition dite « porte d'harmonie » (cf. p. 342), mais ce qui est nouveau, c'est **la composition qui joue avec les bords du cadre.**

1 Avec une règle et un crayon, tracez légèrement la grille et faites la mise en place (cf. p. 7) : les grandes lignes et les contours du modèle, la baignoire et les objets.

► Pour la petite histoire

Degas transpose ici, dans une baignoire en acier, la célèbre sculpture antique l'Aphrodite accroupie du musée du Louvre.



A3 - B3

2 Faites les rebords sombres avec des **touches croisées*** bleu de Prusse et gris foncé. Estompez légèrement. Pour le fond clair, tracez des traits horizontaux bleus et gris avec des **rehauts*** d'ocre. Fixez.



A5

3 Réalisez le tapis avec des traits horizontaux ocre jaune et bleu ciel. Estompez et **fixez*** (cf. p. 72).



A2 - B2

4 Pour faire des cheveux roux, passez une couche terre d'ombre à estomper – obtenir un ton uni – puis rehaussez en orange clair et ocre rouge. Colorez l'éponge avec la même couleur (C1).



D3 - D4

5 Faites le corps avec le bout usé d'un pastel ocre ou orange en traçant de vigoureux traits en diagonale. Ombrez en vert foncé (C4).



Photo RMN - Jean Schormans

Taille réelle : 60 x 83 cm



B1 - C1

6 Rehaussez les parties dans la lumière – bras droit, omoplates, main gauche, pied gauche – en ocre très clair, presque blanc. Estompez et recommencez jusqu'à obtenir les effets voulus.



7 Pour la tablette, sur une couche de gris effectuée avec des traits en diagonale, faites des traits blancs à l'horizontale. Fixez. Puis, en blanc légèrement cassé de gris, réalisez le drap blanc et le pot blanc rehaussé en jaune d'or.



F2



F4

8 Avec le roux des cheveux, dessinez la serviette et le pot en cuivre à rehausser légèrement en jaune.

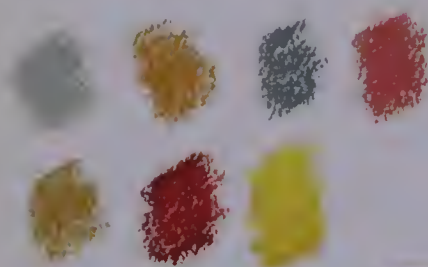
9 Soulignez les contours : modèle, tub, pot, jarre, brosse, etc., au crayon pastel terre d'ombre (cf. les crayons pastel, p. 82).

Danseuse étoile

Abordons, avec cette danseuse croquée par Degas – c'est un de ses modèles les plus célèbres –, les techniques du décalque et du monotype.

Matériel

- Carton gris ou papier spécial pastel gris
- Règle
- Crayon HB, F ou 2B
- Estompes
- Chiffons
- Crayon pastel noir
- Bâtons de pastel :



Comment décalquer un dessin

- Posez le calque sur le modèle et dessinez le contour des objets à copier.
- Retournez le calque et passez au niveau des traits du fusain ou un crayon noir vigoureusement.
- Posez contre la feuille le côté noirci du calque et repassez sur les traits au crayon noir ou stylo à bille : le dessin se reproduit sur le papier. Pour mieux voir le dessin sur le calque, surlignez-le au feutre noir et, une fois le dessin décalqué, repassez au crayon sur les traits.

1 Avec une règle et un crayon, faites la grille sans appuyer, puis dessinez la forme générale de la danseuse.

2 Frottez en diagonale le plat d'un pastel gris pour le fond. Estompez* au doigt. Rehaussez* avec du rose.

Pour entrer dans les détails, travaillez avec une estompe en feutre ou une estompe que vous aurez fabriquée vous-même (cf. p. 66).



B5 - D6
E5

3 Sur toute la robe passez une couche ocre. Fixez*. Pour le tutu : placez du gris sans estomper et rehaussez en rose, gris et blanc avec des hachures en étoile, sans estomper. Fixez.

Degas, à propos d'un copiste :
« Il vole de nos propres ailes. »



D3 - E2

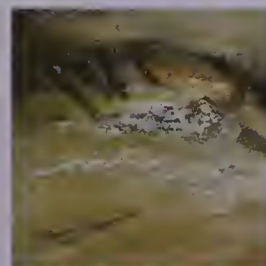
4 Dessinez bras et poitrine en mélangeant ocre jaune et rose, puis rehaussez légèrement en blanc les endroits éclairés par le projecteur.



D7

5 Avec un pastel rose, colorez le bas et rehaussez les joues (D2).

6 Reprenez en gris les parties dans l'ombre – base du tutu, bras, etc. – et les traits qui vont permettre de donner du volume.



B4 - D8 - D2

7 Avec un crayon pastel noir, soulignez les contours : bras, main, jambe et coiffure.



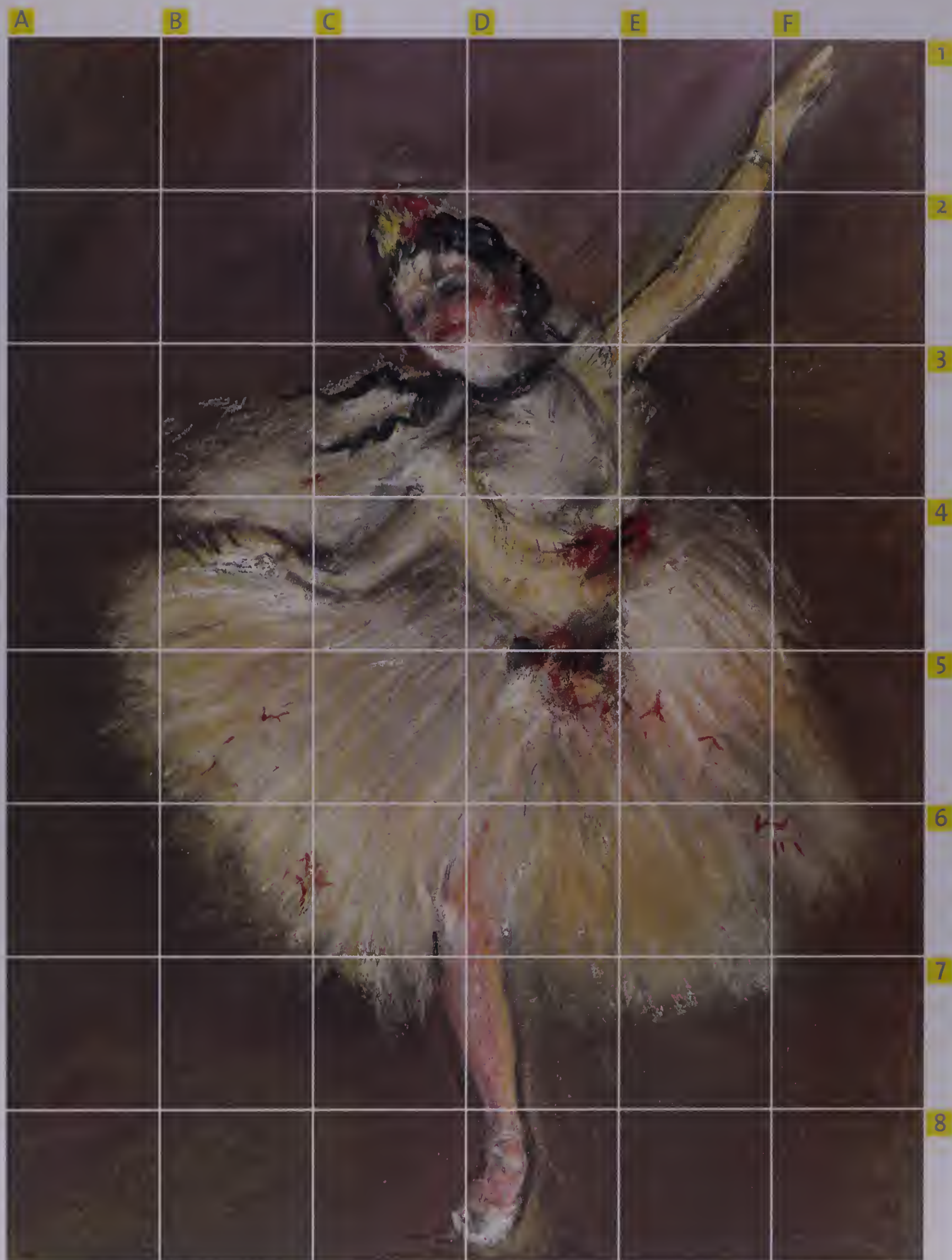
C2 - D4 - D5

8 Faites en vermillon les nœuds du tutu et la coiffe rehaussée de jaune. Avec un crayon pastel noir bien taillé, placez les yeux et l'ombre sur le haut de la tête, à estomper avec une estompe très pointue.

Pour illuminer votre dessin, faites des rehauts de couleur vive et conservez bien la « fleur* » (cf. p. 74).

Le monotype

C'est une technique d'impression à exemplaire unique. On commence par faire un dessin sur une plaque de verre, puis on y applique une feuille de papier à la main ou au rouleau à pâtisserie avant que l'encre ne sèche. L'image s'imprime à l'envers. Degas a réalisé de nombreux pastels à partir de monotypes ; il rehaussait ensuite le dessin au pastel.



Edgar Degas

Après le bain, femme s'essuyant la nuque (1898)

Les femmes permettent à Degas de s'interroger sur la ligne, le sens du mouvement, mais aussi sur les effets de couleur. Ici, ce sont les hachures verticales qui font jaillir les jeux de couleur et de lumière.

Matériel

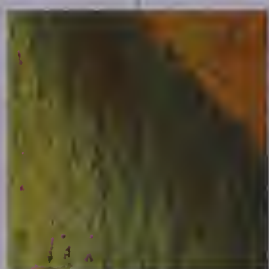
- Pastelcard ou papier spécial pastel ocre
- Crayon HB, F ou 2B
- Règle
- Estompes
- Chiffons
- Crayon pastel outremer
- Bâtons de pastel :



Les hachures de Degas

Degas, à la fin de sa vie, perdit peu à peu la vue. Il ne percevait plus les lignes trop fines. Alors il simplifia la composition, modelant les formes par la couleur et striant ses œuvres de hachures fiévreuses et colorées. Il mêlait même des hachures régulières et verticales à des circonvolutions tissées, faisant jaillir encore plus puissamment la couleur.

1 Avec une règle et un crayon, tracez légèrement la grille et faites la mise en place (cf. p. 7) du modèle et des éléments du décor.



A3 - E6

2 Avec un pastel terre de Sienne brûlée, réalisez la chevelure, le tracé du modèle et l'ombre du dos.

► *Conseil*
Avec un crayon pastel bleu outremer, faites les reflets des cheveux en bleu et ombrez la pointe de la poitrine.



C3 - C6 - F1

3 En gris blanc, colorez le paravent avec de grandes hachures verticales ainsi que la serviette à rehausser* en blanc cassé.



C5

4 Zébrez la peau avec de petites hachures alternées ocre et ocre jaune. Pour ombrer, faites des hachures grises, Degas ajoute même du rouge (E7).



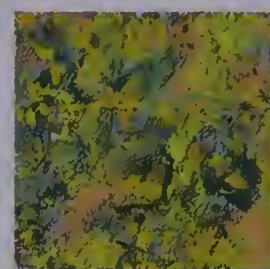
E7

5 Faites le mur en étalant au doigt de l'ocre jaune. Rehaussez avec du jaune et du rose.



B5

6 Le papier peint est fait d'un entrelacs de bleu de Prusse, jaune, puis ocre rose et gris : pour chaque couleur, tracez des traits en rond.



D1 - D2

7 Faites le peignoir à grands traits vermillon puis estompez* du jaune par dessus.



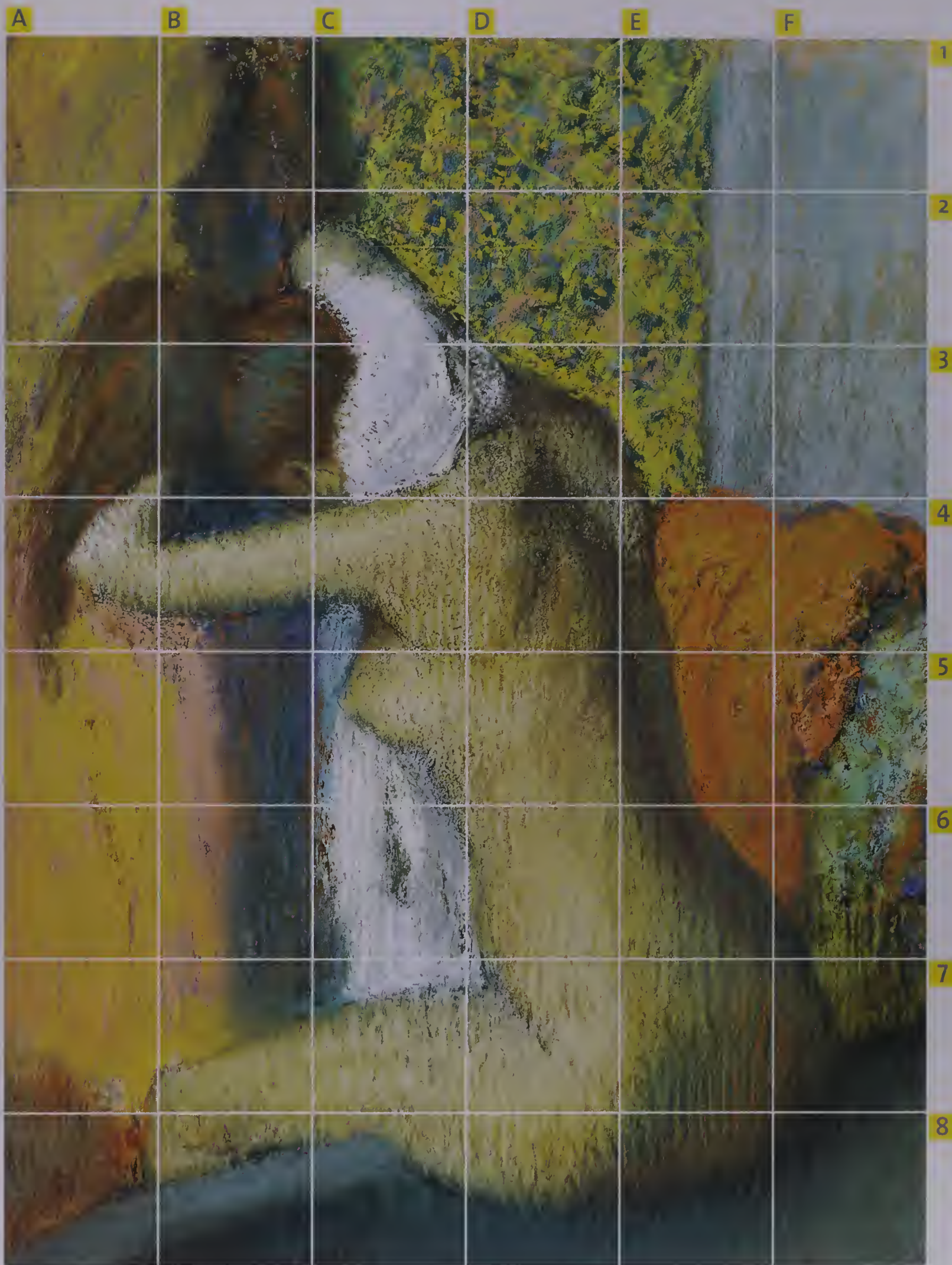
E4 - E5 - F4

8 Réalisez le bord de la baignoire en noir et gris.

Reprenez l'ensemble du dessin et fixez* au besoin avant de passer la dernière couche.

Degas et le gommage

On ne peut pas vraiment effacer un pastel, on peut cependant l'araser en le frottant avec une lame ou un papier de verre en prenant soin de ne pas arracher le papier (cf. p. 65). Lorsqu'il désirait modifier quelque chose, Degas encollait même parfois un morceau de papier à l'endroit de la modification.

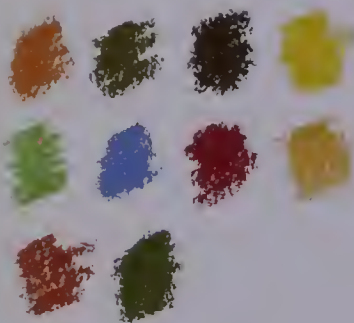


Tahitienne

Gauguin découvre avec les femmes maori une nouvelle forme de beauté : il admire leur naturel, leur force, leur fierté, leur dignité, autant de qualités qui ressortent de ses toiles. Mais ce qu'il travaille particulièrement à Tahiti, c'est sa palette et le travail des couleurs.

Matériel

- Carton gris ou papier spécial pastel rouille
- Crayon HB, F ou 2B
- Règle
- Estompes
- Crayons pastel : noir et gris
- Bâtons de pastel :



Couleur rompue

Rompre une couleur, c'est lui adjoindre un peu d'une autre couleur, ce qui sert à en atténuer l'intensité. On la rompt donc en introduisant, par frottement et superposition, une petite quantité d'une **couleur primaire*** ou **secondaire***. La couleur est plus douce car cela rompt les contrastes d'intensité, et paraît plus harmonieuse.

1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille et dessinez les contours de la femme.



C5 - D5 - E5

2 Couvrez vigoureusement tout le corps de la Tahitienne en ocre jaune ou orange en effectuant des hachures verticales. **Estompez*** et fixez.

► Au passage
Une des particularités de la peinture de Gauguin est d'utiliser systématiquement des hachures régulières.

N'oubliez pas, si le pastel ne marche plus, c'est que les couches sont trop épaisses : **fixez*** et reprenez le travail (cf. p. 72).

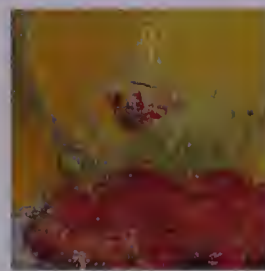


A4

3 Colorez le fond en vert sombre avec des hachures verticales : alternez avec des traits terre d'ombre et gris clair. Estompez et fixez.

4 Percez les arbres avec des traits jaunes en diagonale, introduisez une touche de vert clair et estompez, puis repassez du jaune vigoureusement. Placez un ocre foncé autour du feuillage.

5 Le paréo bleu foncé : posez du bleu de cobalt et **rompez***-le avec de la terre d'ombre en mélangeant au doigt.



C6 - E6

6 Illuminez le dessin avec les fruits : faites des traits tournants vermillon et ajoutez de fines hachures jaunes pour les faire ressortir. Au crayon pastel noir, soulignez-en légèrement le contour et réalisez le dessous du plateau, puis grisez le rebord.



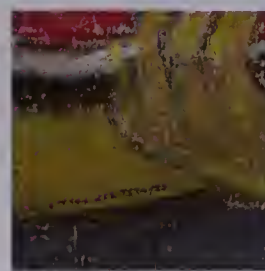
C2 - C3

7 Dessinez la chevelure aux crayons pastel noir, terre de Sienne et terre d'ombre : marquez les mèches en faisant alterner les 3 couleurs.



D2 - D3

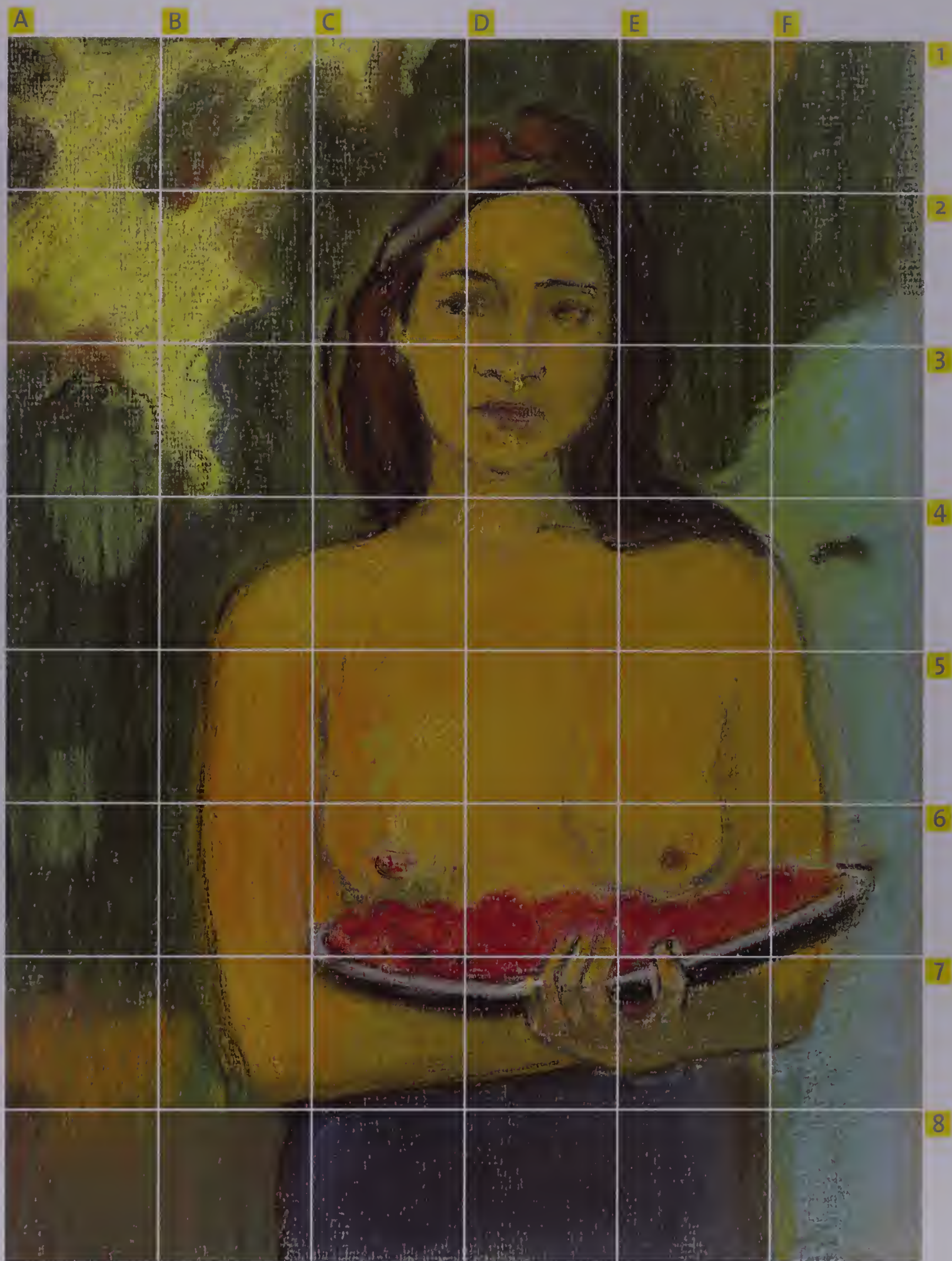
8 Le visage est ocre jaune et ombré en vert : estompez avec une fine estompe. Indiquez yeux, sourcils, nez au crayon pastel noir. Faites de même pour la bouche **rehaussée*** d'un léger rouge.

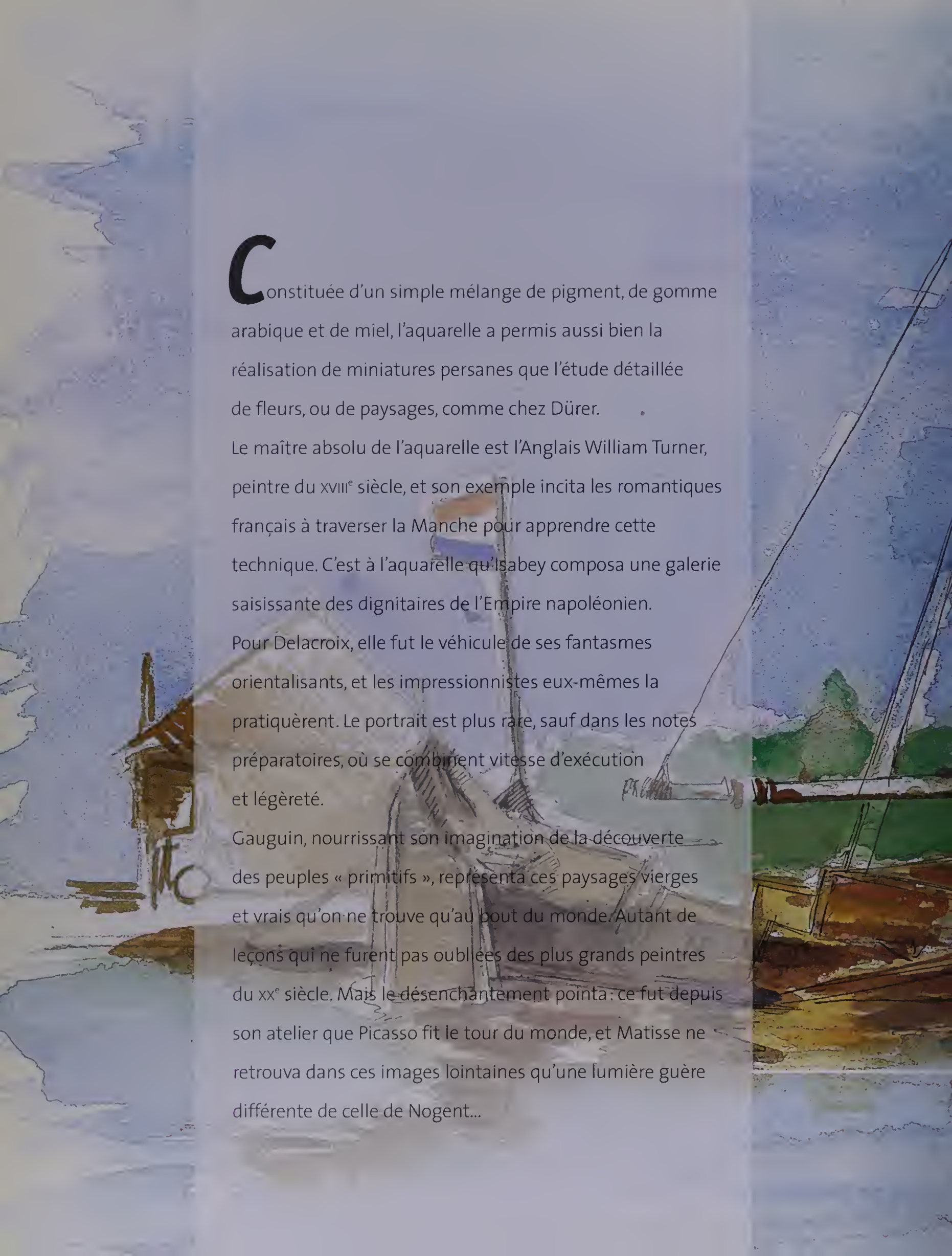


D7

9 Reprenez l'ensemble du corps avec des hachures en jaune, ocre jaune, orange et vert, de manière à rehausser le travail effectué en **1**. Surlignez légèrement les contours du corps au crayon pastel noir.

Vérifiez que vous n'avez pas oublié de rendre les effets de l'ombre et de la lumière sur votre sujet. Ajoutez les derniers détails.





Constituée d'un simple mélange de pigment, de gomme arabique et de miel, l'aquarelle a permis aussi bien la réalisation de miniatures persanes que l'étude détaillée de fleurs, ou de paysages, comme chez Dürer.

Le maître absolu de l'aquarelle est l'Anglais William Turner, peintre du XVIII^e siècle, et son exemple incita les romantiques français à traverser la Manche pour apprendre cette technique. C'est à l'aquarelle qu'Isabey composa une galerie saisissante des dignitaires de l'Empire napoléonien. Pour Delacroix, elle fut le véhicule de ses fantasmes orientalisants, et les impressionnistes eux-mêmes la pratiquèrent. Le portrait est plus rare, sauf dans les notes préparatoires, où se combinent vitesse d'exécution et légèreté.

Gauguin, nourrissant son imagination de la découverte des peuples « primitifs », représenta ces paysages vierges et vrais qu'on ne trouve qu'au bout du monde. Autant de leçons qui ne furent pas oubliées des plus grands peintres du XX^e siècle. Mais le désenchantement pointa : ce fut depuis son atelier que Picasso fit le tour du monde, et Matisse ne retrouva dans ces images lointaines qu'une lumière guère différente de celle de Nogent...



L'AQUARELLE

Le matériel

L'aquarelle

La peinture à l'aquarelle est une technique où l'on mélange l'eau (*aqua*, en latin) à la couleur afin de peindre en transparence et de jouer avec la texture du papier. Peinture légère, facile et pratique, c'est le moyen d'évasion par excellence.

La peinture

La peinture à l'aquarelle est par nature transparente, contrairement à la gouache qui est **opaque***. Elle se présente sous forme de pastilles lovées dans des petits godets, ou sous forme de petits tubes, et il faut la diluer avec de l'eau sur une palette en plastique ou en émail. Les couleurs en godets, plus faciles à transporter, sont présentées dans des petites boîtes en métal ou en plastique.

Une boîte de **12 teintes** suffit pour débiter, mais en posséder une vingtaine permettra d'effectuer un travail complet.

Le papier

Le papier doit être choisi pour sa force et sa souplesse : il faut pouvoir passer dessus une éponge à grande eau sans qu'il gondole. Il doit être d'un pH neutre sans colle de coton. Plus le grammage est épais, 270 g/m², 400 g/m², 600 g/m², plus le grain est gros. Blocs de feuilles : les feuilles sont collées juste sur le bord. On les détache avec une lame de couteau ou un coupe-papier.

Il existe trois types de papier qui correspondent à trois textures différentes : le papier à grain fin, pressé à chaud, le papier à grain moyen ou demi-rugueux, pressé à froid, et le papier à gros grain ou rugueux. En ce qui concerne le poids, au-dessus de 280 g/m², le papier ne se gondole pas sous l'effet de l'humidité, alors que si vous travaillez sur un papier d'environ 200 g/m², il est nécessaire de le tendre.

Pour que la feuille ne bouge pas et ne gondole pas on peut :

- 1 • la laisser collée sur le bloc ;
- 2 • la tendre sur un support en contreplaqué :
il faut alors la mouiller après l'avoir détachée du bloc, la placer au centre du support et coller des bandes de papier adhésif le long de chaque côté ;
- 3 • plier les bords de la feuille vers l'intérieur sous le support, si les feuilles sont de grande dimension, 50 x 65 cm, par exemple.



Les pinceaux

Un bon pinceau à aquarelle doit avoir, quand il est plein d'eau, une belle pointe et pas trop de ventre. Il faut 2 pinceaux de tailles différentes et de préférence petits gris ou en martre. On utilise le pinceau démontable des boîtes pour les détails sur papier sec. Il existe aussi des pinceaux larges comme des brosses qui permettent des effets de remplissage très efficaces.

Pour les nettoyer,
rincez abondamment
vos pinceaux
à l'eau claire
à la fin de chaque séance.

Pour les protéger,
enroulez-les
dans un chiffon.

Pour peindre vous avez besoin de :

- Godets ou tubes de peinture
- Papier spécial
- Pinceaux pour aquarelle
- Crayon HB
- Gomme
- Cutter ou lame de couteau
- Repoussoir en bois
- 2 verres d'eau

Les réservoirs d'eau

Prévoyez 2 verres d'eau : un pour diluer la peinture, l'autre pour nettoyer les pinceaux en cours de travail.

L'eau doit rester propre :
changez-la régulièrement
pour ne pas salir les couleurs.

Les crayons aquarelle

Il existe des crayons de couleur aquarellables : ils s'utilisent comme des crayons de couleurs puis, lorsque le dessin est terminé, on le mouille pour aquareller les couleurs. Ces crayons permettent de faire des détails fins et sont faciles à transporter.

La palette

Dans les boîtes à godets, une petite palette en métal émaillé ou en plastique est fournie. On effectue le mélange des couleurs en frottant le pinceau chargé d'eau sur la couleur puis en l'essayant sur la palette. Il faut faire attention car la couleur sur la palette n'est pas celle que vous obtiendrez sur le papier : il faut donc à chaque fois l'essayer sur un papier avant de l'appliquer sur votre dessin.

Vos couleurs
en godets se salissent,
cela n'a
aucune importance !

Conseil

Si lors d'un voyage ou d'une promenade vous avez envie de peindre :

- achetez une boîte à réservoir, une spécialité anglaise qui permet d'avoir avec soi la quantité d'eau nécessaire,
- emportez 1/4 de litre d'eau.

Comment travailler d'après une photo

- Photocopiez en couleur votre photo au format A4 ou alors imprimez votre photo numérique sur une feuille A4.
- Passez du fusain au dos de la photocopie.
- Posez la photocopie sur le papier aquarelle.
- Décalquez en repassant avec un crayon sur les traits du visage : respectez absolument la forme et la taille des yeux.

La technique

Papier sec

Travail de l'aquarelle sur du papier sec : les effets sont marqués et on voit la trace du pinceau.

Papier mouillé

Travail de l'aquarelle sur du papier mouillé : la peinture **fuse*** et on obtient des effets de moirage (aspect changeant).

Comment effacer l'aquarelle

Si l'aquarelle a été travaillée sur du papier humide, passer une éponge humide suffira pour effacer tout le dessin.

Pour commencer à zéro, passez la feuille sous l'eau du robinet, il ne restera rien !

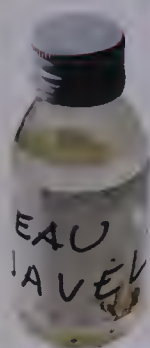
Pour retirer l'aquarelle sur une partie du dessin on peut absorber l'eau avec un buvard, un pinceau sec, un chiffon de coton ou du papier essuie-tout...



Avec un pinceau sec

Avec un buvard

Si on veut effacer l'aquarelle, il suffit de prendre un peu d'eau de Javel au bout du pinceau, celle-ci efface le dessin et blanchit la feuille de papier. Puis rincez le pinceau à l'eau claire.



Les réserves* comment faire

Pour faire des réserves, c'est-à-dire garder des parties blanches, on peut :

- mettre du produit masquant transparent, de la **gomme à masquer** : c'est un film plastique à retirer avec une gomme quand l'aquarelle est sèche ;

La forme blanche a été réservée à la gomme à masquer.



- utiliser de la cire de bougie, mais attention de ne pas vous brûler ni de mettre le feu au dessin ;
- éviter de peindre la partie qui doit rester blanche, ce qui reste la meilleure solution.



La forme blanche a été évitée sans gomme à masquer.

Arrachage du papier

Pour obtenir des effets vigoureux, représenter l'écume des vagues par exemple, on arrache une couche de papier avec un cutter ou une lame de couteau et on passe ensuite sur la partie arrachée un repoussoir en os ou en bois pour lisser le papier.

Le comportement de l'aquarelle

L'aquarelle se comporte comme tout liquide : par écoulement, diffusion et rejet.

• écoulement

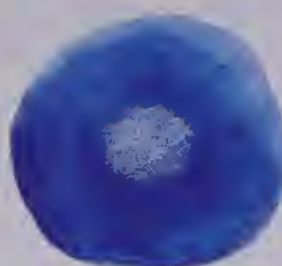
- En peignant à plat : l'écoulement est lent et précis.
- En peignant à la verticale : l'écoulement est rapide et moins précis.

• diffusion

- Si le support est sec : les effets sont marqués.
- Si le support est mouillé : les effets sont diffus.

• rejet

- Les gommes à masquer : elles empêchent l'aquarelle de se répandre et permettent des réserves par rejet.
- L'alcool (whisky, gin, rhum) se mélange très bien à l'aquarelle, en profitant du rejet mutuel de l'alcool et de l'eau.



On a mis une goutte d'alcool au centre de la tache ronde bleue encore humide, ce qui a repoussé l'eau bleue...

• glacis

En observant des temps de séchage entre plusieurs séances (travail sur le sec ou l'humide), vous pouvez faire des glacis, des superpositions plus ou moins transparentes. On peut accélérer le séchage avec un sèche-cheveux.

• effets particuliers

On peut obtenir de nombreux effets de matière en intégrant à l'aquarelle du sel ou de la sciure, ce qui marbre les taches avec des sortes de petites veines, comme du marbre. On peut aussi tapoter l'aquarelle avec une éponge sèche ou de l'essuie-tout.

qui doivent rester blanches, commencez par poser les couleurs dans l'ordre suivant :

- 1 – les jaunes
- 2 – les oranges
- 3 – les terres
- 4 – les rouges
- 5 – les verts
- 6 – les bleus
- 7 – les violets
- 8 – les gris

Pour les exercices, nous avons utilisé les couleurs suivantes :

- jaune citron
- laque jaune
- terre d'ombre brûlée
- rouge carmin
- bleu outremer
- bleu de cobalt
- vert anglais
- laque viridine
- ocre jaune
- rouge vermillon
- terre de Sienne
- blanc de Chine
- violet solide

Le choix des modèles

Une suggestion de travail pour progresser dans la technique de l'aquarelle :

- 1 – copiez des aquarelles de grands maîtres,
- 2 – transposez à l'aquarelle des peintures à l'huile,
- 3 – réalisez, à partir de croquis, une coloration sobre, puis de plus en plus complexe,
- 4 – travaillez d'après nature,
- 5 – travaillez de mémoire.

La méthode

La grille

Les exercices sont conçus pour être exécutés sur du papier :

300 g/m² – 26 x 36 cm – grain torchon.

Pour les réaliser correctement, il faut commencer par dessiner la grille : avec une règle et un crayon HB divisez votre feuille et tracez le quadrillage régulier proposé dans chaque exercice.

Une fois la grille réalisée, dessinez alors l'ensemble en simplifiant les formes, de manière à obtenir une mise en place générale sans trop de détail.

Les réserves

L'aquarelle est l'art de la réserve et de l'utilisation du blanc du papier.

En conséquence, après avoir repéré les parties

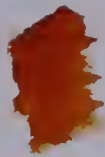


La technique de l'aquarelle est très ancienne, et universelle, elle s'est pratiquée au Moyen-Orient, en Perse ou en Chine... En Europe, Dürer déjà la considérait comme un art à part entière. Mais c'est au ^{xvii}^e siècle que les peintres anglais l'ont améliorée de manière décisive. Désireux de noter leurs impressions de voyage – ce « Tour » de l'Italie et de la France qui par faisait leur éducation classique, et d'où nous vient le mot de « touriste » –, ils se munissaient en partant d'un bloc de papier et d'une boîte d'aquarelle : la couleur s'y présente sous forme de pastilles solides que l'on humidifie, un matériel économique et très pratique puisqu'il peut tenir tout entier dans une simple besace. Le carnet de voyage était né.

Le plus fameux de ces Anglais était William Turner. La Seine, la Loire, Paris, les montagnes suisses... tous ces lieux furent pour lui matière à aquarelle. Ses études de coucher de soleil sur Venise, notamment, ont fait de lui le premier peintre moderne.

Son inspiration fut domestique aussi, et on a pu dire de Turner, en manière de boutade, qu'il est l'inventeur du *smog* londonien.

Les peintres romantiques français ne furent pas en reste, et beaucoup franchirent la Manche pour s'initier à l'aquarelle, tels Delacroix et Isabey père et fils. À leur suite, les impressionnistes bien sûr, Boudin, Monet, Jongkind, Cézanne, jusqu'à Gauguin, pratiqueront l'aquarelle.

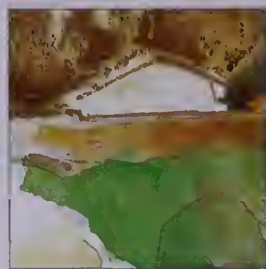
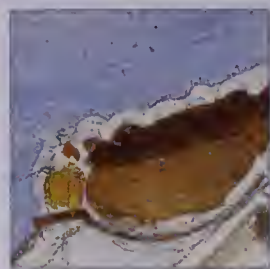


- L'effet de mixtion • Le travail sur papier humide
- Le travail sur papier sec • La réserve des blancs
 - Les hachures au pinceau fin
 - Le blanc de Chine

Les paysages

Avec

- Johan Barthold Jongkind
- William Turner
- Camille Pissarro
- Vincent Van Gogh
- Paul Gauguin



Paysage hollandais

Mettre en couleur un dessin classique est une excellente et fort instructive entrée en matière.

Matériel

- papier spécial aquarelle 300 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme
- 1 éponge
- 1 buvard
- 2 verres d'eau
- chiffon
- encre de Chine
- plume à dessin

Les pinceaux

- 1 pinceau petit gris n°4
- 1 pinceau en poil de martre n°10
- 1 repoussoir

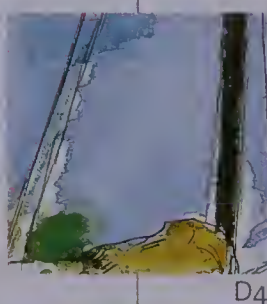
La palette



1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer, puis placez clairement le mât, le bateau, les fils qui le reliaient, les maisons et le canal. Gomme le quadrillage, en particulier dans le ciel.

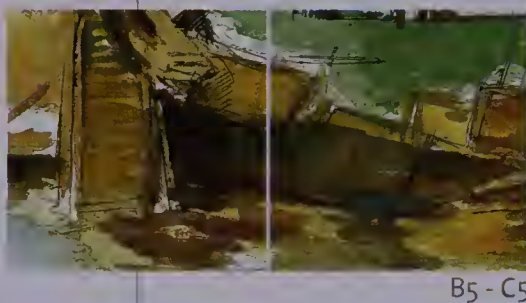
Commencez toujours une aquarelle en repérant :

- les **réserves*** : les zones à laisser blanches (cf. p. 114),
- l'ordre des éléments que vous allez placer en fonction de leur couleur (cf. p. 115).



2 **Jaune.** Avec du jaune citron délayé, placez le jaune du toit (G5) et de la voile pliée. Réalisez la barque en ocre jaune.

Cette aquarelle s'effectue sur papier sec (cf. p. 114).



3 **Terre.** Faites le grand bateau avec de la terre d'ombre. Placez aussi les bords du canal.

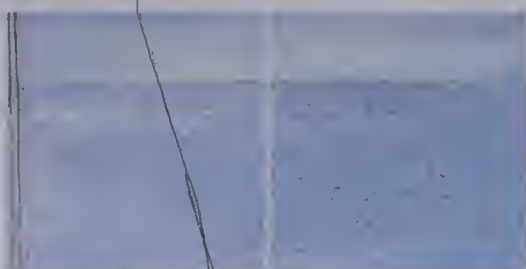
4 **Rouge.** Colorez les rouges du drapeau et de la barque en vermillon.



5 **Vert.** Pour le vert des arbres, mélangez vert émeraude et vert anglais à rompre avec un peu d'ocre jaune : n'oubliez pas leurs reflets dans l'eau.

L'effet de mixtion

À l'aquarelle, les couleurs ne sont jamais vives – par la quantité d'eau utilisée et leur mélange sur papier humide –, on dit d'ailleurs des couleurs légères qu'elles sont « aquarellées ». Cet effet de mixtion est donc l'inverse du contraste simultané (cf. p. 344) propre à la peinture à l'huile ou au pastel.

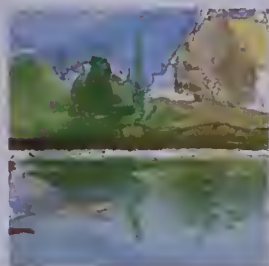


6 **Bleu.** Passez dans le ciel de l'outremer très dilué à l'horizontale, puis **rehaussez***-le avec un peu de bleu de cobalt qui va **fuser*** : se répandre et se mélanger avec l'outremer. N'oubliez pas le bleu du drapeau.



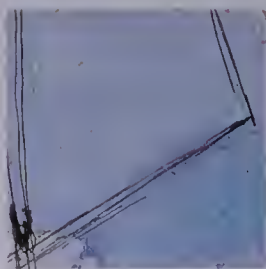
E5

7 Violet. Peignez les personnages sur la barque avec la pointe d'un pinceau très fin.



F5

8 Gris. Peignez la façade à l'ombre de la maison avec un pinceau fin.



E4

9 Noir. Rehaussez le dessin du bateau à l'encre de Chine, avec la pointe de la plume pour réaliser des traits fins.

L'eau est un des principaux éléments de l'aquarelle, c'est elle qui dilue et affaiblit les tons. C'est donc la dilution qui donne toutes les nuances d'une couleur.

Plus on met d'eau :

- plus la couleur est transparente,
- plus le blanc du papier est important,
- plus la couleur appliquée est claire.

William Turner

Le Grand Canal vu des Douanes (1840)

Le grand aquarelliste Turner alternait travail sur papier sec et travail sur papier humide. On lui doit l'invention fondamentale du « color beginning ». Application.

Matériel

- papier spécial aquarelle 300 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme
- 1 éponge
- 1 buvard
- 2 verres d'eau
- chiffon
- plume à dessin

Les pinceaux

- 1 pinceau petit gris n°4
- 2 pinceaux en poil de martre n°2 et 10
- 1 repoussoir

La palette



1 Le « color beginning ». Détrempez votre feuille : humidifiez-la avec une éponge sans mettre trop d'eau. Puis passez de la couleur :

- jaune pâle sur la partie inférieure de la feuille avec du jaune citron très dilué et irrégulier
- rose sur la partie supérieure de la feuille avec du rouge carmin très dilué et irrégulier

L'effet de mixtion (cf. p. 118) s'effectue naturellement à la jointure des 2 couleurs. Laissez sécher la nuit.

2 Avec une règle et un crayon, tracez sans appuyer la grille et faites la mise en place (cf. p. 7). Puis gomez le quadrillage.

Attention ! Si vous mettez de la peinture sur le crayon, vous ne pourrez plus le gommer.

3 Le ciel. Mouillez la feuille à l'éponge puis appliquez la couleur à l'horizontale : de l'outremer mélangé à un peu de bleu de cobalt.

Le bleu se diffuse sur le rose posé à l'étape **1**, ce qui crée des zones violines. N'oubliez pas les reflets du ciel dans l'eau du canal. Laissez sécher.



Veillez à ce que l'eau que vous utilisez pour humidifier la feuille ou imbiber les pinceaux soit **toujours propre**.

E3 - E4 - F3 - F4



The Bridgeman Art Library

Format original 221 x 320 mm



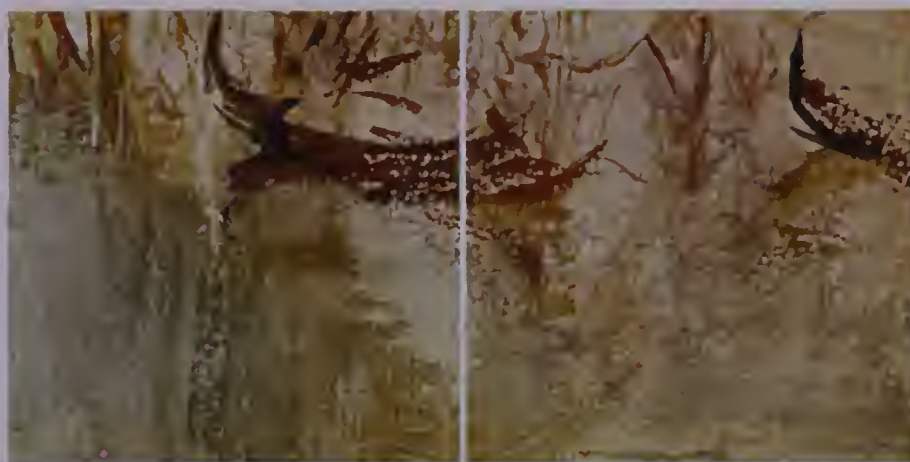
A3 - B3 - C3

4 **Travail à la plume sur papier sec.** Avec un pinceau fin ou une plume à dessin, soulignez l'architecture en terre de Sienne **rompue*** de terre d'ombre : le papier doit être bien sec, sinon la couleur va **fuser***, se répandre. Faites de même avec les gondoles en terre de Sienne.



« Color beginning »

Cette technique, que l'on doit à Turner, consiste à colorer le fond à grande eau avec diverses couleurs qui se mêlent par effet de mixtion (cf. p. 118). Lorsqu'elles sont sèches, on peint par dessus, mais ce fond coloré se voit par transparence. On se sert de cette technique pour des ciels tourmentés ou nuageux, par exemple.



F5 - G5

5 L'eau du canal.

Faites des taches verticales très diluées en vert anglais.

6 Rehauts* violets.

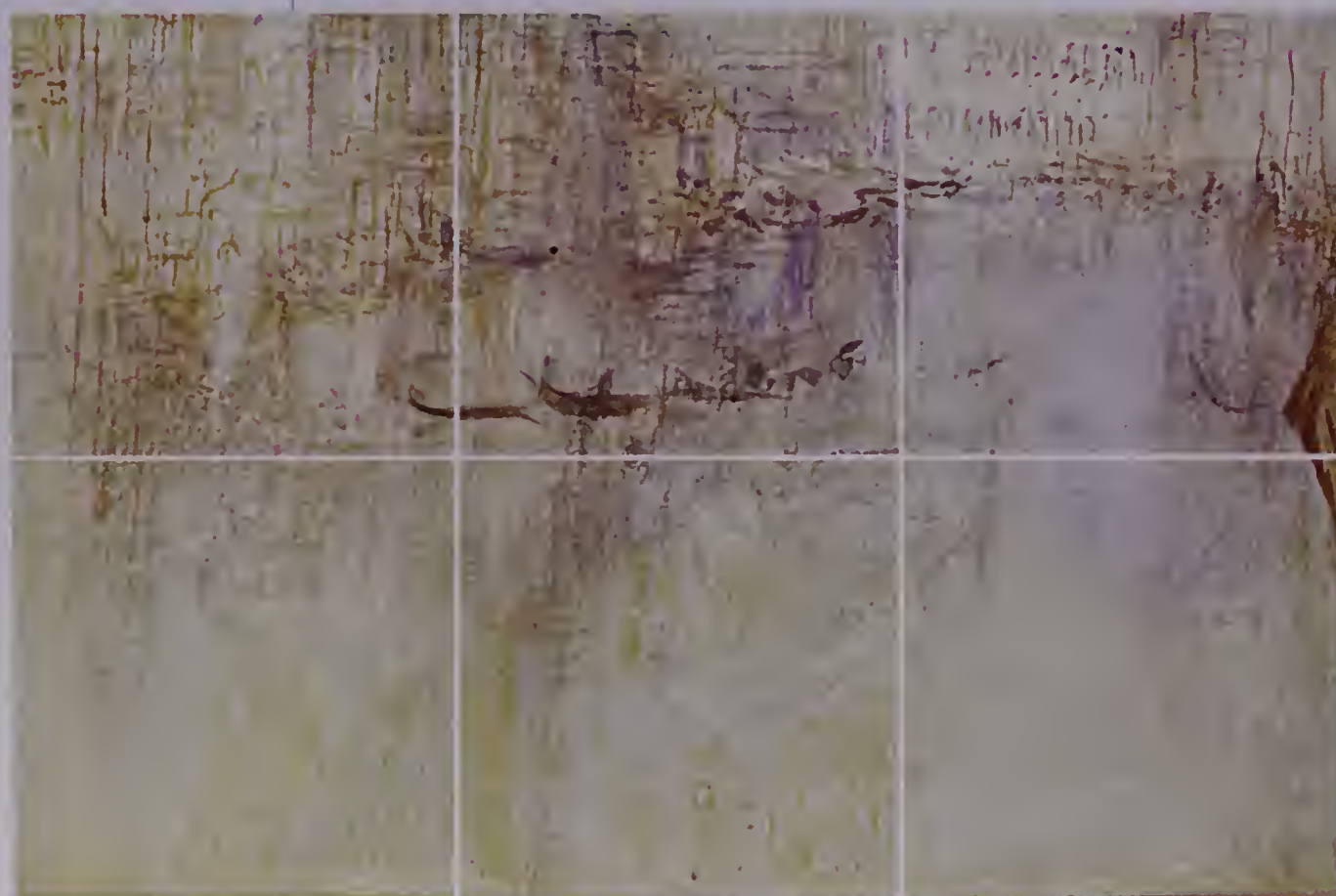
Reprenez l'architecture au fond du canal puis effectuez-y des traînées.

Réalisez les gondoles du fond sur papier sec.

Comment contrôler les effets de l'eau

Quand le papier est bien imbibé d'eau, la peinture **fuse, se répartit par taches**.

L'effet de mixtion est alors encore plus puissant que sur papier sec. On peut cependant contrôler de tels effets : mettez un peu d'alcool blanc aux endroits à préserver pour chasser l'eau.



C4 - D4 - E4
C5 - D5 - E5

Paysage d'automne

Le soleil, très bas, presque hivernal, de cette étude vous permettra de découvrir les effets d'ombre et de lumière.



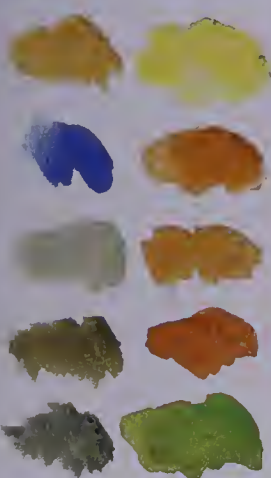
Matériel

- papier spécial aquarelle 300 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme
- 1 éponge
- 1 buvard
- 2 verres d'eau
- chiffon

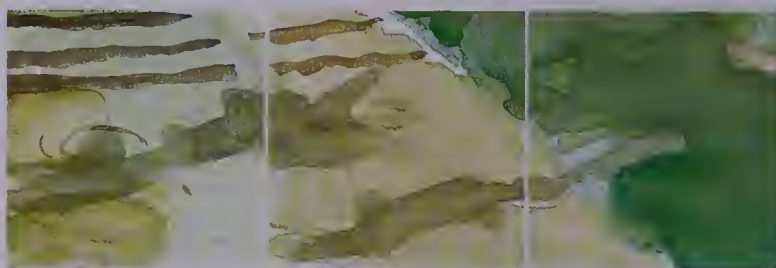
Les pinceaux

- 1 pinceau petit gris n°4
- 2 pinceaux en poil de martre n°2 et 10
- 1 repoussoir

La palette



1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer, faites la mise en place (cf. p. 7), puis gomez le quadrillage.



C5 - D5 - E5

2 Les jaunes. Passez une première couche très diluée, le « color beginning » (cf. p. 122) : jaune rompu* avec un peu de terre de Sienne. Faites des traces horizontales sur la partie inférieure du dessin.



C3 - D3 - E3
C4 - D4 - E4

3 Les arbres du fond. Une fois le papier sec, réalisez les arbres par petites touches fines avec un mélange vermillon, terre de Sienne et jaune.



F4



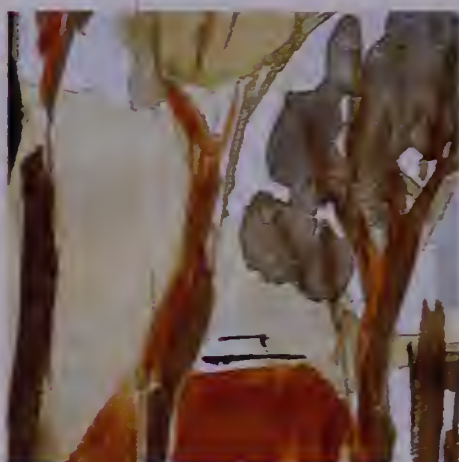
A2 - B2

4 Les arbres du 1^{er} plan. Les troncs : mélangez vermillon, ocre jaune et terre de Sienne. Le feuillage : placez une 1^{re} couche ocre jaune très **diluée*** et diffuse, attendez que le papier sèche, puis réalisez les feuilles avec des **rehauts*** en terre de Sienne.

La technique sur papier sec donne plus de **précision** et de **netteté au tracé**.

Le sens de l'ombre et de la lumière

La lumière va de gauche à droite et de haut en bas, exactement comme le sens de lecture. L'ombre, qui peut être marquée, se trouve donc à droite.

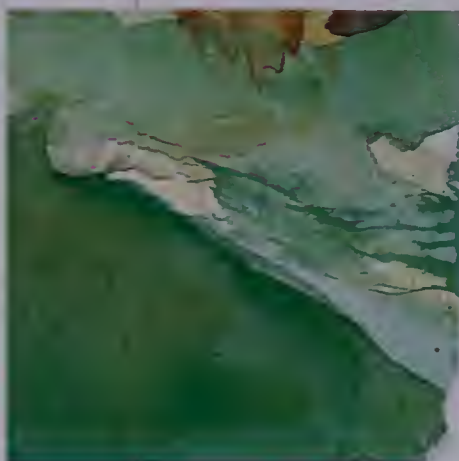


B3

5 Les toits. Mélangez de la terre de Sienne et du vermillon : ne mettez pas trop de rouge.

Pour retirer de la couleur ou une tache on peut :

- absorber la couleur avec un buvard ou un pinceau sec,
- mettre de l'eau sur la tache à enlever, puis passer un pinceau sec.



F5

6 L'herbe. Mélangez du vert anglais et de l'ocre jaune.

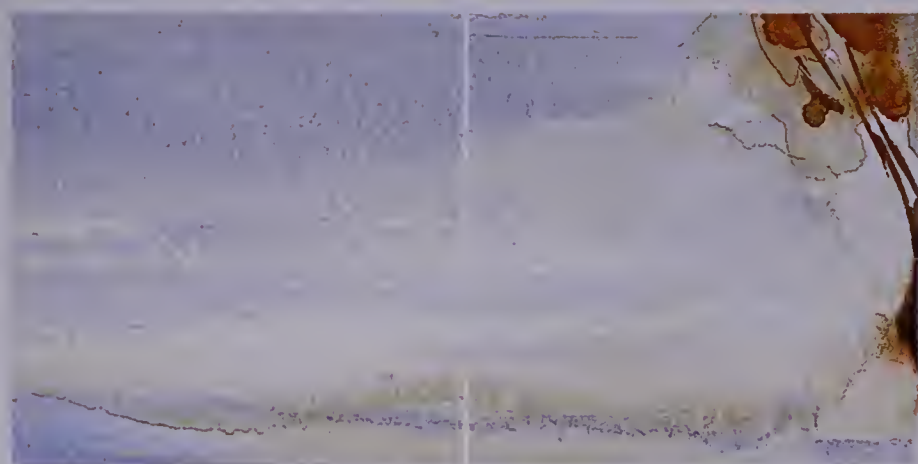
Attendez que les couches successives sèchent pour reprendre votre travail.

Les couleurs de l'ombre et de la lumière
Une lumière **chaude*** donne des ombres **froides*** et vice versa. Lorsque la lumière est indirecte – lumière du nord – l'ombre est chaude : c'est le cas d'un objet qui se trouve à l'intérieur, dans une pièce. En revanche quand elle est directe – lumière du sud – l'ombre est froide : c'est le cas des paysages baignés par la lumière naturelle.



C1

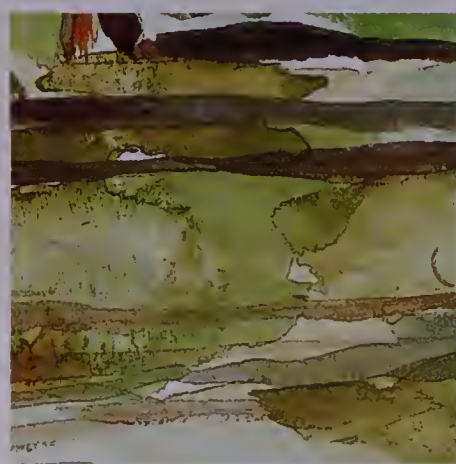
7 Le ciel. Avec un pinceau épais et du bleu outremer très dilué, passez la couleur à l'horizontale de manière irrégulière : variez la forme et la disposition des touches.



D2 - E2

8 Les nuages. Préparez la couleur sur la palette : terre d'ombre **coupée*** de bleu de cobalt. Faites les rehauts avec beaucoup d'eau.

Avant de faire les nuages, n'hésitez pas à **passer un pinceau sec** sur le bleu encore humide pour absorber.



B5

9 Rehauts et ombres. Avec un pinceau fin, rehaussez les troncs et réalisez le détail des maisons et des branches en terre d'ombre. Pour ombrer, coupez la terre d'ombre avec de l'outremer.

Fontaine espagnole

La couleur emblématique du décor urbain méditerranéen fait de cette fontaine le sujet idéal pour apprendre à utiliser les réserves de blanc.

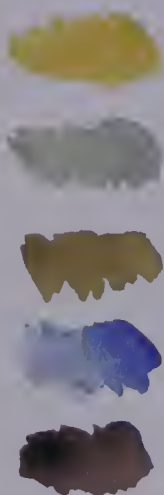
Matériel

- papier spécial aquarelle 300 g/m
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme
- 1 éponge
- 1 buvard
- 2 verres d'eau
- chiffon
- lame de couteau
- papier de verre

Les pinceaux

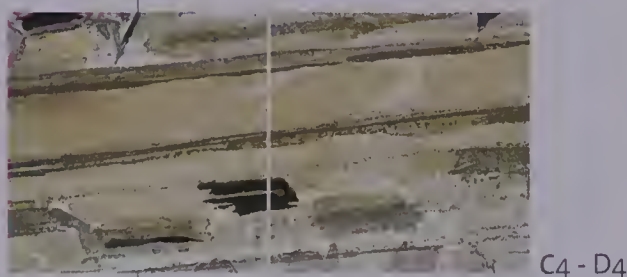
- 1 pinceau petit gris n°4
- 1 pinceau en poil de martre n°10
- 1 repoussoir

La palette



1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer, puis dessinez les contours de la fontaine. Gommez la grille et les traits inutiles.

2 Placez de la gomme à masquer (cf. p. 146) sur tous les bords des surfaces blanches : le bord du toit ondulé, les contours de la fontaine...



C4 - D4

3 Placez l'ocre jaune très dilué : les pierres de la fontaine, les gros blocs sur les côtés, le luminaire, les décorations sur le haut du mur (B2 et D2).



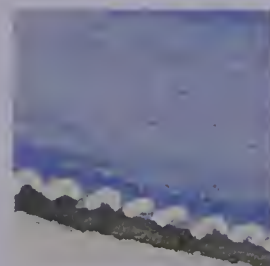
E5

4 Avec un gris dilué, obtenu à partir de terre d'ombre et de bleu, colorez une pierre de la fontaine sur deux, en alternance avec celles que vous avez réalisées en ocre à l'étape 3.



C2

5 Peignez en terre d'ombre le dessous du toit : respectez les effets d'ombre et de lumière en diluant plus ou moins la couleur. Pour que la trace du pinceau soit apparente au niveau des zones d'ombre sur les murs (B5 et E8), mettez beaucoup de couleur et peu d'eau sur votre pinceau.



A2

6 Colorez le ciel sur papier sec en bleu outremer. Sur ce bleu encore humide, passez une deuxième couche avec la même couleur pour la faire **fuser***. Redressez alors votre feuille de manière à faire glisser l'eau colorée : prenez soin de ne pas la faire couler sur le reste du dessin (cf. p. 114).



E4

7 Avec un mélange de terre d'ombre et de violet, reprenez le dessin en utilisant un pinceau fin pour indiquer les ombres et souligner les contours : bordure du toit, luminaire, détail des pierres, ornement central de la fontaine (D5).



D3

8 Lorsque le papier est bien sec, frottez avec le doigt ou une gomme sur les parties où vous aviez mis de la gomme à masquer : le blanc réapparaît.

Les réserves

Pour faire des réserves, on utilise de la gomme à masquer : elle s'étale au pinceau et se retire en frottant, soit avec une gomme, soit avec le doigt. L'utilisation des gommages à masquer rapproche l'aquarelle des techniques de peinture sur tissu, où l'on **cerne*** les formes à peindre avec de la gomme pour éviter que la couleur ne se diffuse.



À l'ombre et au soleil

Apprenez la technique des hachures au pinceau fin, et donnez à votre aquarelle force et vitalité.

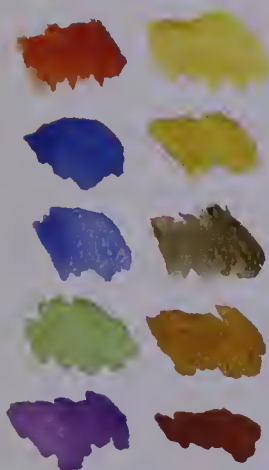
Matériel

- papier spécial aquarelle 300 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme
- 1 éponge
- 1 buvard
- 2 verres d'eau
- chiffon

Les pinceaux

- 1 pinceau petit gris n°4
- 2 pinceaux en poil de martre n°2 et 10
- 1 repoussoir

La palette

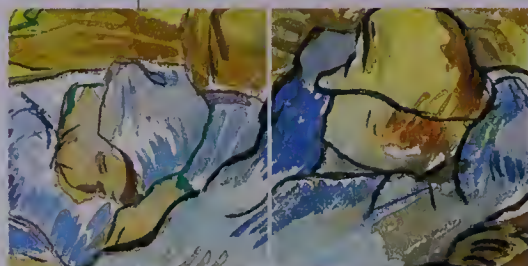


1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer, faites la mise en place (cf. p. 7) puis gomez le quadrillage. Repérez les **réserves*** : dans la robe (C4) par exemple.



E1 - F1 - G1

2 Les jaunes du foin. Jaune citron : faites des traces lisses et horizontales pour le champ et le foin coupé, en diagonale, de manière répétitive et régulière pour les meules. N'oubliez pas le chapeau en paille (G3). Une fois sec, **rehaussez*** en laque jaune, ocre jaune et terre d'ombre.



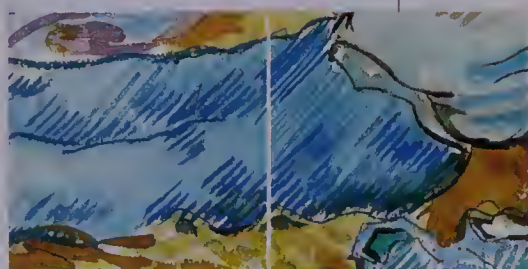
E3 - F3

3 La chair. Rompez* de l'ocre jaune avec un peu de vermillon, diluez beaucoup. Utilisez un pinceau fin sans mettre beaucoup d'eau dessus.



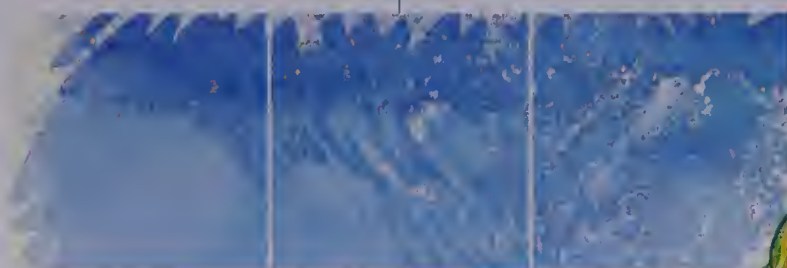
D5 - E5

4 Les rehauts rouges. Au 1^{er} plan, suivez le dessin de chaque herbe à rehausser en vermillon, faites aussi l'ombre du visage (G3).



D4 - E4

5 Les personnages. Bleu de cobalt : diluez plus ou moins la couleur selon que vous réalisez les parties éclairées ou ombrées. N'oubliez pas les sabots (F5) et les faucilles (G5).



A1 - B1 - C1

6 Le ciel. Faites des touches légèrement **croisées*** en outremer. Attendez que ce soit sec, puis reprenez en bleu de cobalt.

Les différentes qualités de papier

On trouve le papier à aquarelle sous forme de :

- blocs de 270 g/m²
- feuilles, jusqu'à 600 g/m².

Plus le grammage est petit, plus le papier aura tendance à gondoler sous l'effet de l'humidité. Pour l'en empêcher, travaillez sur une grande feuille (50 x 65 cm) dont vous rabattrez les bords.

A l'aquarelle, la **couleur n'est jamais uniforme**, ce qui fait toute la richesse de cette technique.



A2 - B2 - C2

7 **Surlignez le contour** des meules et du champ, ainsi que la charrette, avec du vert anglais.

Pour réaliser les détails ou les contours :
utilisez un pinceau fin et essuyez-le légèrement pour qu'il ne soit pas trop imbibé.



C3 - D3

8 **Ombrez la robe** en violet et surlignez les contours de l'homme avec le pinceau fin en marte : mélangez outremer et vermillon pour obtenir du noir.

B4 - C4



Paul Gauguin

Paysage polynésien, Album *Noa-Noa*

L'aquarelle est l'art par excellence des « globe-trotters ».
Avec Gauguin, découvrez les îles Marquises.

Matériel

- papier spécial aquarelle 300 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme
- 1 éponge
- 1 buvard
- 2 verres d'eau
- chiffon

Les pinceaux

- 1 pinceau petit gris n°4
- 2 pinceaux en poil de martre n°9 et 10
- 1 repoussoir

La palette



1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer, faites la mise en place (voir p. 7), puis gomez le quadrillage. Repérez les **réserves***.

2 Réalisez un **fond** uniforme très dilué en ocre jaune. Laissez sécher.

3 Placez les **jaunes** de l'herbe et des feuilles avec des petites touches pas trop diluées.

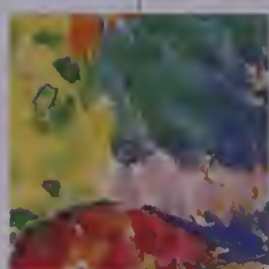


G4



C3 - D3

4 Placez ensuite l'**ocre jaune**, puis les terres en faisant des **taches** verticales : ne tachez pas les parties qui deviendront rosées.



D2

5 Réalisez l'**arbre rouge** au 2^e plan et les fruits de l'arbre au 1^{er} plan. Si vous voulez que vos couleurs soient bien vives, ne les diluez pas trop.



G5

6 Pour la **pelouse**, faites varier les verts : rompez du vert, soit avec du jaune, soit avec de l'ocre.



D5

7 Les **arbres du fond** (G3) sont réalisés avec du **bleu rompu*** de vert très dilué : laissez en blanc ce qui deviendra rose (H3). La couleur est moins diluée pour l'arbre du 1^{er} plan (G6).



B1 - C1

8 Faites le **ciel** et le rose des feuilles avec du violet très dilué. Pour les taches du 1^{er} plan, utilisez la même couleur moins diluée.

À quoi sert le blanc de Chine?

C'est un blanc couvrant, qui permet d'obtenir une pâte plus épaisse, se rapprochant de la gouache. On l'utilise lorsque l'on veut couvrir de blanc une couleur plus foncée. Si vous n'avez pas de blanc de Chine, vous pouvez utiliser de la gouache blanche.

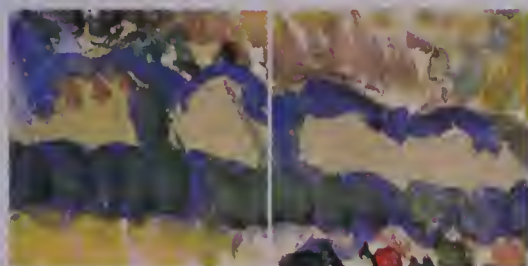
Mais attention !

Ne travaillez pas trop avec ces blancs, car vous risquez de perdre la qualité fondamentale de l'aquarelle : la transparence.



Photo RMN - Michèle Bellot

Taille réelle : 31,5 x 23,2 cm



E4 - F4

9 En mélangeant du violet et du vert, réalisez l'ombre sous les arbres en effectuant une succession de petites touches verticales.



D1 - E1

10 Mélangez du blanc de Chine avec un peu de bleu, pour refaire des petites touches dans le ciel, et avec un peu de violet, pour refaire des petites touches sous les arbres.



« Si l'on veut apprendre à mélanger les couleurs, il faut peindre des fleurs. » Comme le notait Ingres, les fleurs sont un thème d'analyse idéal pour les aquarellistes, et l'aquarelle a grandement contribué, en retour, à l'essor de la botanique. En effet, dès le XVIII^e siècle, les naturalistes et les scientifiques s'en sont servi pour leur étude des plantes. L'un des plus grands botanistes et peintres de cette époque fut sans doute Pierre Joseph Redouté. Il tenta de faire une encyclopédie visuelle présentant tout ce qu'on savait alors sur les plantes. Encore aujourd'hui, l'aquarelle est l'outil privilégié des peintres botanistes et encyclopédistes, et permet de bien marquer les caractères distinctifs, formes et couleurs, des biomorphismes qu'ils veulent représenter. Mais, l'imagerie scientifique mise à part, peindre des bouquets de fleurs d'intérieur à l'aquarelle ne fut guère plus réservé, après la Révolution française, qu'à la pratique féminine ; c'est ainsi que Fantin-Latour, le maître absolu de ce type de peinture, faisait l'éducation académique de ses jeunes apprenties...

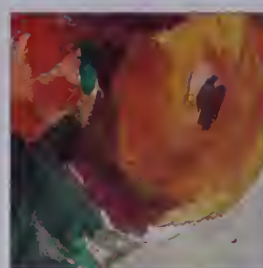
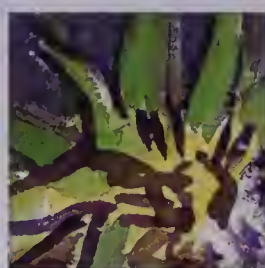
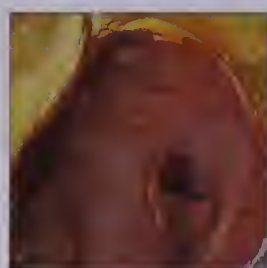


- Le mélange des couleurs
- Peindre la transparence • Effacer à l'eau de Javel
- Grain, texture et poids du papier

Les fleurs

Avec

- Pierre Joseph Redouté
- Henri Fantin-Latour
- Josefa da Obidos



Pierre Joseph Redouté

Une rose peinte

L'aquarelle est un moyen merveilleux de découvrir la nature, et d'observer ses couleurs et ses formes.

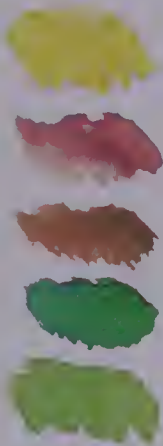
Matériel

- papier spécial aquarelle 300 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme
- 1 éponge
- 1 buvard
- 2 verres d'eau
- chiffon

Les pinceaux

- 1 pinceau petit gris n°4
- 1 pinceau en poil de marte n°10
- 1 repoussoir

La palette

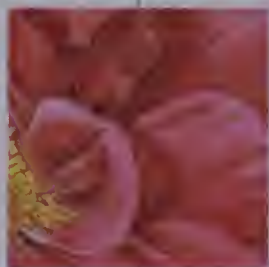


1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer, comme sur le dessin de la page de droite, puis dessinez les contours de la rose et des pétales. Gomez ensuite le quadrillage.



D2

2 Colorez en jaune le papillon posé sur les pétales (D2) et passez une sous-couche jaune sur les feuilles claires (C3, A5 et B5).



E2

3 La rose est faite en carmin très léger : commencez par le bord très dilué, puis allez vers l'intérieur par couches successives, en mettant de moins en moins d'eau mais en travaillant dans l'humide.



B1

4 Reprenez le bouton de rose avec un peu de terre d'ombre. N'oubliez pas les parties rouges des tiges.



E5

5 Le vert sera obtenu par un mélange de bleu de Prusse et de jaune. Ne passez qu'une seule couche sur les parties claires, en revanche, vous pouvez en passer plusieurs sur les foncées.

Pour **estomper les coups de pinceau**, attendez que l'aquarelle sèche – mais pas complètement – puis, avec un pinceau légèrement imbibé d'eau, frottez doucement.



B5

6 Quand le papier est sec, reprenez les nervures avec un bleu mélangé à très peu de jaune. Utilisez la pointe d'un pinceau très fin et respectez bien les formes géométriques des nervures.

Travailler dans l'humide :

c'est appliquer une couleur sur une autre qui n'est pas sèche. Les couleurs se mêlent, adoucissant leur zone de contact et créant des effets de mixtion (cf. p. 118).

A

B

C

D

E

F

1

2

3

4

5

6

7

8



Bouquet dans un vase transparent

Abordons une nouvelle difficulté technique : la transparence d'un vase.
Cette aquarelle de Fantin-Latour va vous apprendre ainsi à jouer avec les réserves.

Matériel

- papier spécial aquarelle 300 g/m
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme
- 1 éponge
- 1 buvard
- 2 verres d'eau
- chiffon
- alcool

Les pinceaux

- 1 pinceau petit gris n°4
- 1 pinceau en poil de martre n°10
- 1 repoussoir

La palette



1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer, puis faites la mise en place (cf. p. 7). Gommez ensuite le quadrillage.

Remarque

Pour ce dessin, repérez bien les **réserves***, là où le papier reste blanc. Ce sont les parties blanches du pot, de l'assiette et entre les fleurs. La fleur blanche du centre sera travaillée à la fin.

2 Avec un **jaune rompu*** d'ocre jaune, faites les fruits sans vous préoccuper de leur forme, la fleur jaune du bouquet et le cœur de la blanche (D4).



E4

3 Pour les fleurs en orange et ocre foncé, passez une sous-couche avec un orange rompu de terre d'ombre. Laissez sécher.

Laisser sécher le papier permet de contrôler la couleur : elle ne se répand pas.



C3

4 Peignez les parties **sombres** du bouquet, les tiges dans l'eau, le pourtour des fruits et l'ombre de l'assiette en ocre foncé ou terre d'ombre.

5 Réalisez la **table** en carmin. Retouchez la pomme en rouge vif, laissez sécher puis passez du rouge rompu de terre d'ombre. Placez une sous-couche de vermillon sur les fleurs qui, au final, seront violettes.



C5

6 Pour les feuilles, rompez du vert avec du bleu et de la terre d'ombre ; pour la poire, rompez le vert avec très peu de terre d'ombre (assez dilué), et pour le fond, rompez-le avec de la terre d'ombre (très dilué). Laissez sécher entre chaque passage pour obtenir des zones bien marquées.



D5 - D6

7 Réalisez le **reflet de l'eau** en rompant du bleu avec de la terre d'ombre.

8 Faites les fleurs **violettes** (C4 et E3) : sur celle de droite, déposez une goutte d'alcool avec la pointe du pinceau pour faire **fuser*** la couleur.



A7

9 Avec de la terre d'ombre rompue de bleu, reprenez le pourtour et les ombres des fruits. Réalisez la couleur définitive de la table avec une terre d'ombre.



D4

10 Ombrez la fleur **blanche** avec un **jus*** de terre d'ombre rompu de bleu en demi-cercle. Laissez sécher. Puis passez de l'ocre très dilué par dessus.



Plat de fruits

En étudiant cette aquarelle d'une grande artiste, vous apprendrez une nouvelle technique : jouer avec les couleurs en effaçant certaines parties à l'eau de Javel.

Matériel

- papier spécial aquarelle 300 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme
- eau de javel
- 1 éponge
- 1 buvard
- 2 verres d'eau
- chiffon

Les pinceaux

- 1 pinceau petit gris n°4
- 1 pinceau en poil de martre n°10
- 1 repoussoir

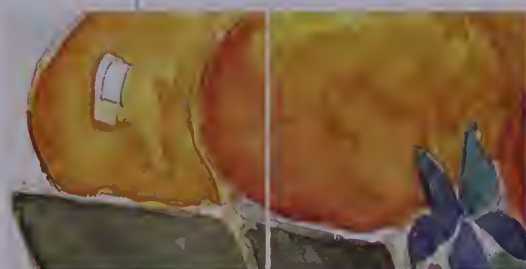
La palette

1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer puis dessinez les contours des fruits et des fleurs. Gommez ensuite le quadrillage et repérez les **réserves***.



C3 - D3

2 Passez sur les fruits une sous-couche diluée de jaune mélangé avec de la laque jaune : suivez bien leur forme. Laissez sécher.



A4 - B4



E3 - F3

3 Rehaussez* les parties chatoyantes des fruits en vermillon : suivez bien les courbes.



C2

4 Réalisez les fleurs rouges sans trop diluer la couleur, pour bien faire le détail des pétales.

Pour obtenir un trait net et **travailler en finesse**, utilisez un pinceau bien pointu.

5 Peignez le plat en mélangeant un peu de rouge au vert.



D5 - E5 - F5

Vous pouvez obtenir des **effets de lumière** en réservant certaines parties du dessin : c'est le blanc du papier qui donne l'impression des reflets (D5).

Comment effacer l'aquarelle

- Si l'aquarelle a été travaillée sur un papier humide : passez une éponge humide, vous effacerez tout le dessin.
- Si vous voulez repartir de zéro, passez la feuille sous le robinet !
- Pour effacer certaines parties, vous pouvez absorber l'eau avec un buvard, un pinceau sec, un chiffon de coton, de l'essuie-tout...
- Sinon, mettez un peu d'eau de Javel au bout du pinceau : vous effacerez le dessin et blanchirez la feuille. Rincez bien votre pinceau à l'eau.



G3

6 Réalisez le fond avec un bleu outremer très délayé : faites **fuser*** la couleur. Pour les fleurs du 1^{er} plan, **rompez*** du bleu avec du vert.



C4

8 Trempez votre pinceau dans l'eau de Javel pure et posez-en une goutte sur la pomme, le rouge s'efface doucement : **estompez*** avec de l'essuie-tout. Puis, rincez votre pinceau à l'eau claire.



E4

7 Rehaussez la pomme en violet : effectuez des traits fins sur un papier bien sec. Colorez la prune en respectant l'ombre et la lumière.

Rappel

L'eau de Javel ne doit jamais être laissée ni à la portée des enfants, ni dans un verre.

Bouquet sur fond noir

La nature du papier joue un rôle capital dans le rendu d'une aquarelle, car on peut obtenir des effets liés à son grain et à sa texture.

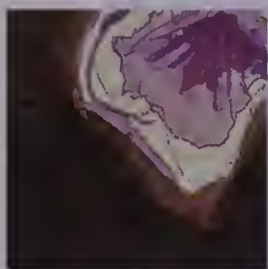
Matériel

- papier spécial aquarelle 300 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme
- 1 éponge
- 1 buvard
- 2 verres d'eau
- chiffon
- gomme à masquer

Les pinceaux

- 1 pinceau petit gris n°4
- 1 pinceau en poil de marte n°10
- 1 repoussoir

1 Avec une règle et un crayon, tracez sans appuyer la grille, puis dessinez les contours du dessin. Gommez ensuite le quadrillage.



B5

2 Avec un pinceau fin, faites le contour des fleurs et du vase en violet. Puis, avec la même couleur, réalisez le fond en évitant tout ce qui ne doit pas être violet.

Pour obtenir un fond **très foncé**, passez plusieurs couches avec un pinceau bien chargé de couleur.

3 Peignez une sous-couche de jaune très délavé sur les fleurs, sans vous soucier de leur forme.



C8

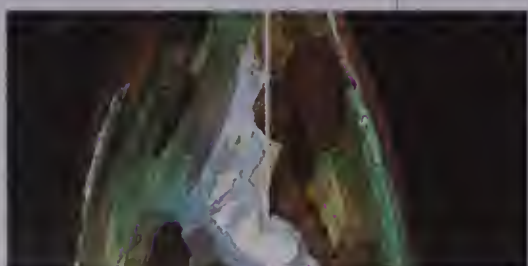
4 Avec de la terre de Sienne, faites la table. Laissez sécher puis reprenez-la en rompant la terre de Sienne avec du vermillon. Évitez l'emplacement du vase.

Remarque

Laissez une ligne de démarcation entre la table et le fond : les bords irréguliers font partie des charmes de l'aquarelle.

Les petits points sur la table sont dus aux irrégularités du **papier à gros grain**.

5 Pour le feuillage, rompez le vert avec du bleu, laissez sécher puis reprenez par-dessus. Réalisez le vase avec les mêmes couleurs : évitez la réserve blanche au centre qui donne l'impression de volume.



C6 - D6

6 Mettez de la gomme à masquer sur les pétales. Laissez sécher, puis passez dessus de l'outremer très dilué.

7 Laissez sécher, puis retirez la gomme en la frottant avec le doigt, la couleur du dessous réapparaît.

Le papier

Il existe trois types de papier qui correspondent à trois textures différentes : le papier à grain fin, pressé à chaud, le papier à grain moyen ou demi-rugueux, pressé à froid et le papier à gros grain ou rugueux. En ce qui concerne le poids, au-dessus de 280 g/m², le papier ne se gondole pas sous l'effet de l'humidité, alors que si vous travaillez sur un papier d'environ 200 g/m², il est nécessaire de le tendre.

Loi du contraste

Un carré noir sur un fond blanc paraîtra plus petit qu'un carré blanc, de même dimension, sur fond noir (cf. p. 344).





L'aquarelle est essentiellement un art de la notation. Bien sûr, on a pu trouver des portraits officiels dans la peinture persane, mais pas dans la tradition occidentale. Le portrait à l'aquarelle est un art de l'éphémère. Il allie la vitesse d'exécution au bonheur de l'instant.

Parmi les grands portraitistes du début du XIX^e siècle, citons Isabey père, l'un de ceux qui contribuèrent à la gloire picturale de Napoléon. Il fit aussi le portrait de nombreux dignitaires du régime, immortalisant par l'aquarelle leurs silhouettes chamarrées, leur manière de marcher, et presque de parler. Plus tard, l'impressionniste Renoir réalisa quantité d'aquarelles mais, faute de bois, il brûla la plupart d'entre elles pour se chauffer. On ne peut, hélas, que tenter d'imaginer les bonheurs figés partis ainsi en fumée.

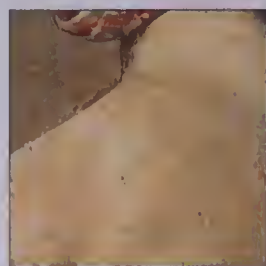


- Le clair-obscur • La gomme à masquer
 - Le drapé et les plis
- Le travail à la mine de plomb
 - La gouache et l'aquarelle

Les portraits & les nus

Avec

- Diego Vélasquez
- Pierre-Auguste Renoir
- Théodore Géricault
- Jean Auguste Dominique Ingres
- Henri de Toulouse-Lautrec



Portrait officiel

Ce tableau s'inspire d'une œuvre d'un Grand Maître du portrait espagnol.
À son étude, vous aborderez la technique du lavis.

Matériel

- papier spécial aquarelle 300 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme
- 1 éponge
- 1 buvard
- 2 verres d'eau
- chiffon

Les pinceaux

- 1 pinceau petit gris n°4 et n°10
- 1 repoussoir

La palette



1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer, puis dessinez les contours du dessin. Gommez ensuite le quadrillage.



E5

2 Repassez les contours du dessin à l'aquarelle en terre de Sienna : faites-le avec la pointe du pinceau. Puis réalisez le fond avec la même couleur, en évitant le personnage.

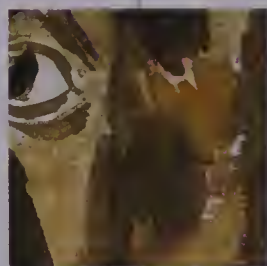
Si la couleur que vous avez obtenue n'est pas assez intense, attendez que le **lavis*** soit sec et reprenez avec la même couleur.

3 Réalisez le visage avec la terre de Sienna bien diluée et le pinceau bien chargé en couleur.



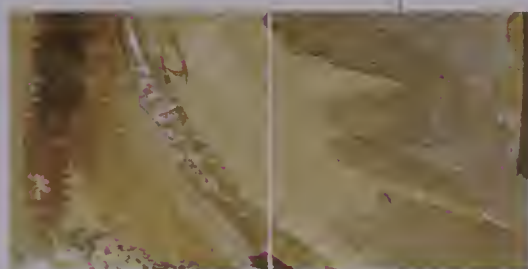
D4

4 En terre d'ombre, faites les yeux avec la pointe du pinceau : respectez leur forme.



E4

5 Le nez : faites bien la **réserve*** en blanc sur l'arête pour la lumière, et pour l'ombre reproduisez la forme qui se projette sur la joue (E4 et E5).



A6 - B6

6 Peignez le col avec un **jus*** de terre de Sienna, très diluée. Laissez sécher, puis **rehaussez*** en terre d'ombre diluée sur la gauche et plus foncée sur la droite.



D5

7 Rehaussez votre dessin avec du rouge carmin : faites les lèvres, ainsi que l'habit, d'une manière énergique.

Le lavis

C'est une technique d'aquarelle monochrome ou bichrome : on applique par superpositions successives des couches de peinture plus ou moins diluée. Le plus souvent sépia ou sanguine, cette technique permet de placer la lumière et de la faire circuler : c'est le clair-obscur.

Règle de l'ombre et de la lumière

La lumière va toujours de gauche à droite et de haut en bas. Les ombres, qui peuvent être plus ou moins marquées, se trouvent donc **systématiquement** à droite. Cette règle doit impérativement être respectée.



Petite fille au jardin

Inspirez-vous de cette transposition à l'aquarelle d'une huile de Renoir pour peindre la fraîcheur d'une scène d'enfant.

Matériel

- papier spécial aquarelle 300 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme
- 1 éponge
- 1 buvard
- 2 verres d'eau
- chiffon
- gomme à masquer

Les pinceaux

- 1 pinceau petit gris n°4
- 1 pinceau en poil de martre n°10
- 1 repoussoir

La palette



1 Avec une règle et un crayon, tracez sans appuyer la grille, puis faites la mise en place (cf. p. 7). Gomez ensuite le quadrillage.

2 Commencez par le sol de l'allée en faisant de petites taches en jaune et ocre.



C2 - C3

3 Pour obtenir la couleur rousse des cheveux, rompez le jaune et l'ocre avec du vermillon.

Pour obtenir des contours nets, travaillez sur papier sec (cf. p. 123).



B1 - C1

4 Réalisez le nœud et les fleurs au fond du jardin en vermillon.



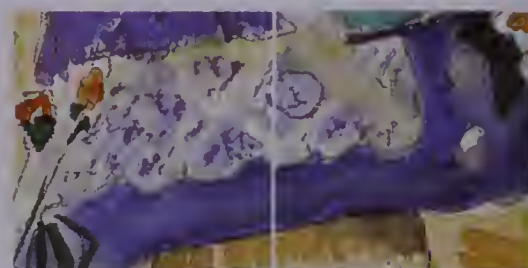
A4 - B4

5 Avec un mélange de vert et d'ocre jaune, faites de petites taches pour symboliser les brins d'herbe.

6 Pour la robe, passez de l'outremer mélangé à du violet : effectuez de petites touches sur le papier sec en évitant les parties blanches.



D3 - D4



C6 - D6

7 Pour réaliser la dentelle : avec votre pinceau chargé en gomme à masquer, faites des circonvolutions sur les réserves* blanches. Ensuite, lorsque la gomme est sèche, passez du violet dessus. Laissez sécher, puis retirez la gomme en frottant avec le doigt.



D5

8 Peignez l'arrosoir en gris puis rehaussez-le avec du vert pour la lumière et de la terre d'ombre pour l'ombre.

La gomme à masquer
Elle sert à créer des zones blanches, des réserves. On peut aussi en mettre sur une couche de peinture sèche pour effectuer un glacis* ou pour superposer une autre couleur.



Théodore Géricault

Le portrait de Mustapha (1822-1824)

Cette aquarelle est le portrait étonnant, par sa force et son intensité, d'un Turc recueilli par Géricault.

Matériel

- papier spécial aquarelle 300 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme
- 1 éponge
- 1 buvard
- 2 verres d'eau
- chiffon
- blanc de Chine

Les pinceaux

- 1 pinceau petit gris n°4
- 1 pinceau en poil de martre n°10
- 1 repoussoir

La palette

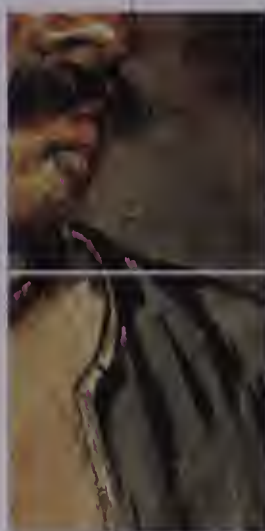


1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer, puis dessinez les contours du personnage avec son turban et sa moustache. Reprenez les contours du dessin avec de la terre d'ombre. Laissez sécher, puis gomez le quadrillage.



F2

2 Avec un pinceau assez large, peignez un jus* ocre jaune sur tout le fond du tableau. Laissez sécher.



3 Passez une couche de terre de Sienne ou d'ocre jaune sur le visage, en évitant soigneusement la barbe et les lèvres.

D3 - D4

4 Peignez les lèvres avec du vermillon rompu* d'un peu de carmin, très dilué. Réalisez ensuite le liseré rouge autour du cou ainsi que la ceinture, avec des traits horizontaux.



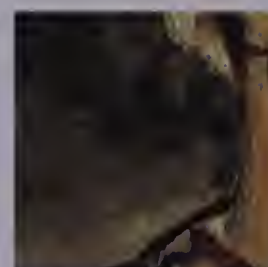
B6 - C6

5 Rehaussez* les plis de la chemise, que vous aurez laissée blanche, avec un peu de terre de Sienne rompue légèrement de rouge, très dilué.



C3

6 Réalisez la veste en outremer mélangé à de la terre d'ombre, puis dans la même couleur, peignez la barbe avec la pointe du pinceau. Enfin, foncez le mélange pour ombrer le fond.



B3

7 En terre d'ombre foncée, reprenez le contour de la veste et le dessin de l'oreille. Puis, peignez la moustache avec la pointe d'un pinceau fin.

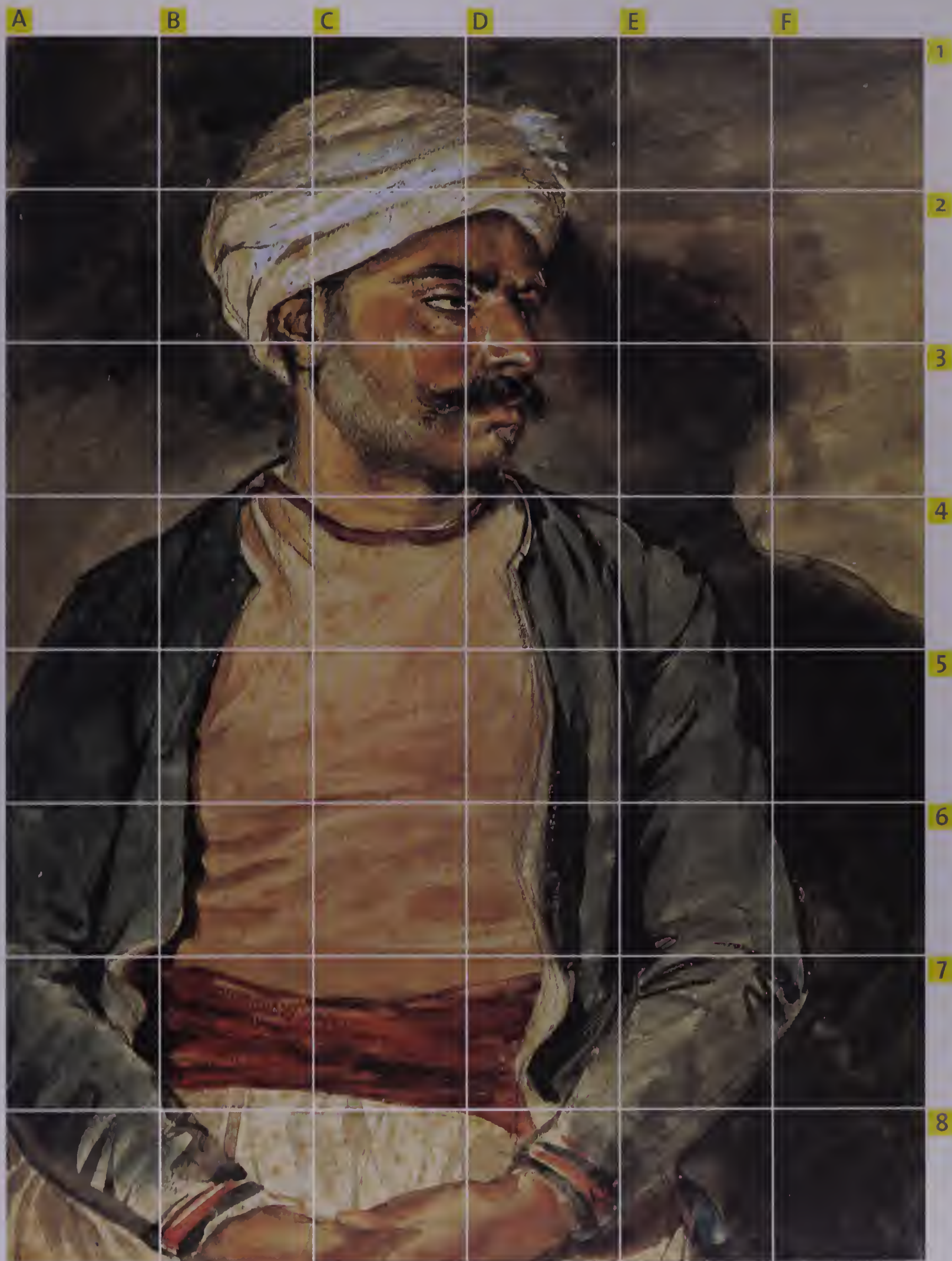


C1 - C2

8 Pour obtenir le drapé du turban, tracez des traits à la pointe du pinceau avec un mélange très dilué d'outremer et de terre d'ombre. Puis rehaussez avec du blanc de Chine pour donner du volume.

L'étude d'après nature

Les premières fois que vous travaillerez d'après nature, cherchez d'abord à rendre l'effet d'ensemble : choisissez des sujets simples en réduisant le nombre de couleurs. Commencez vos études par les tons sépia et ne rehaussez que les tons les plus marquants, ce qui vous aidera dans la perception et l'analyse des couleurs.



Jean Auguste Dominique Ingres

Le Bain turc (1862) – détail

Avec ce chef-d'œuvre d'Ingres, qui nous fait découvrir l'univers du bain turc, travaillez la finesse du trait et des couleurs.

Matériel

- papier spécial aquarelle 300 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB ou 1 mine de plomb
- 1 gomme
- 1 éponge
- 1 buvard
- 2 verres d'eau
- chiffon
- blanc de Chine

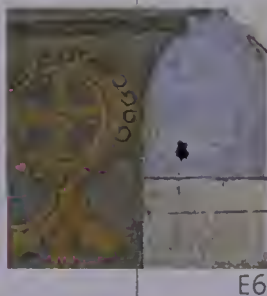
Les pinceaux

- 1 pinceau petit gris n°4
- 1 pinceau en poil de marter n°10
- 1 repoussoir

La palette



1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer, puis dessinez les contours des personnages. Gomez ensuite le quadrillage. Plus le détail de la mise en place (cf. p. 7) au crayon est précis, plus la mise en couleur est facile.



2 Avec du jaune, colorez les ornements de la chaise.

La phrase du peintre :

« Dessiner avec la légèreté de la mouche qui déambule sur la vitre. »



3 Placez la lumière sur l'épaule gauche avec un mélange de jaune et d'ocre jaune, puis grisez du bleu avec du violet dilué pour faire le dos : pour **estomper*** la peinture, frottez avec le doigt.

Si vous trouvez que les couleurs sont trop fortes, trop violentes : laissez sécher et passez dessus un peu d'alcool (gin, whisky). Retirez avec un pinceau sec le surplus de couleurs, et reprenez ensuite avec un peu d'ocre très dilué à l'eau.

4 Peignez le fond avec le même ocre jaune. Repassez par-dessus des hachures en diagonales au crayon noir ou à la mine de plomb.



5 Le turban est fait de rouge vermillon : pour vous aider à laisser les parties blanches, utilisez de la gomme à masquer.

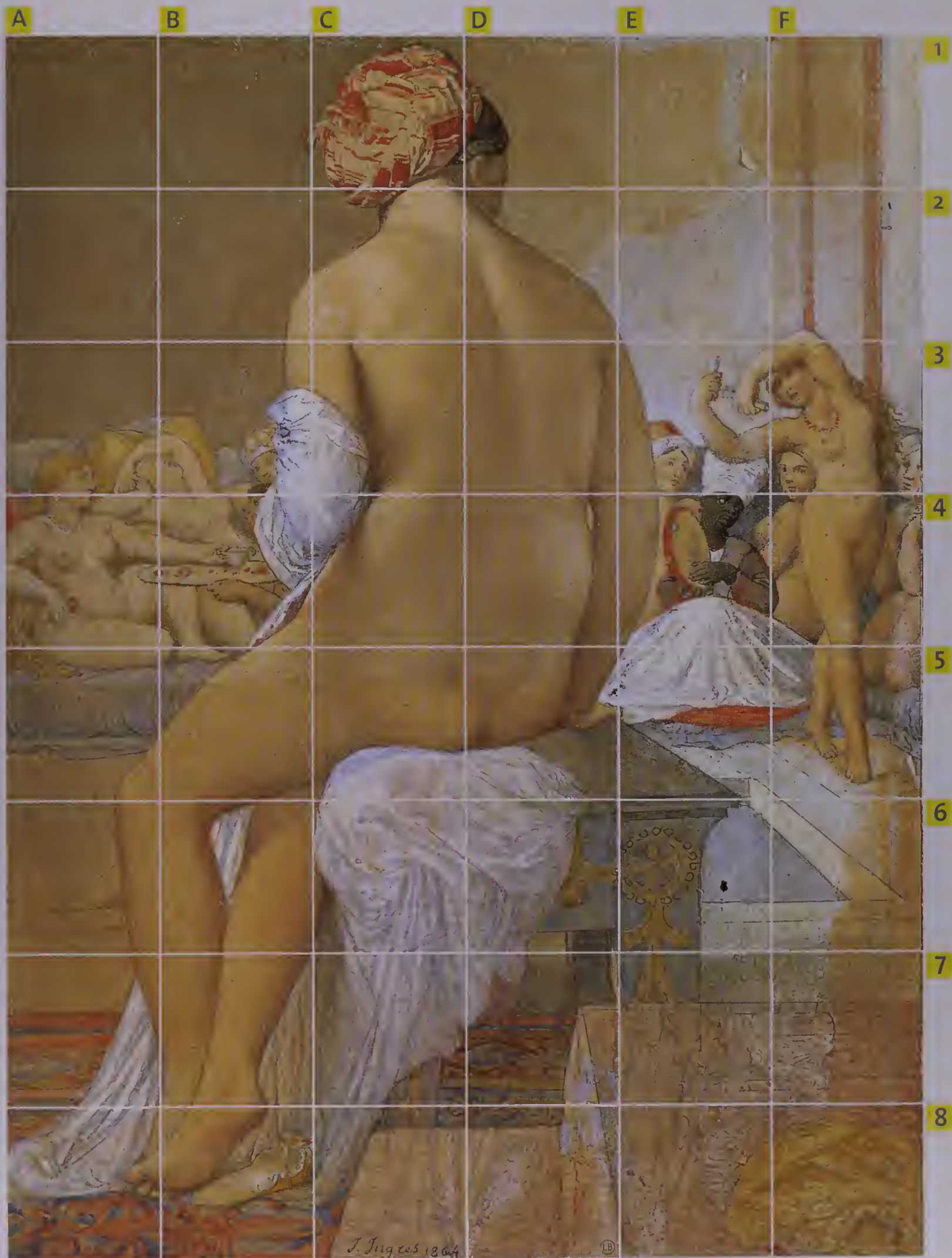


6 Peignez le drapé en outremer très léger, rehaussé de blanc de Chine. Puis colorez le tabouret en évitant les ornements jaunes, et le bassin : rehaussez les bords avec du blanc de Chine. Reprenez à la mine de plomb les contours du nu et jouez avec l'eau, jusqu'à trouver la forme correcte : le graphite qui la compose se dilue et se mélange au teint de chair.

La mine de plomb

C'est un crayon noir sans le bois qui l'entoure. Son diamètre est plus gros que celui de la mine de crayon. Les deux mines sont composées des mêmes matières (carbone, graphite) et les appellations sont identiques : H signifie « hard » (sec) et B « black » (noir) ; plus les mines sont noires, plus les numéros augmentent : 2B, 4B, etc.

► **Remarque**
Les personnages féminins au fond du tableau sont déformés et donnent au dessin d'Ingres un aspect naïf et moderne, anticipant par certains traits des femmes de Picasso.



© Photo RMN - René-Gabriel Ojéda

Taille réelle : 108 cm de diamètre

Ébauche de nu

Apprendre à peindre des personnages à l'aquarelle se conclut, avec cette œuvre où l'utilisation des réserves permet de recréer la pâleur des chairs.

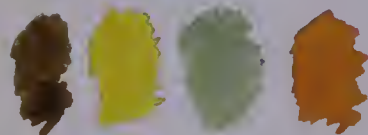
Matériel

- papier spécial aquarelle 300 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme
- 1 éponge
- 1 buvard
- 2 verres d'eau
- chiffon
- gomme à masquer

Les pinceaux

- 1 pinceau petit gris n°4
- 1 pinceau en poil de marte n°10
- 1 repoussoir

La palette



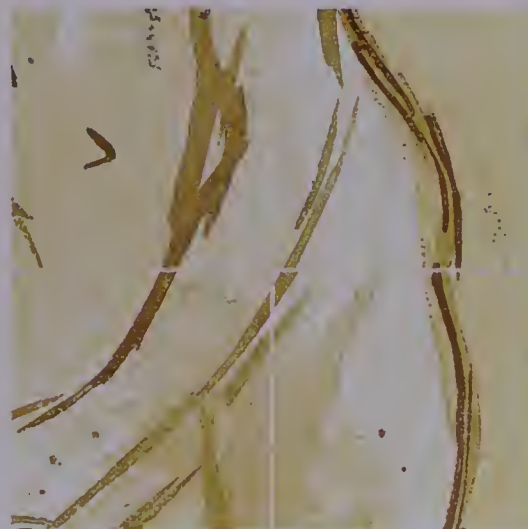
1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer, puis faites la mise en place (cf. p. 7). Retraced les contours du dessin en terre d'ombre. Laissez sécher et gomez le quadrillage.



2 Colorez le fond en jaune citron très dilué, en laissant la peinture se fondre au papier. N'hésitez pas à remettre de la couleur sur des taches humides.



3 Peignez les bas et le chandail avec du vert rompu* de bleu très dilué : faites des touches en laissant le blanc du papier apparaître entre elles.



4 Utilisez la transparence des tons de l'aquarelle, pour trouver la blancheur de la peau.

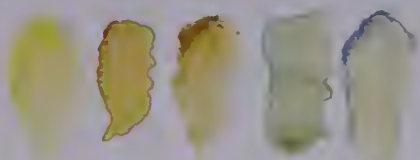
► **Remarque**
Si la teinte du corps est obtenue avec une peinture très diluée, très transparente, celle du visage est en fait une **réserve*** : c'est le blanc du papier qui rend le mieux la pâleur de la peau.

La couleur de la peau

• **Blanche et rosée** : vermillon coupé de carmin très délayé. Ombre : pointe de bleu très dilué.



• **Mate** : carmin et jaune pâle ou ocre jaune. Ombre : vert très dilué.



• **Noire** : terre de Sienne et outremer. Ombre : violet.



• **Jaune** : jaune citron et ocre clair avec une pointe d'orange. Ombre : vert très dilué.



5 La chevelure rousse est obtenue avec un jaune rompu de rouge : posez la couleur d'une simple tache.



La gouache et l'aquarelle

La gouache est une peinture à l'eau **opaque***. On peut l'utiliser comme de l'aquarelle, mais elle est beaucoup moins lumineuse. Pour la rendre translucide et rapprocher sa texture de celle de l'aquarelle, on la mélange à de l'acétone.





4

Partir en voyage au loin et revenir à la maison sain et sauf, la tête pleine de souvenirs et le carnet plein d'images, voilà le rêve du parfait aquarelliste.

Les premiers « touristes » anglais ne sont pas allés plus loin, on l'a vu, que la France et l'Italie classiques. Mais, au milieu du XIX^e siècle, le Tour ne suffit plus, il convient de faire le Grand Tour, Espagne, Hollande, Allemagne, puis la Méditerranée lointaine, Grèce, Égypte, Liban, Jérusalem.

Le carnet de voyage devient recueil d'impressions exotiques, fantasmes des Mille et Une Nuits, femmes des harems. Le peintre occidental se rêve dans la position du voyeur. Delacroix, visitant le Maroc, croit retrouver les plaisirs indolents de la Rome antique...

Enfin, c'est avec Gauguin la découverte de peuples lointains et primitifs, de paysages vierges et vrais qui régénèrent l'imagination.

Ces leçons ne seront pas oubliées des plus grands peintres du XX^e siècle, qui sauront toutefois reconnaître la part du rêve. Pablo Picasso fera le tour du monde, mais depuis son atelier, et Matisse déclarera, à son retour de Tahiti : « Ce n'est pas la peine d'aller si loin pour retrouver la lumière de Nogent-sur-Marne ! »

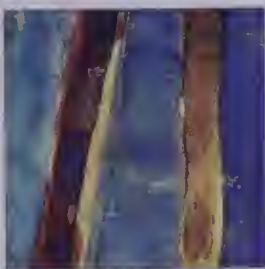


- Le travail sur papier sec et humide
- La peinture sur le vif • La perspective aérienne
 - Le travail de mémoire

Les carnets de voyage

Avec

- Vincent Van Gogh
- Eugène Delacroix
- Paul Gauguin



Peindre sa chambre

À la suite d'un voyage, vous aimerez peut-être retrouver le souvenir
votre chambre d'un soir : inspirez-vous donc de celle d'un Grand Maître.

Matériel

- papier spécial aquarelle 300 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 éponge
- 1 buvard
- 2 verres d'eau
- chiffon
- lame de couteau
- papier de verre

Les pinceaux

- 1 pinceau petit gris n°4
- 1 pinceau en poil de martre n°10
- 1 repoussoir

La palette



- 1** Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer, puis dessinez les contours de la pièce et des meubles, que vous repasserez à la peinture bleue. Laissez sécher, et gomez la grille et les traits inutiles.



F3 - G3

- 2** Avec un pinceau plus épais, colorez le lit en jaune, puis, sans attendre, placez de l'ocre jaune pour jouer avec l'humidité du papier : les couleurs **fusent*** et se mélangent, c'est l'effet de mixtion (cf. p. 118).



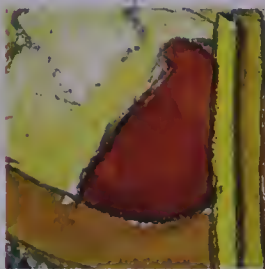
D3

- 3** Colorez la chaise et les cadres accrochés au mur en ocre jaune sur papier sec.



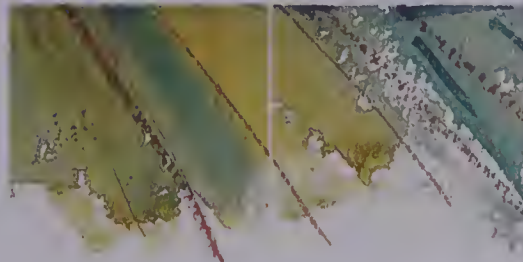
D1 - E1

- 4** Lorsque le lit est sec, réalisez la couverture en vermillon **rompu*** d'ocre. Faites ensuite la table avec de l'ocre rompu de vermillon. Puis tracez sans appuyer les lignes fuyantes du sol en rouge et violet.



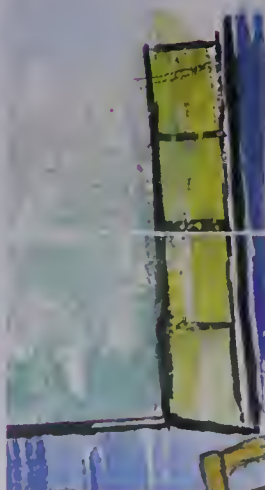
E3

E5 - F5



B3

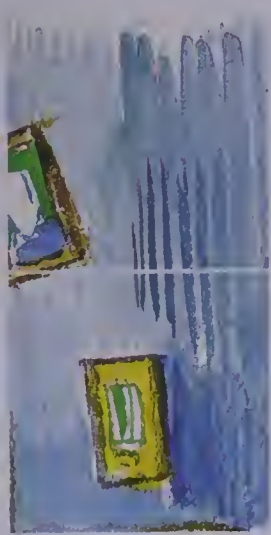
- 5** Peignez les vitres en vert rompu de jaune : celle de gauche sur papier humide et celle de droite sur papier sec.



C1 - C2

Comment conserver ses aquarelles

Rien de plus facile, il suffit d'un simple carton à dessin. Laissez bien sécher vos aquarelles, puis rangez-les dedans. Bien sûr, vous pouvez aussi les encadrer et les accrocher au mur avec une marie-louise, sorte de cadre intérieur en papier qui met en valeur votre œuvre.



F1 - F2

6 Avec le même bleu qu'à l'étape 1 dilué dans l'eau, tracez les lignes verticales du mur sur papier sec, en évitant soigneusement tout ce qui est jaune.

Pour vous aider à faire des réserves, utilisez de la gomme à masquer (cf. p. 146) qui vous permettra de laisser le papier blanc.



B4 - C4 - D4

7 Faites le sol à grande eau avec du violet rompu de vermillon. Repassez par-dessus, dans l'humide, quelques touches verticales bleues, puis violettes.

► *Remarque*

Voyez comme l'empreinte du pinceau est différente sur papier sec et sur papier humide.

8 Si vous avez mis du jaune sur l'oreiller : humidifiez la feuille à cet endroit avec de l'eau bien propre. Une fois que le papier est imbibé d'eau, arrachez-en un peu, en grattant avec la lame d'un couteau ou avec du papier de verre, puis écrasez la partie arrachée avec un repoussoir ou votre ongle : votre oreiller redeviendra blanc !

Scène de foule

L'aquarelle est l'art des voyageurs, facile à transporter partout, même au milieu d'une corrida où vous vous essayerez à la peinture sur le vif.

Matériel

- papier spécial aquarelle 300 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme
- 1 éponge
- 1 buvard
- 2 verres d'eau
- chiffon
- encre de Chine
- plume à dessin

Les pinceaux

- 1 pinceau petit gris n°4
- 1 pinceau en poil de martre n°10
- 1 repoussoir

La palette



1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer puis dessinez les contours de l'arène et des personnages. Gomme ensuite le quadrillage.



2 Avec un jaune très dilué, colorez la robe jaune au 2^e plan, puis le chapeau jaune au 1^{er} plan avec moins d'eau, et enfin rompez* le jaune avec de l'ocre jaune pour le sable de l'arène.

D5 - D6



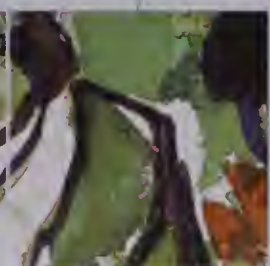
A5 - B5

3 Colorez en vermillon l'ombrelle du 1^{er} plan et les quelques taches de rouge dans le public : travaillez sur papier sec pour que l'aquarelle ne se répande pas.



A7

4 Passez de la terre de Sienne diluée* sur la robe de gauche au 1^{er} plan : évitez soigneusement de colorer le col.



B6 - C6

5 Diluez du vert pour effectuer la robe de droite au 1^{er} plan ainsi que des taches dans le fond. Ici aussi, faites bien la réserve* au niveau du col de la robe. Laissez sécher.



A1 - A2

6 En bleu de cobalt rompu de violet très dilué, peignez les grand jus* gris sur le public en hachures diagonales. Laissez sécher.



B4 - C4

7 Avec la pointe du pinceau, reprenez les contours des personnages en violet rompu de bleu : mettez beaucoup de couleur sur le pinceau pour que la couleur soit intense.

Peindre sur le vif

L'aquarelle est par nature une technique de peinture très facile à pratiquer : on peut transporter partout sa boîte d'aquarelle, ses pinceaux, son bloc de feuilles et une petite bouteille d'eau. En voyage, c'est une véritable joie de peindre sur le vif un paysage, une scène particulière ou des couleurs que l'on veut garder en mémoire.



Eugène Delacroix

Paysage aux environs de Tanger (1832)

Dans un carnet de voyage, les plus vastes paysages tiennent sur un support très petit, car ce n'est pas la taille du papier qui donne l'impression d'espace, mais la perspective aérienne.

Matériel

- papier spécial aquarelle 300 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB
- 1 gomme
- 1 éponge
- 1 buvard
- 2 verres d'eau
- chiffon
- lame de couteau
- papier de verre

Les pinceaux

- 1 pinceau petit gris n°4
- 1 pinceau en poil de martre n°10
- 1 repoussoir

La palette



1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer et dessinez les contours des montagnes, des maisons et de la végétation. Puis gomez la grille et les traits inutiles.



F2

2 Faites un jus violet très dilué sur toute la surface du dessin : évitez soigneusement les deux maisons blanches (D2 et F2). Pour vous aider, vous pouvez utiliser de la gomme à masquer (cf. p. 146).



C2



D2 - E2

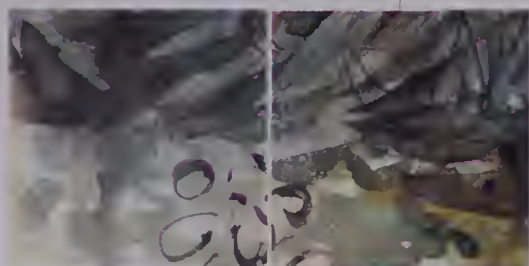
3 Une fois le papier sec, passez du jaune sur le plateau qui a, à peu près, une forme ovale.

4 Réalisez un entrelacs de touches au 1^{er} plan : vermillon rompu* de terre de Sienne et ocre jaune. Diluez pour obtenir des couleurs très transparentes.



E4 - E5

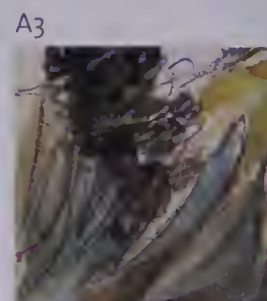
5 La végétation au 1^{er} plan : avec du vert rompu de vermillon, faites les taches floues en forme de trèfles (D4). Pour les cactus (A3), rompez du vert avec du jaune.



A4 - B4



D4



A3

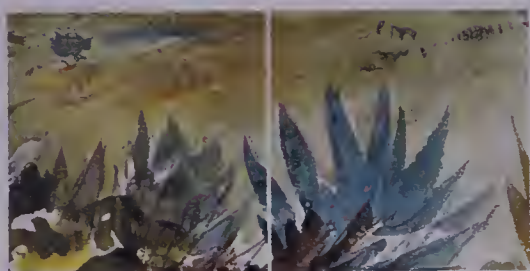
La perspective aérienne

On appelle perspective aérienne, ou perspective des couleurs, la dégradation des couleurs en fonction de leur placement dans l'espace figuré. Elle permet de donner, par le jeu des couleurs, la profondeur. Placement des couleurs selon les trois plans :

- 1^{er} plan : jaune, ocre, rouge
= valeurs foncées
- 2^e plan : vert, bleu
= demi-tons
- 3^e plan : bleu, violet
= valeurs légères et grises



Photo RMN - Gérard Blot



D3 - E3

6 En rompant du vert avec du bleu, réalisez les aloès et les figuiers de barbarie du 1^{er} plan : peignez sur papier sec pour que les traits soient nets (cf. p. 123).

7 Les prairies du 2^e plan sont obtenues avec du vert rompu de terre de Sienne. Pour les arbustes, rompez le vert avec du bleu : ne mettez pas beaucoup d'eau sur le pinceau pour que la couleur

ne se répande pas trop. Peignez les barrières en terre de Sienne avec de petits traits verticaux (H2).



B1 - B2

8 Colorez les montagnes en violet dilué. Rehaussez* à certains endroits en carmin (A2 et B2). Avec un pinceau sec, absorbez et estompez le violet au-dessus de la ligne de crête de la montagne la plus éloignée.

Paul Gauguin

Faré sous les cocotiers, Album *Noa-Noa*

Lors d'un voyage sous les tropiques, si vous avez oublié votre boîte d'aquarelle, entraînez-vous à mémoriser les couleurs fabuleuses que vous peindrez à votre retour.

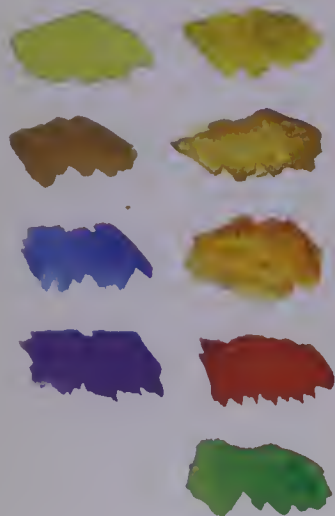
Matériel

- papier spécial aquarelle 300 g/m²
- 1 règle
- 1 crayon HB ou 1 mine de plomb
- 1 gomme
- 1 éponge
- 1 buvard
- 2 verres d'eau
- chiffon
- blanc de Chine

Les pinceaux

- 1 pinceau petit gris n° 4
- 1 pinceau en poil de martre n° 10
- 1 repoussoir

La palette



1 Avec une règle et un crayon, tracez la grille sans appuyer puis dessinez les contours du tableau : la maison et la place des cocotiers. Commencez ensuite le quadrillage.

2 Commencez par le jaune des palmes de cocotiers (C1) puis passez une couche très diluée sur le sol du 1^{er} plan, avec un mélange d'ocre jaune et de jaune. Laissez sécher.



E6

3 En orange légèrement rompu* d'ocre, effectuez la tache sur le mur et sur le sol à droite.



F6 - F7

4 Placez la couleur rouge avec du vermillon : dans les plantes à droite (F6 et F7) et dans la porte, ce qui crée un effet d'ombre.

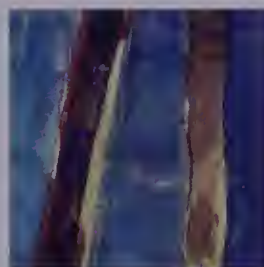


5 Par couches successives, colorez la pelouse d'un vert très dilué : laissez sécher entre chaque couche. Faites l'arbre à gauche de la même manière.



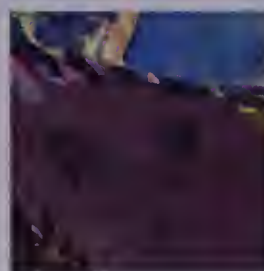
F2

6 Pour les cocotiers, passez du vert rompu de jaune. Laissez sécher puis effectuez des traits en ocre jaune pour rehausser* le détail des palmes.



E3

7 Colorez le ciel en posant à la verticale des taches bleues diluées : évitez les troncs. Travaillez dans l'humide sans laisser sécher entre les différentes couches. Le bleu du 1^{er} plan, lui, est réalisé sur fond sec mélangé à un peu de vert.



C4

8 Avec du violet, colorez le toit de la maison et l'intérieur de la porte. Quand le ciel est sec, peignez les troncs en diluant beaucoup la couleur.

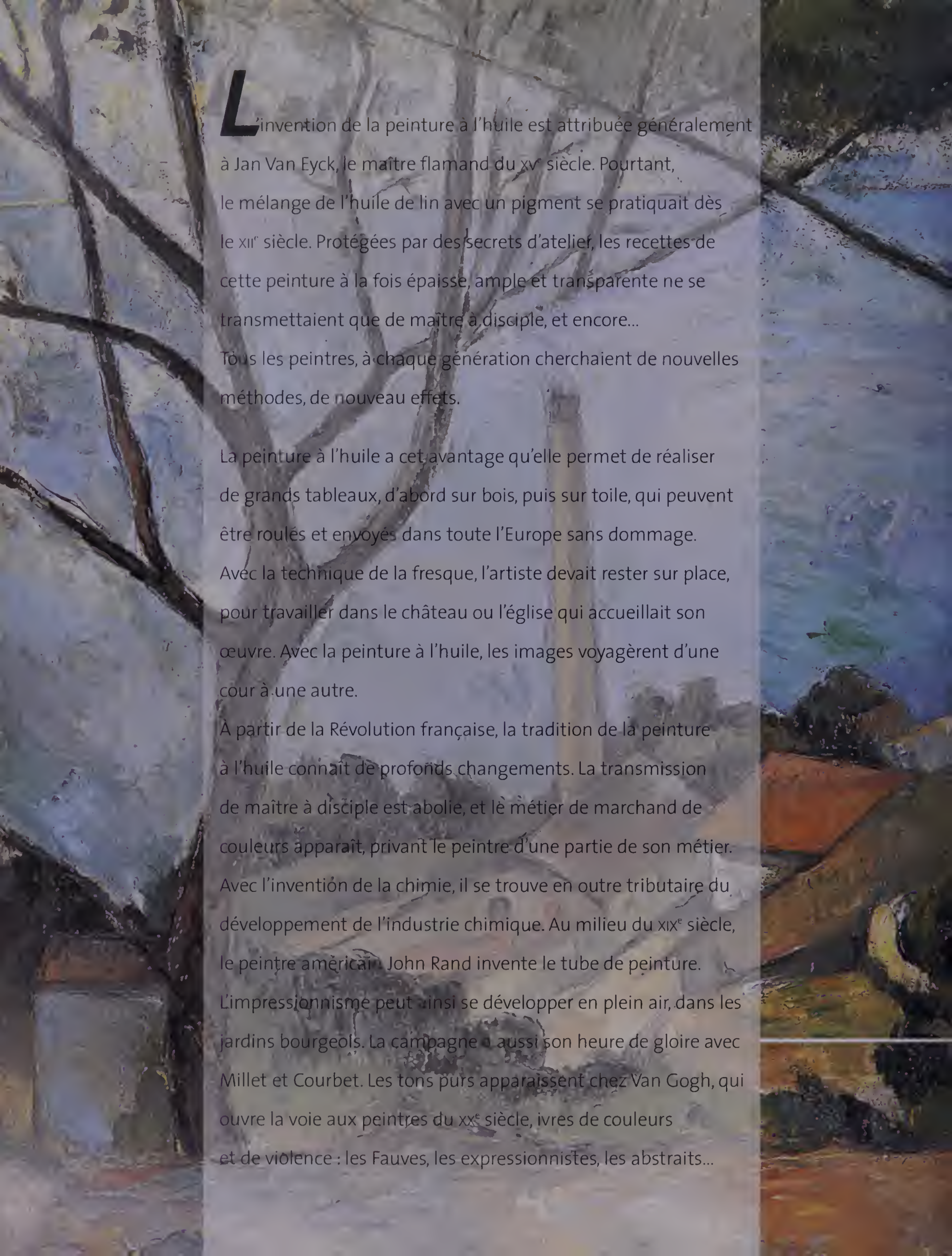
Le travail de mémoire

Après avoir réalisé des études d'après les maîtres ou d'après nature, travailler d'après mémoire est la troisième étape dans la maîtrise de l'aquarelle. Ce type d'exercice vous donnera une grande fermeté d'exécution : vous devez rendre de mémoire un effet que vous avez vu en nature, et mettre à profit les techniques que vous avez apprises dans cet ouvrage.



ML

© Photo RMN - Hervé Lewandowski

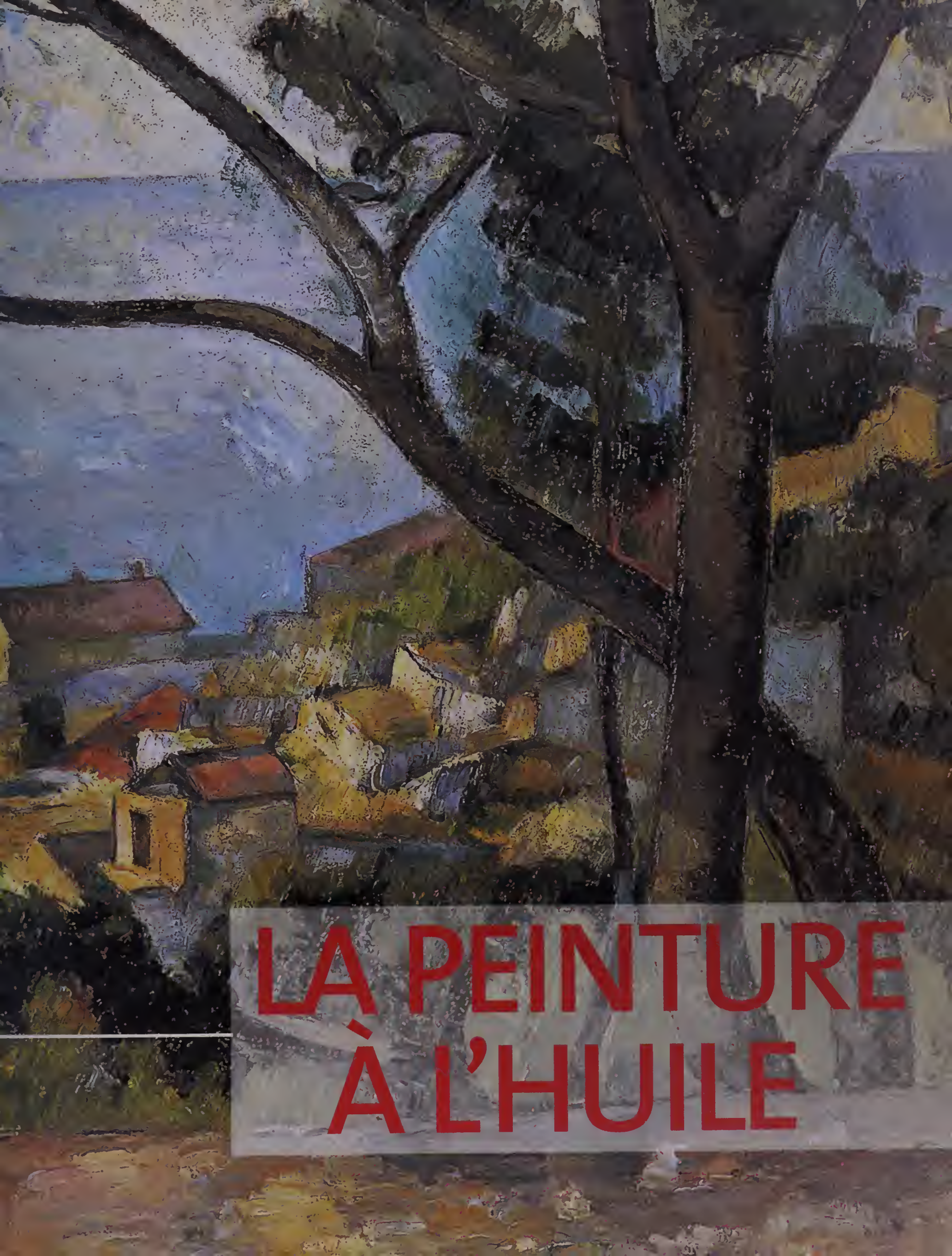


L'invention de la peinture à l'huile est attribuée généralement à Jan Van Eyck, le maître flamand du ^{xv}^e siècle. Pourtant, le mélange de l'huile de lin avec un pigment se pratiquait dès le ^{xii}^e siècle. Protégées par des secrets d'atelier, les recettes de cette peinture à la fois épaisse, ample et transparente ne se transmettaient que de maître à disciple, et encore...

Tous les peintres, à chaque génération cherchaient de nouvelles méthodes, de nouveaux effets.

La peinture à l'huile a cet avantage qu'elle permet de réaliser de grands tableaux, d'abord sur bois, puis sur toile, qui peuvent être roulés et envoyés dans toute l'Europe sans dommage. Avec la technique de la fresque, l'artiste devait rester sur place, pour travailler dans le château ou l'église qui accueillait son œuvre. Avec la peinture à l'huile, les images voyagèrent d'une cour à une autre.

À partir de la Révolution française, la tradition de la peinture à l'huile connaît de profonds changements. La transmission de maître à disciple est abolie, et le métier de marchand de couleurs apparaît, privant le peintre d'une partie de son métier. Avec l'invention de la chimie, il se trouve en outre tributaire du développement de l'industrie chimique. Au milieu du ^{xix}^e siècle, le peintre américain John Rand invente le tube de peinture. L'impressionnisme peut ainsi se développer en plein air, dans les jardins bourgeois. La campagne a aussi son heure de gloire avec Millet et Courbet. Les tons purs apparaissent chez Van Gogh, qui ouvre la voie aux peintres du ^{xx}^e siècle, ivres de couleurs et de violence : les Fauves, les expressionnistes, les abstraits...

An oil painting of a village scene. In the foreground, a large, dark, gnarled tree trunk and its branches dominate the right side, reaching towards the top of the frame. The background shows a cluster of houses with reddish-brown roofs and light-colored walls, nestled among trees. The sky is a pale, hazy blue. The overall style is impressionistic, with visible brushstrokes and a rich, textured color palette.

LA PEINTURE À L'HUILE

Le matériel

Tubes de peinture

La peinture à l'huile est constituée de pigments broyés, liés en général avec de l'huile de lin. Mais on utilise d'autres huiles : plus fines – huile d'œillette – ou plus grasses – huile de noix. La peinture à l'huile est un procédé gras.

Il faut au minimum 12 couleurs :

- 1 - blanc de titane ou de zinc
- 2 - jaune citron
- 3 - jaune de Naples
- 4 - ocre jaune
- 5 - terre de Sienne naturelle
- 6 - rouge vermillon ou rouge de Cadmium
- 7 - carmin ou laque garance
- 8 - terre d'ombre ou brun Van Dyck
- 9 - vert permanent
- 10 - bleu de cobalt
- 11 - bleu outremer clair
- 12 - noir d'ivoire

Attention ! La fabrication des couleurs, la quantité de pigments colorants et les noms des couleurs changent d'une marque à l'autre. Ne vous inquiétez donc pas si tout ne correspond pas exactement.

Brosses

Il faut au moins 2 brosses plates de 1 cm de large.

Préférez la **soie de porc naturelle** au synthétique.

Couteau à peindre

Petite spatule en fer fixée au bout d'un manche, servant à peindre ou à mélanger les couleurs. Prenez-en un légèrement coudé.

Munissez-vous de chiffons pour essuyer le matériel !

Supports

Le plus répandu est la toile préparée montée sur châssis. Il y a aussi des cartons toilés et des papiers pour peinture à l'huile. Il faut absolument que le support soit préparé – enduit d'acrylique – pour empêcher la migration naturelle de l'huile vers le sec.

Ce phénomène s'appelle **l'embu*** : il est causé par une mauvaise préparation du fond, qui absorbe la peinture si la préparation est trop maigre.

L'embu est une faute technique :

la peinture forme une croûte qui casse ou s'écaille, ce qui explique le nom de « **croûte** » donné à un mauvais tableau.

Formats

Pour désigner le rapport hauteur/largeur, les formats sont classés de 1 à 120 avec des lettres signifiant : **P** pour paysage, **M** pour marine, **F** pour figure.

Commencez avec des formats 5 ou 6.

	Figure	Paysage	Marine
1	22 x 16	22 x 14	22 x 12
2	24 x 19	24 x 16	24 x 14
3	27 x 22	27 x 19	27 x 16
4	33 x 24	33 x 22	33 x 19
5	35 x 27	35 x 24	35 x 22
6	41 x 33	41 x 27	41 x 24
8	46 x 38	46 x 33	46 x 27
10	55 x 46	55 x 38	55 x 33
12	61 x 46	61 x 38	61 x 50

Table des formats de toiles (en cm)

Palettes

La palette sert à mélanger les couleurs au pinceau ou au couteau. On la pose sur une table ou on la tient à la main, le pouce dirigé vers l'extérieur.

- Si vous travaillez en atelier collectif, utilisez une palette en bois : nettoyez-la avec de l'essuie-tout à la fin de chaque séance, surtout si vous ne la reprenez qu'au bout d'une semaine.
- Si vous travaillez chez vous, les palettes jetables en papier sont plus pratiques.

Le véhicule : les médiums à peindre

Pour découvrir l'ampleur des possibilités offertes par la peinture à l'huile, il faut utiliser des médiums. Grâce à eux, votre peinture sera raffinée.

Composition de la peinture à l'huile

= 1 pigment (poudre colorante) + 1 charge (donne corps au pigment) + 1 liant (huile de lin).

Pour l'assouplir, il faut la diluer avec un élastifiant, comme l'essence de térébenthine, qui n'abîme pas la peinture et la rend brillante, ou avec un diluant, comme l'essence de pétrole, qui fragilise la couche de peinture et la rend mate. Utilisez de l'essence de térébenthine bi-rectifiée.

Pour contrôler la viscosité de la pâte, on introduit dans l'essence de térébenthine des résines naturelles – à base de cire d'abeille ou de résine de pin – ou synthétiques, **les médiums**, afin de réaliser



glacis*, transparences, fondus, lissés, **empâtements***, etc. Liquides ou en pâte, les médiums agissent sur la réfraction de la lumière et la thixotropie – qualité de la matière qui rend visibles les différentes sortes de touches. Ils permettent de faire varier : la qualité de la couleur, la densité de la matière, la texture du toucher.

Procurez-vous du médium liquide à peindre que vous mélangerez à l'essence de térébenthine.

Chevalets

La peinture se pratique d'ordinaire à la verticale avec un chevalet soutenant le support sur lequel on peint. Il en existe différentes sortes :

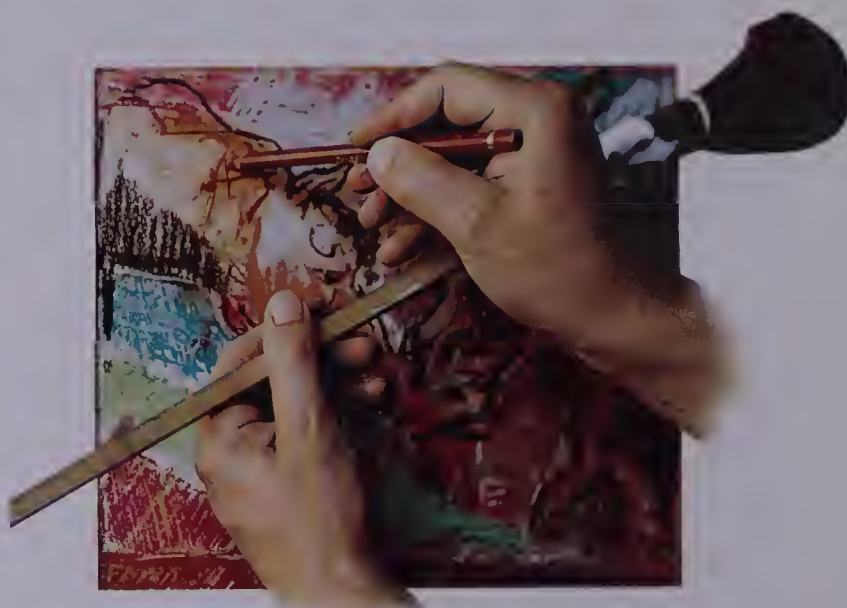
- les chevalets de campagne pliables : ils permettent de travailler partout, sont légers et moins chers.
- les chevalets d'atelier à 3 pieds, plus volumineux et plus chers.

La canne appuie-main

La main doit toujours rester bien au-dessus de la toile pour ne pas être salie, ni salir ou gâcher votre travail. On peut aussi manquer de sûreté et vouloir la poser : utilisez alors une canne appuie-main.

C'est un bâton au bout duquel on fixe une boule de chiffon : elle est appuyée sur le chevalet du côté de la boule de chiffon.

Elle doit être maintenue par la main qui ne peint pas. La main qui peint prend donc appui sur la canne à quelques centimètres de la toile, sans la toucher.



Pour peindre vous avez besoin de :

- tubes de couleurs
- support préparé : papier, carton, toile au format 5 ou 6
- brosses
- chiffons
- essence de térébenthine
- white-spirit
- médium à peindre
- 2 pots hermétiques
- fusain
- gomme mie de pain
- ficelle à gigot
- punaises
- boîte à outils pour tout ranger

Conseils :

- Mettez une blouse ou un tablier pour ne pas vous tacher.
- À la fin de la séance : nettoyez et rangez soigneusement votre matériel. Fermez les pots de médium et de white-spirit bien hermétiquement et conservez-les impérativement hors de portée des enfants.

Médiums, mode d'emploi

Comment ?

Pour peindre, il faut 2 pots : un pour peindre et l'autre pour nettoyer les pinceaux. Il faut systématiquement y placer :

Pot 1 • pot à peindre, écrire dessus « médium » : y mélanger 1/3 de médium à peindre pour 2/3 d'essence de térébenthine. Régulièrement et en cours de travail, tremper le pinceau dans le médium afin de malaxer la couleur sur la palette et de la diluer à votre convenance.

Ce mélange doit rester propre pendant tout le temps du travail !

Pot 2 • pot de nettoyage, rempli de white-spirit, pour laver les pinceaux en fin de travail.

Attention ! ne vidangez jamais vos pots dans les canalisations – évier, wc – sous peine de les boucher !

Pourquoi ?

Pour changer la texture de la peinture, la réfraction de la couleur et de la lumière et diversifier les effets, on peut faire varier :

- **les huiles**, en utilisant des huiles maigres (jaune d'œuf, huile d'œillette, lin, soja) ou grasses (huile de noix).
- **les médiums**, opaques ou translucides.

Le médium, véhicule, permet de **régler la viscosité** et **l'adiposité** de la peinture.

Quoi ?

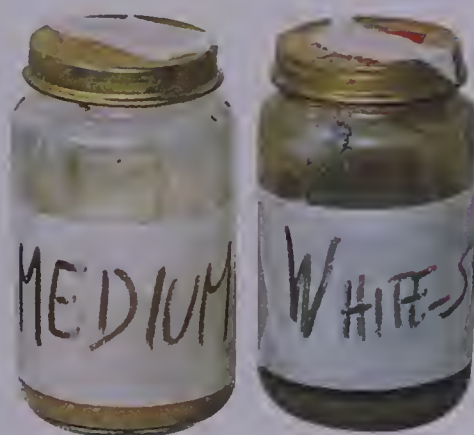
Les médiums du commerce, déjà préparés :

- médium à peindre liquide
- térébenthine de Venise
- médium vénitien
- médium flamand
- médium d'empâtement

► Médium à peindre incolore : les Standolies

Effets : augmente la brillance et la transparence, accélère le temps de séchage.

Dans cette méthode, il est **systématiquement utilisé, mais coupé** : 1/3 de médium liquide pour 2/3 d'essence de térébenthine.



► Térébenthine de Venise, de Bordeaux, du Jura, de Strasbourg et baume du Canada

Utilisation : placer une goutte de sève sur la palette et mélanger à la couleur au moment de peindre.

Effets : permet un étalement plus fluide et plus facile de la couleur.

Emploi : se dilue avec l'essence de térébenthine.

Attention !

Ne pas confondre la térébenthine et l'essence de térébenthine.

► Médium flamand sans plomb (en pâte)

Effets : augmente la brillance et la transparence, accélère la prise et permet les superpositions, les glacis.

Emploi : se dilue avec l'essence de térébenthine.

► Médium vénitien sans plomb (en pâte)

Effets : augmente la matité, accélère la prise, permet des glacis. Retient la touche.

Emploi : se dilue avec l'essence de térébenthine.

► Médium siccatif (en pâte)

Effets : accélère la prise, retient la touche, fragilise **le feuil*** à cause du siccatif.

Emploi : se dilue avec l'essence de térébenthine.

► Médium d'empâtement

Effets : augmente la matité et l'opacité, accélère la prise, retient la touche.

Emploi : se dilue avec l'essence de térébenthine.

► Médium cristal (en pâte)

Effets : augmente la transparence, retient la touche.

Emploi : se dilue avec l'essence de térébenthine.





► **Médium laque (en pâte)**

Effets : augmente la brillance et la transparence, accélère la prise.

Emploi : se dilue avec l'essence de térébenthine.

► **Médium à l'œuf Xavier de Langlais (liquide)**

Effets : augmente la matité et la brillance, accélère la prise, rend le feuil plus fin sans empâtement à cause de l'huile d'œillette, moins grasse que l'huile de lin.

Emploi : se dilue avec l'essence de térébenthine.

► **Médium siccatif flamand (liquide)**

Effets : augmente la brillance et la transparence, accélère la prise.

Emploi : se dilue avec l'essence de térébenthine.

► **Medium à base d'ambre (liquide)**

Effets : augmente la brillance et la transparence, accélère la prise.

Emploi : se dilue avec l'essence de térébenthine.

► **Médium siccatif de Harlem Duroziez (liquide)**

Utilisation : s'utilise avec de la peinture fine.

Effet : ne rehausse pas le ton, implique une peinture fine, légère, sans superposition ni empâtement excessif.

Emploi : se dilue avec l'essence de pétrole.

► **Vernis à peindre JG Vibert (liquide)**

Effet : augmente la matité (présence d'essence de pétrole), la transparence et permet le travail dans le frais.

Emploi : se dilue avec l'essence de pétrole.

► **Médium Turner (liquide)**

Effets : augmente la brillance et la transparence, accélère la prise.

Emploi : se dilue avec l'essence de pétrole.



Comment fabriquer soi-même ses médiums ?

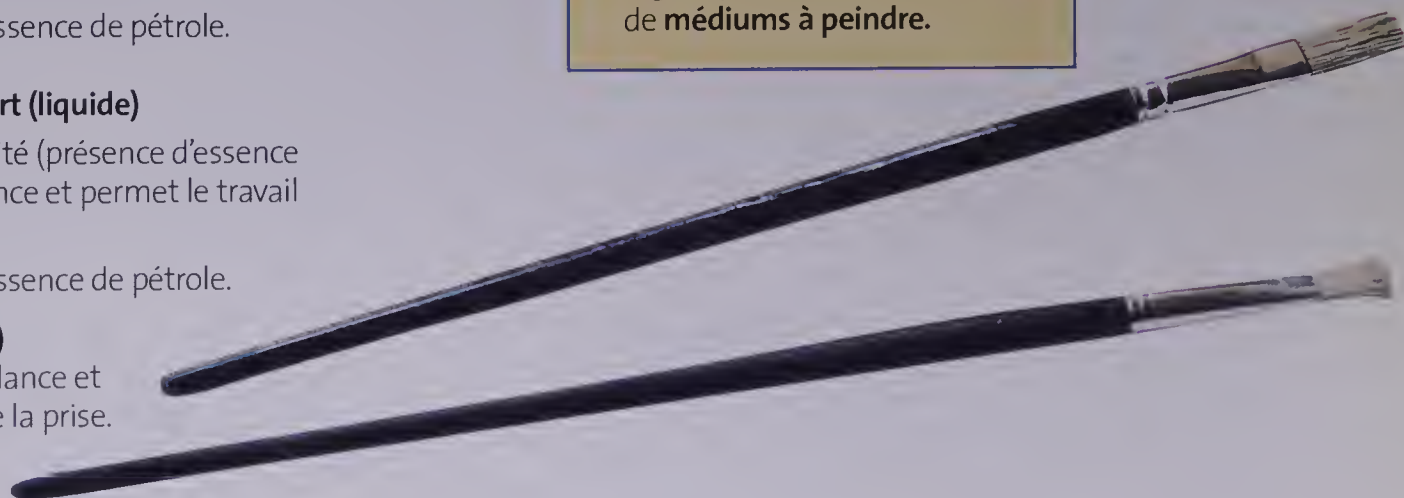
- 1 • Dans un pot hermétique, mettre 1/3 d'huile de lin pour 2/3 d'essence de térébenthine, puis, mettre 20 gouttes de vernis à tableaux surfin et, au moment de peindre, quelques gouttes de siccatif de Courtrai.
- 3 • Dans une bouteille, dissoudre 150 g de gomme dammar dans 1 litre d'essence de térébenthine en laissant reposer pendant 2 jours, mélanger ensuite à 1/3 d'huile de lin.

1 - La peinture à l'huile est :

- composée de pigments broyés et généralement **d'huile de lin** qui est un **liant**,
- élastifiée par l'**essence de térébenthine** qui est un **diluant**,
- dissoute par le **white-spirit** qui est un **solvant**.

2 - La nature de la peinture à l'huile est d'être **grasse**, **visqueuse** et **brillante**.

3 - La **viscosité** de la pâte est réglée par l'utilisation de **médiums à peindre**.



Gras sur maigre, la conduite de la

Au cours de cette méthode, vous allez découvrir les multiples qualités de la viscosité de la peinture, de son épaisseur, de sa transparence, de son étalement en fonction de la façon dont elle a été posée.

Conduite de la matière

Règle :
pour que le **feuil*** de la peinture soit solide et non endommagé, il faut **peindre gras sur maigre**.

Ne pas respecter cette règle entraîne craquelures, écaillages et autres altérations de la matière.

Qualités de la matière

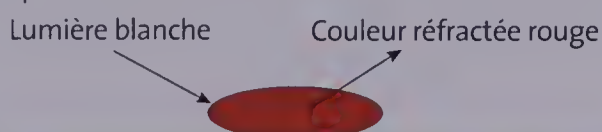
Pour obtenir une matière :

- **fluide**, utilisez des essences et des huiles.
- **moelleuse**, utilisez le siccatif flamand, l'essence d'aspic, le médium à peindre à la résine Dammar, le médium à l'œuf.
- **tirante**, peinture tirée en un film lisse, sans empatement ni qualité typographique, utilisez de l'essence de térébenthine, du siccatif de Harlem, de la térébenthine de Venise.
- **amorphe**, utilisez de l'essence de pétrole, mais elle fragilise le feuil. La matière amorphe peut être considérée comme une faute technique car elle interdit les **glacis***.

Mélange des couleurs

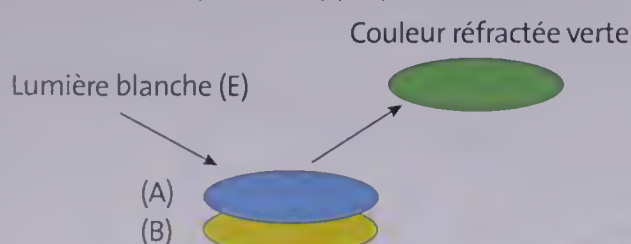
Comment fonctionne la peinture à l'huile ?

Principe fondamental : la source de lumière naturelle ou artificielle vient frapper une tache de couleur, toutes les longueurs d'onde sont absorbées, sauf celle qui est réfractée.



Chaque couleur contredit les autres de sorte que, si on les mélange toutes, elles s'annulent pour former du gris sale.

Particularité de la peinture à l'huile : elle n'est pas opaque, mais translucide. Les couleurs du dessous influencent celles qui sont appliquées dessus.



Principe du glacis :

La lumière blanche du soleil (E) contient l'ensemble des couleurs – théorie newtonienne du prisme. Si on superpose 2 matières colorantes, l'une translucide (A) sur une plus opaque (B), la lumière E est absorbée et transformée par A puis se réfracte sur B. Ainsi, la lumière réfractée est la somme des couleurs superposées A et B.

Cette opération effectuée avec du bleu et du jaune donne un vert très particulier obtenu par la somme des couleurs réfractées.

Pour que cette technique fonctionne complètement il est impératif que les couches successives, **les feuil**, laissent passer la lumière. Pour cela, il faut :

- introduire de la résine translucide – médium – dans la couche supérieure,
- mettre suffisamment d'huile dans la couche inférieure pour qu'elle réfracte correctement la lumière. Sinon, la pâte est amorphe ou bouchée, car elle empêche la réfraction.

Couleur physique et couleur organique

- La couleur physique est le phénomène décrit par les longueurs d'ondes (colorimétrie) : la somme des couleurs est la lumière blanche et le noir est l'absence de couleur.
- La couleur organique est un corps chimique qui agit par soustraction des couleurs : la somme des couleurs est le gris. Le blanc et le noir sont des couleurs « achromatiques ».

Si, en théorie physique, mélanger du bleu et du rouge donne du magenta, sur la palette du peintre, selon la quantité et la nature des couleurs (vermillon, carmin, outremer ou bleu de Prusse), on obtient du marron ou du noir.

Il faut donc distinguer le mélange optique et le mélange matériel des couleurs.



matière

Palettes

Le mélange des couleurs s'effectue selon les règles générales qui lui sont propres : rouge + bleu = pourpre, jaune + bleu = vert, rouge + jaune = ocre orangé.

Il faut ranger soigneusement les couleurs sur la palette en séparant couleurs chaudes (jaune, orange, terre) et couleurs froides (vert, bleu, violet).

Organisation de la palette

L'organisation de la palette est une des bases du métier car elle doit permettre de retrouver n'importe quelle couleur.

On distingue :

• la palette de coloriste :

Les couleurs chaudes sont en haut du pouce, les couleurs froides en bas.

• la palette de valoriste :

Elle contient uniquement les couleurs chaudes, en haut du pouce.

Quelques règles simples à respecter pour peindre proprement :

- 1 - mélangez la couleur sur la palette avec le pinceau ou le couteau à peindre
- 2 - réfléchissez avant de poser la couleur
- 3 - réfléchissez pour chaque touche à effectuer
- 4 - pour une touche, posez la couleur sur la toile et laissez-la sécher
- 5 - appliquez franchement la couleur
- 6 - ne **fatiguez*** pas la pâte
- 7 - ne **rabattez*** pas la couleur
- 8 - une fois la couleur posée, n'y touchez plus.

Temps de séchage : une école de patience

La peinture à l'huile **ne sèche pas avec la chaleur mais en s'oxydant**. Il faut compter 2 à 3 jours minimum de temps de séchage partiel. Ce sont l'épaisseur de la couche et la quantité d'huile utilisée qui

interviennent dans le temps de séchage : plus la peinture est épaisse, plus il est long.

Il faut compter entre **6 mois** – temps minimum – et **1 an**.

On dit qu'on travaille « dans le frais », le demi-frais ou le sec selon que la peinture est fraîche, sèche en surface ou complètement sèche. Il est important de le noter car en dépend, bien sûr, le temps de séchage.

Siccatif et vernis final

Pour accélérer le temps de séchage, on peut utiliser des accélérateurs : les siccatifs.

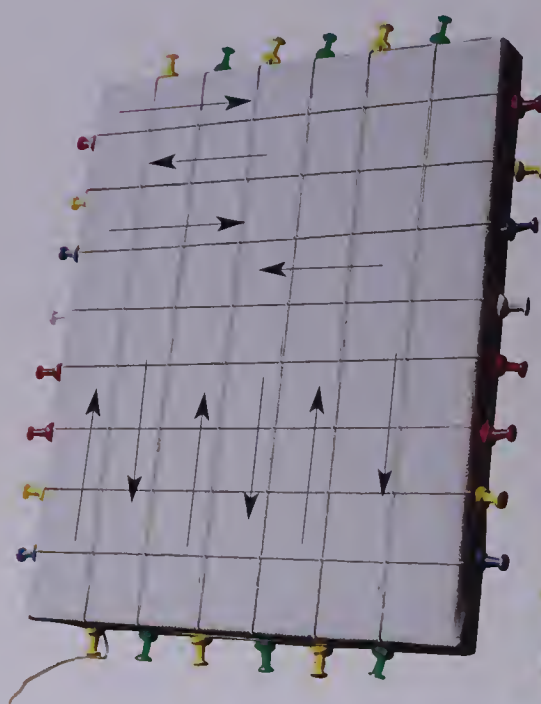
Nous ne les recommandons pas car ils doivent être employés avec une grande prudence, sinon ils fragilisent la peinture et la rendent cassante. En revanche, pour protéger un tableau à la fin du travail, on peut le vernir. On ne le fera qu'après 6 mois minimum de séchage, avec du vernis mat ou brillant.

La grille, mode d'emploi

Pour réaliser correctement les exercices proposés, il faut recopier le quadrillage sur le support à la règle et au fusain.

Autre solution :

fixez sur le côté de la toile une punaise tous les 10 centimètres, puis lacez sur la face une longue ficelle, sans la couper, de manière à réaliser une grille que vous pourrez démonter ou remonter à votre guise.



Il faut travailler dans **un lieu bien ventilé**, les solvants et les diluants étant des produits toxiques. **Bien lire les conseils d'utilisation** marqués sur chaque produit.

Peindre les paysages est une des pratiques majeures de la peinture à l'huile, même si ce thème ne s'est imposé que très tardivement.

C'est au peintre espagnol El Greco que l'on doit le premier paysage, au début du ^{xvii}^e siècle. À sa suite, deux siècles durant, des peintres comme le Lorrain, Boucher, font de leurs paysages un décor pour rêveries mythologiques ou historiques.

L'essor du mouvement romantique consacre le paysage acteur de la confrontation entre l'artiste et la nature indomptée, comme la forêt sauvage, la mer déchaînée ou la montagne hostile, chez Gaspar Friedrich, par exemple. Dans les carnets de voyage de Turner, il devient expression de l'exotisme et dépaysement.

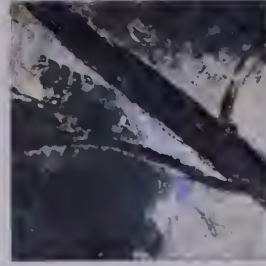
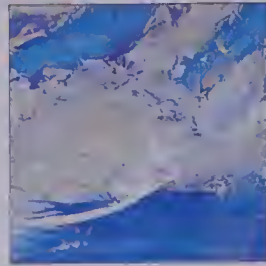
Au milieu du ^{xix}^e siècle, alors que le « sentiment » du paysage fait son apparition, Millet ou Courbet privilégient le thème de la campagne et de la vie simple des paysans. Van Gogh est dans cette mouvance, avant de se rapprocher des impressionnistes, dont les jardins bourgeois aux lilas fleuris constituent l'essentiel du décor.

- Le travail en pleine pâte
- La valeur des couleurs • La peinture au couteau
- La perspective aérienne

Les paysages

Avec

- Vincent Van Gogh
- Paul Cézanne
- Gustave Courbet
- Camille Pissarro



Vincent Van Gogh

Roulottes, campement de bohémiens (1888)

Abordons la peinture à l'huile avec le plus connu, mais aussi le moins technique des grands maîtres. Si Van Gogh peignait directement au tube, vous allez, vous, travailler une matière ample et onctueuse : la pleine pâte.

Matériel

- palette
- médium à peindre incolore
- essence de térébenthine
- white-spirit pour nettoyer les pinceaux
- 2 bouchons hermétiques (médium et white-spirit)
- chiffons
- fusain
- gomme mie de pain
- ficelle à gigot
- punaises

Les pinceaux

- 3 brosses plates et longues n° 6, n° 8 et n° 12
- 1 brosse ronde n° 6

Le support

- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé préparé pour l'huile à l'enduit universel
- format original : 45 x 51 cm
- vous trouverez dans le commerce des formats 15 F : 65 x 54 cm 20 F : 73 x 60 cm

La pleine pâte

C'est l'application de la peinture travaillée « dans le frais » : on applique une couche sur une autre qui vient d'être faite et qui n'a pas encore séché.

Conduite de la matière : gras sur maigre

La pâte sèche par l'extérieur et pendant au moins 3 jours. Il faut donc que la couche du dessous soit « maigre », moins grasse. Sinon – si elle est trop grasse – elle mettra plus de temps à sécher que la couche supérieure, qui se mettra à s'effriter et à craqueler.

Avec Van Gogh, essayez de peindre avec **une pâte épaisse et lourde** : pour cela, utilisez **beaucoup de peinture**. C'est ce qu'on appelle la **pleine pâte**.

Fond : blanc

Les impressionnistes travaillaient sur des fonds blancs.

Le tracé

Appliquez le quadrillage sur la toile avec la ficelle, après avoir fixé les punaises sur la tranche du tableau (cf. p. 171).

Un fond blanc

donne des couleurs vives, un fond ocre ou gris des couleurs plus douces

1^{re} séance : 1^{er} jour

1 Dessinez l'ensemble au fusain : placez bien tous les détails (cf. p. 7).



F1

2 Repassez l'ensemble à la peinture. Mettez une noix de bleu de Prusse sur la palette. Trempez la brosse ronde n° 6 dans le médium (cf. p. 168), puis malaxez la couleur. Retracez l'ensemble du dessin en réalisant les détails (arbres, délimitation du champ, etc.).

Nettoyez soigneusement votre palette. Lavez la brosse dans le white-spirit et essuyez-la avec un chiffon. Rangez votre matériel. Laissez sécher 3 jours.

2^e séance : ... 3 jours après

3 Les roulottes et les pantalons.

Trempez la brosse ronde n° 6 dans le médium et malaxez du bleu de Prusse **rompu*** de vert cinabre. Colorez les pantalons et les parois des roulottes : posez la couleur simplement, sans lisser. Pour les côtés au soleil, **dégradez*** la couleur avec du blanc.



D2 - E2

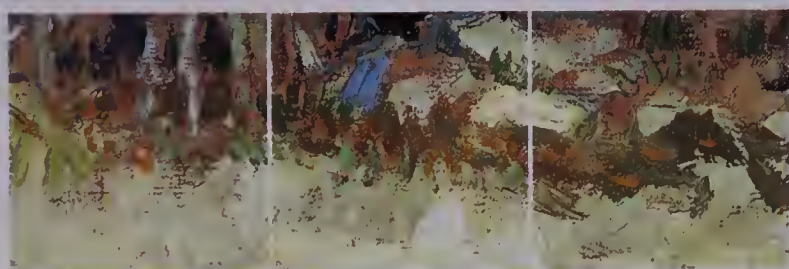
Pour chaque touche :

1. trempez le pinceau dans le médium
2. malaxez la couleur sur la palette avec le pinceau
3. appliquez la touche sur la toile.



Photo RMN - Hervé Lewandowski

Taille réelle : 45 x 51 cm



E4 - F4

4 **L'ombre.** Avec la brosse plate n° 8 trempée dans le médium, malaxez sur la palette une terre de Sienne naturelle dégradée de blanc, puis rompue avec un bleu de Prusse et une pointe de carmin. Placez le gris obtenu sous la carriole et les chevaux.

Soyez irrégulier dans vos mélanges : il n'est pas nécessaire de toujours obtenir exactement la même couleur.

La palette

de Vincent Van Gogh

Les couleurs qu'utilisait Van Gogh, comme le blanc de Céruse, sont aujourd'hui interdites ou ne sont plus fabriquées. Vous allez préparer votre palette avec des couleurs équivalentes mais contemporaines.

Placez vos couleurs dans l'ordre suivant :

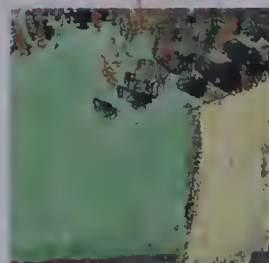
- jaune citron ou jaune de cadmium
- jaune de Naples
- ocre jaune ou terre de Sienne naturelle
- rouge vermillon
- rouge carmin
- vert Véronèse
- vert émeraude
- vert cinabre
- bleu outremer ou bleu céruléum
- bleu de Prusse
- blanc de titane
- blanc de zinc

Pour ne pas salir le médium :

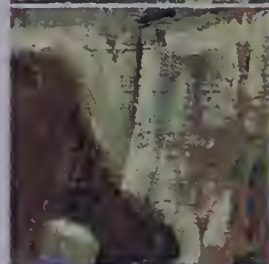
trempez le pinceau sans l'agiter de manière à ce que la peinture ne colore pas le médium. Sinon, changez-le immédiatement.



5 Le ciel. Avec la brosse plate n° 6 trempée dans le médium, malaxez du vert émeraude rompu avec du bleu de Prusse et du jaune citron puis dégradé de blanc, pour obtenir une pâte épaisse vert pâle. Faites des touches croisées vigoureuses : alternez touches horizontales et verticales, sans vous préoccuper de l'arbre.



6 Le sol du 1^{er} plan et le mur à droite. Avec la brosse plate n° 12 trempée dans le médium, malaxez du jaune de Naples dégradé de blanc et rompu d'une pointe de vert. Passez amplement la couleur d'une matière lourde avec des touches croisées. Temps de séchage : 3 jours.



G2- G3



7 Les arbres. Avec la brosse plate n° 6 trempée dans le médium, malaxez du vert cinabre foncé. À droite du tableau, sur le ciel réalisé à la 2^e séance, faites des touches plates et marquées, distinctes les unes des autres. Éclairez avec de légères touches terre de Sienne.

G1 - A2

- Faites pareil pour l'arbuste à gauche, moins dense.
- Placez le même vert, mais dégradé de blanc, entre l'enfant à droite et le cheval blanc au centre.



G4 - G5

8 L'enfant à droite et les planches. Le cheval blanc.

- Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxez du bleu de Prusse. Tracez les interstices des planches sur les parois des roulottes.
- Avec le même bleu mais dégradé de blanc, faites le corps de l'enfant à droite.
- Avec un blanc **coupé*** très légèrement du même bleu, réalisez le cheval du centre.
- Enfin, rompez du blanc avec de l'ocre jaune, de manière à obtenir une pâte lourde et épaisse pour tracer d'un seul trait la diagonale du 1^{er} plan.

Achievez votre étude en réalisant les détails manquants et en équilibrant l'ensemble des couleurs à votre convenance.

Temps de séchage complet : de 6 mois à 1 an, selon l'épaisseur de la couche.



Médium général

Préparez dans un bocal le médium avec le mélange suivant :

- 1/3 de médium à peindre liquide pour 2/3 d'essence de térébenthine.

Le médium sert à régler la viscosité et l'adiposité de la pâte.

Entretien du médium :

Attention ! Il doit impérativement rester propre, sinon il embourbe et salit les tons.

Conseil :

à la fin de la séance de travail, refermez bien le bocal. Vous le réutiliserez à la séance suivante tant qu'il reste propre.

Pour ne pas salir votre travail en changeant de couleur :

lavez régulièrement vos pinceaux dans le white-spirit et essuyez-les avec un chiffon.

Attention !

Un dépôt se forme au fond du pot : c'est la boue.

Paul Cézanne

La Mer à l'Estaque (1878-1879)

Continuons avec Cézanne notre maîtrise des paysages et abordons la question de la valeur des couleurs. Plus la valeur est précise, plus le tableau est réussi.



Matériel

- palette
- médium à peindre incolore
- essence de térébenthine
- white-spirit pour nettoyer les pinceaux
- 2 bords hermétiques (médium et white-spirit)
- chiffons
- fusain et gomme mie de pain
- ficelle à gigot
- punaises

Les pinceaux

- 2 brosses plates n° 6 ou n° 8
- 1 brosse ronde n° 6

Le support

- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé préparé pour l'huile à l'enduit universel
- format original : 54,5 x 65 cm
- vous trouverez dans le commerce des formats :
9 F : 50 x 40 cm
10 F : 55 x 46 cm

La valeur

La valeur est la quantité de gris contenu dans une couleur. Travailler la valeur, c'est travailler une des qualités objectives de la couleur. Ces qualités sont :

- **le ton** : quantité de blanc dans la couleur. Ajouter du blanc, c'est **dégrader*** la couleur.
- **la valeur** : quantité de gris dans une couleur. Ajouter du noir, c'est **rabattre*** la couleur.
- **l'intensité** : quantité de pigment dans une couleur. Ajouter une autre couleur, c'est **rompre***, **casser*** la couleur.
- **la teinte** : nom de la couleur (parfois teinte, tonalité et ton sont employés comme synonymes).
- **couleur chaudes / froides** : notion relative entre deux couleurs.

Conduite de la matière

Gras sur maigre : pâte ample et régulière, mais peu épaisse, un peu comme du yaourt.

Fond : blanc

Les impressionnistes travaillaient sur des fonds blancs.

Le tracé

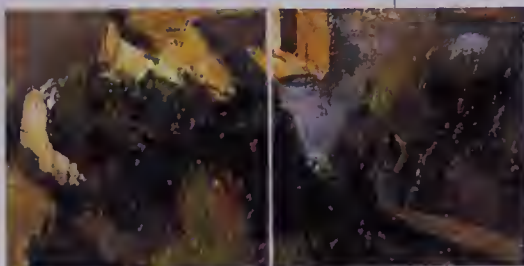
Appliquez le quadrillage sur la toile avec la ficelle, après avoir fixé les punaises sur la tranche du tableau (cf. p. 171).

1 **Faites la mise en place au fusain.** Dessinez bien les éléments de manière simple et preste : maisons, arbres, horizon, sans entrer dans les détails (cf. p. 7).

2 **Repassez l'ensemble du dessin à la peinture.** Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxez une noix de bleu de cobalt. Retracez l'ensemble du dessin en réalisant les détails (volume du feuillage, maisons, cheminée, etc.).

3 **Les valeurs les plus fortes : arbres du 1^{er} plan.**

Avec la brosse plate n° 6 trempée dans le médium, malaxez la couleur : vert Véronèse rompu d'outremer ou vert Véronèse légèrement rompu de vermillon. Effectuez des hachures régulières en diagonale.



Comment enlever une tache de peinture à l'huile ?

Pas de panique, c'est inévitable !

1. Retirez le vêtement et mouillez-le au niveau de la tache.
2. Frottez dessus du savon de Marseille.
3. Si la tache n'est pas partie, mettez un peu de white-spirit.
4. Replongez le vêtement dans l'eau : le gras doit remonter à la surface.
5. Frottez de nouveau au savon de Marseille et rincez.

Attention ! Ne commencez jamais par mettre du white-spirit : vous teindriez votre habit.

Portez une blouse ou un tablier de jardinier !

La palette de Cézanne

Cézanne utilisait une palette carrée. Vous allez préparer votre palette avec des couleurs équivalentes mais contemporaines.

Placez-les dans l'ordre suivant :

- blanc de zinc
- jaune citron clair
- ocre jaune
- ocre rouge
- terre de Sienne naturelle
- bleu outremer
- vert Véronèse
- bleu de cobalt
- rouge vermillon

Comment faire du gris quand on n'a pas de noir ?
Pour obtenir du gris, il faut rompre une couleur avec sa **complémentaire*** :
rouge + vert,
bleu + orange,
jaune + violet !
Pour obtenir un beau noir :
bleu de cobalt
+ laque de garance !



A4 - A5

4 Les troncs.

Avec la brosse plate n° 6 trempée dans le médium, malaxez de la terre de Sienne rompue de temps en temps avec du bleu de cobalt. Effectuez des hachures verticales.



E4

5 Arbustes ensoleillés entre les maisons.

Avec la brosse plate n° 6 trempée dans le médium, malaxez du vert Véronèse rompu de jaune citron. Suivez bien la direction des touches.



D3

6 La mer.

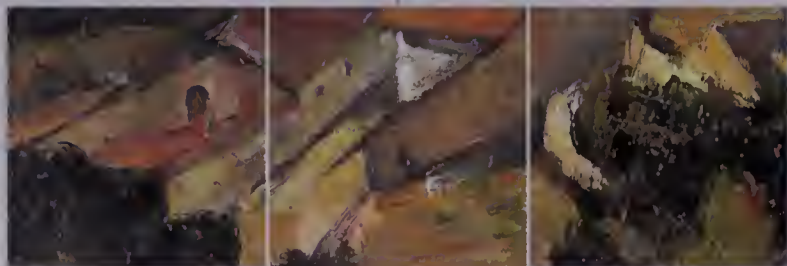
Avec la brosse plate type n° 6 trempée dans le médium, malaxez la couleur : coupez l'outremer avec un peu de vermillon, puis dégradez légèrement de blanc. Faites des touches horizontales en les alternant.



D1

7 Le ciel.

Avec la brosse plate n° 6 trempée dans le médium, malaxez la couleur : rompez du jaune citron avec un peu d'outremer, puis dégradez de blanc. Effectuez des touches horizontales.



B5 - C5 - D5

8 Les maisons.

• **Les murs** : avec la brosse plate n° 6 trempée dans le médium, malaxez la couleur : suivant le cas, jaune citron ou terre de Sienne avec une pointe de vert ou de bleu.

• **Les toits** : ocre rouge rompu d'ocre jaune et de terre de Sienne.



C4 - D4

Arrêtez-vous à chaque touche. Refaites la couleur pour chacune d'elles.

Médium général

Préparez dans un bocal le médium avec le mélange suivant :

- 1/3 de médium à peindre liquide pour 2/3 d'essence de térébenthine.

Le médium sert à régler la viscosité et l'adiposité de la pâte.

Attention ! Il doit rester propre, sinon il embourbe et salit les tons.

Conseil :

à la fin de la séance de travail, refermez bien le bocal.

Vous le réutiliserez à la séance suivante, tant qu'il reste propre.

Après chaque étape : lavez vos pinceaux dans le white-spirit et essuyez-les avec un chiffon pour ne pas salir vos couleurs.

Pour ne pas salir le travail en changeant de couleur :

lavez régulièrement les pinceaux dans le white-spirit et essuyez-les avec un chiffon.



© Photo RMN - René-Gabriel Ojéda

Taille réelle : 73 x 92 cm



E6 - F6 - G6

9 **Le sol du 1^{er} plan.**
Avec la brosse plate n° 6 trempée dans le médium, rompez du bleu avec une pointe de rouge et un zest de jaune, puis dégradez le tout d'une pointe de blanc.

Fermez bien les pots de white-spirit et d'essence de térébenthine : maintenez-les hors de portée des enfants.

10 **Ajustez l'ensemble** en introduisant si nécessaire un peu de gris dans chaque couleur.

La Falaise d'Étretat

Maître du réalisme, Courbet savait traduire d'une touche robuste les remous marins. En utilisant sa technique « au couteau », vous obtiendrez une grande vivacité dans vos tableaux.

Matériel

- palette
- médium d'empâtement à base de résine mastic
- médium à peindre incolore
- essence de térébenthine
- white-spirit pour nettoyer les pinceaux
- 2 bocaux hermétiques (médium et white-spirit)
- chiffons
- fusain
- gomme mie de pain
- ficelle à gigot
- punaises

Les pinceaux

- couteau à peindre
- brosse plate n° 0 (pour le fond)

Le support

- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé préparé pour l'huile à l'enduit universel
- format : 10 P

La palette de Courbet

Courbet utilisait une palette classique de couleur terre.

- blanc de titane
- blanc de zinc
- jaune de Naples
- ocre jaune ou terre de Sienna naturelle
- bleu outremer clair
- bitume
- terre d'ombre
- noir de Mars

La technique au couteau

Le couteau s'utilise comme une truelle : on écrase la pâte sur le support avec le dos. Chaque forme de couteau donne son empreinte : il faut autant de couteaux que d'effets souhaités. Cette étude a été réalisée avec un seul couteau.

Conduite de la matière

Toujours du plus maigre au plus gras. La peinture au couteau est épaisse : plus on **monte en pâte*** et moins on doit mettre de médium, pour finir avec de la peinture directement sortie du tube.

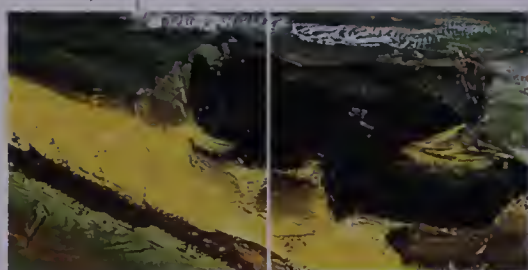
Fond : ocre jaune

Avec la brosse plate trempée dans le médium, **barbouillez*** la toile de manière rapide et irrégulière en ocre jaune ou terre de Sienna naturelle. **Temps de séchage : 1 semaine.**

Le tracé

Quand le fond est sec au toucher, tracez les grandes lignes au fusain de manière enlevée.

Attention ! Adjoindre du médium d'empâtement* à toutes les couleurs : placez-le au milieu de votre palette.

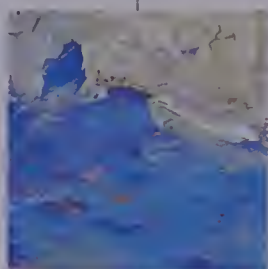


D5 - E5

1 Les bateaux.

Avec le couteau trempé dans le médium général, malaxez la pâte : bitume ou terre d'ombre + médium d'empâtement. Écrasez la pâte épaisse avec le dos du couteau.

À la fin de chaque étape, nettoyez le couteau avec un chiffon et au début de la suivante, trempez-le dans le médium général.



B2

2 Le ciel.

Pâte épaisse : outremer clair + médium d'empâtement. Écrasez-la avec des gestes horizontaux. Couvrez l'ensemble des bleus du ciel, sans les nuages.

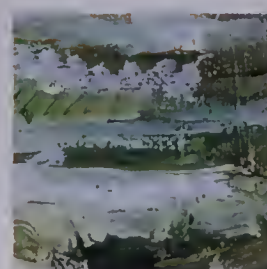
Rechargez régulièrement le couteau.



B5

3 La mer et l'herbe du 1^{er} plan.

Pâte épaisse : terre d'ombre ou bitume avec du blanc + médium d'empâtement. Écrasez-la à l'horizontale. Couvrez toute la mer. Pour l'herbe, rajoutez du bitume et effectuez les mêmes touches.



G5

Médium général

- 1/3 de médium à peindre liquide pour 2/3 d'essence de térébenthine.

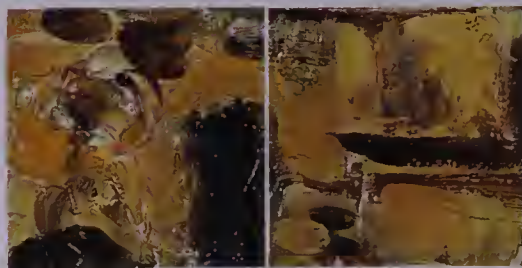
Le médium sert à régler la viscosité et l'adiposité de la pâte.



C3 - D3

4 La falaise du fond.

Pâte épaisse : terre d'ombre ou bitume et blanc + médium d'empatement. Écrasez-la avec des touches verticales.



A4 - B4

6 Falaise de gauche.

Pâte épaisse : gris, ocre jaune et bitume + médium d'empatement. Alternez touches horizontales et verticales avec différentes couleurs.



C5

5 La plage.

Pâte épaisse : jaune de Naples + médium d'empatement. Écrasez-la en diagonale.



F2

7 Les nuages.

Pâte épaisse : blanc de zinc cassé* avec un peu de bitume et du noir + médium d'empatement. Effectuez des touches irrégulières pour donner vie au ciel.

Camille Pissarro

Paysage à Chaponval (1880)

Pour vous entraîner à la technique de la perspective aérienne, suivez Pissarro dans cette scène champêtre.

Matériel

- palette
- médium à peindre incolore
- essence de térébenthine
- white-spirit pour nettoyer les pinceaux
- 2 bocaux hermétiques (médium et white-spirit)
- chiffons
- fusain
- gomme mie de pain
- ficelle à gigot
- punaises

Les pinceaux

- 1 brosse ronde n° 6 ou 8

Le support

- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé préparé pour l'huile à l'enduit universel
- format original : 54,5 x 65 cm
- vous trouverez dans le commerce des formats :
9 F : 50 x 40 cm
10 F : 55 x 46 cm

Perspective aérienne

C'est la **dégradation*** des couleurs en fonction de leur placement dans l'espace représenté. Elle permet, par le jeu des couleurs, de rendre la profondeur. Les **couleurs chaudes*** se trouvent au 1^{er} plan, les **couleurs froides*** en arrière-plan : les couleurs sont **rompues*** et grisées en conséquence pour augmenter l'impression d'espace.

Conduite de la matière : gras sur maigre

Plus la pâte est grasse, plus elle contient d'huile : à la sortie du tube par exemple. Elle est maigre quand elle contient beaucoup d'essence de térébenthine (2/3 pour 1/3 de médium).

Avec Pissarro, la pâte est **peu épaisse et souple.**

Fond : blanc

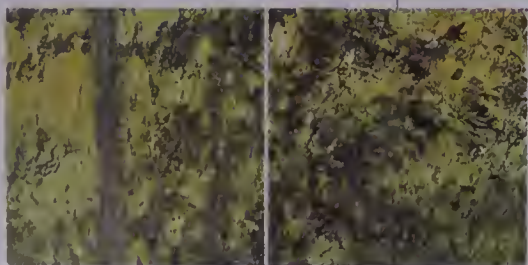
Les impressionnistes travaillaient sur des fonds blancs.

Le tracé

Appliquez le quadrillage sur la toile avec la ficelle, après avoir fixé les punaises sur la tranche du tableau (cf. p. 171).

1 Dessinez l'ensemble au fusain, placez les éléments : maison, arbre, personnage et vache. Puis préparez votre palette (cf. p. 171).

Après chaque étape : lavez vos pinceaux dans le white-spirit et essuyez-les avec un chiffon pour ne pas salir vos couleurs.



A5 - B5

2 Les arbres.

- Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxez la couleur : pour le grand arbre du 1^{er} plan, faites des petites touches en vert Véronèse rompu avec de l'outremer et d'autres en vert Véronèse rompu avec un peu de vermillon. Marquez bien les coups de brosse en diagonale.
- Pour l'arbrisseau et les arbres de la colline, faites de même mais variez les mélanges : rompez le vert avec du bleu de cobalt ou de la laque de garance.

La règle des 3 plans

- 1^{er} plan : valeurs foncées
- 2^e plan : demi-tons
- 3^e plan : valeurs légères et grises.

Médium général

Préparez dans un bocal le médium avec le mélange suivant :

- 1/3 de médium à peindre liquide pour 2/3 d'essence de térébenthine.

Le médium sert à régler la viscosité et l'adiposité de la pâte.

Attention ! Il doit rester propre, sinon il embourbe et salit les tons.

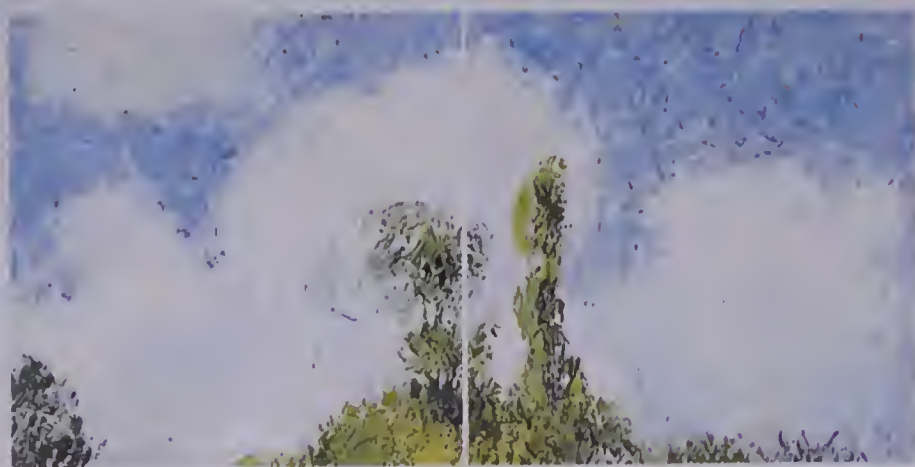
Conseil :

à la fin de la séance de travail, refermez bien le bocal. Vous le réutiliserez à la séance suivante, tant qu'il reste propre.



©Photo RMN - Hervé Lewandowski

Taille réelle : 54,5 x 65 cm

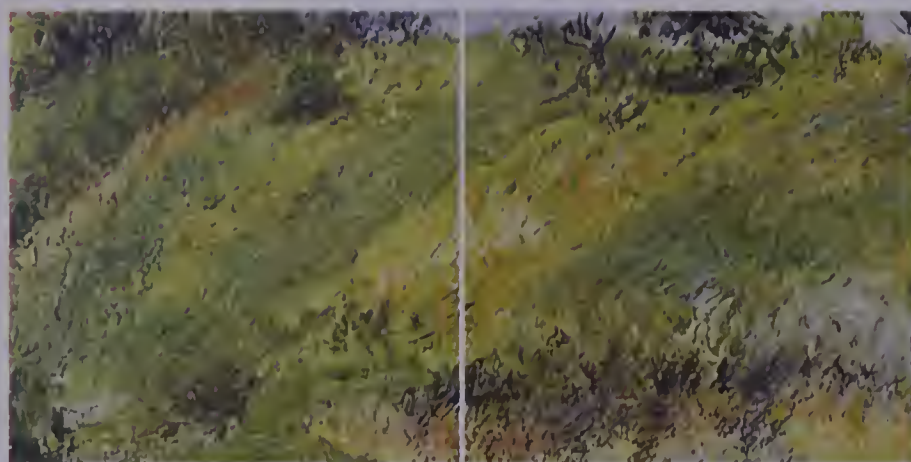


3 Le ciel et les nuages.

- Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxez du bleu de cobalt rompu de temps en temps avec de la laque de garance et **dégradé*** de blanc. Faites de petites touches.
- Reprenez par endroits avec du blanc de zinc pour faire les nuages : le blanc ne doit pas être pur, mais rompu de bleu de cobalt par exemple.

► La technique de Pissano

Il juxtapose plus qu'il ne recouvre les couches. Faites donc percer le ciel dans le feuillage : placez le bleu à côté du vert.



E2 F2



La palette de Pissarro

Les couleurs qu'utilisait Pissarro, comme le blanc d'argent ou le jaune de chrome, sont difficiles à trouver. Vous allez préparer votre palette avec des couleurs équivalentes mais contemporaines.

Placez vos couleurs dans l'ordre suivant :

- blanc de zinc
- jaune citron clair
- terre de Sienne naturelle
- laque de garance foncée
- bleu outremer
- vert Véronèse
- bleu de cobalt
- rouge vermillon



G6

4 L'herbe et la colline.

- Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxez du vert Véronèse rompu avec de l'outremer et une pointe de terre de Sienne naturelle. Brossez à grands traits diagonaux la pelouse.
- Avec la brosse plate n° 6 trempée dans le médium, malaxez du vert foncé rompu avec un jaune citron et **coupé*** avec un peu de laque de garance. Reprenez l'herbe en marquant bien les herbes avec des petites touches.
- Faites de même pour la colline.

5 La terre. Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxez du jaune citron avec une pointe de laque de garance et de terre de Sienne naturelle. Réalisez la carrière du 2^e plan et la parcelle de terre retournée à droite au 1^{er} plan.

Comment choisir sa toile ?

Plus le tableau que vous voulez faire est grand, plus le tissage de la toile doit être épais pour résister à la tension du châssis.

La palette se prépare en début de séance et se nettoie à chaque fois à la fin. Mettez vos couleurs à chaque étape.



E3 F3 G3

6 Les maisons. Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxez du bleu de cobalt rompu avec de l'outremer pour les toits en ardoises. Rompez du vermillon avec de la terre de Sienne naturelle pour les toits en tuiles. Enfin, colorez les façades en blanc cassé avec de la laque de garance.



A6

F5 G5



7 Ajuster les couleurs et la texture. Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxez le même vert foncé qu'en 2. Reprenez l'arbre au 1^{er} plan et l'herbe en bas à gauche : rehaussez très légèrement en terre de Sienne naturelle. Puis **rehaussez*** le champ en jaune citron et vert Véronèse : faites des touches épaisses.

8 Les arbustes et le tronc. La vache et le personnage.

- Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxez toujours le vert Véronèse, cette fois dégradé de blanc puis rompu avec du vermillon, pour obtenir un gris. Peignez en bataille les arbustes aux pieds des maisons, puis faites la vache au 1^{er} plan. Pour le tronc à gauche, ajoutez une pointe d'outremer.



C4 D4

- Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxez un bleu de cobalt légèrement rompu de rouge vermillon. Réalisez le personnage puis le dos de vache.
- Faites les fenêtres avec du bleu outremer rompu de vermillon.



C5 D5 E5

La 2^e couche
doit être **plus grasse,**
plus épaisse
que la précédente
(cf. conduite de la
matière, p. 170 et 171)

Nettoyez et rangez
votre matériel.

Temps de séchage
complet : de 6 mois à
1 an suivant l'épaisseur
de la couche.

Fermez bien les pots
de white-spirit et
d'essence de
térébenthine que
vous maintiendrez hors
de portée des enfants.

Reprenez votre travail
et corrigez-le
à votre guise.

Foisonnement des formes, variétés et chatoiement des teintes : grâce à la créativité sans mesure de la nature, les bouquets de fleurs sont pour le peintre une manière d'appréhender la puissance de la couleur et des rapports colorés.

C'est un thème aussi vieux que la peinture elle-même : on trouve déjà des bouquets de fleurs sur les fresques murales antiques. À la Renaissance, on fait cadeau à la mariée d'un bouquet peint qui, par principe, ne se fane pas, conjuguant ainsi puissance du symbole et beauté plastique. Si les fleurs représentent l'épouse, le mari, lui, est figuré par un insecte ou un batracien. Ainsi, chez Breughel de Velours, le crapaud du vieux barbon part à l'assaut des lys blancs de la vierge épousée... Ce souci de la portée symbolique des fleurs se conservera pendant toute la période classique. Au ^{xix}^e siècle, le bouquet devient un élément essentiel du décor bourgeois, mais perd du même coup tout sens profond, ne conservant qu'une symbolique de surface. À chacun(e) la fleur qui lui convient.

- Les empâtements solides
- La complémentarité des couleurs
- Les jus et le contraste simultané • La grisaille et les glacis
- Les couleurs pures

Les natures mortes

Avec

- Vincent Van Gogh
- Paul Gauguin
- Auguste Renoir
- Jean-Baptiste Chardin



Vincent Van Gogh

Quatorze tournesols dans un vase (1888)

La matière de Van Gogh est fascinante mais facile à reproduire. En travaillant avec de la peinture directement sortie du tube, vous apprendrez la technique des empâtements solides avec leur cortège d'effets d'ombre et de lumière très intéressants.

Matériel

- palette
- médium à peindre incolore
- essence de térébenthine
- white-spirit pour nettoyer les pinceaux
- 2 bocaux hermétiques (médium et white-spirit)
- chiffons
- fusain
- gomme mie de pain
- ficelle à gigot
- punaises

Les pinceaux

- 1 brosse plate et longue n° 6
- 2 brosses rondes n° 6 et n° 8

Le support

- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé préparé pour l'huile à l'enduit universel
- format original : 92,1 x 73 cm
- vous trouverez dans le commerce des formats :
20 F : 73 x 60 cm
15 F : 65 x 54 cm

Pour obtenir un beau blanc : mélangez blanc de zinc et blanc de titane.

Les empâtements solides

Un **empâtement*** est une application abondante et épaisse de la peinture, c'est un amas de pâte plus ou moins important à un endroit donné. On se sert de cette technique pour obtenir des tons très francs, très vifs. Pour reprendre, il faut attendre que la pâte soit sèche en surface.

Conduite de la matière

Toujours aller du moins gras au plus gras : utilisez de moins en moins de médium jusqu'à peindre avec la peinture directement sortie du tube. Si la couche du dessous est trop grasse, elle mettra plus de temps à sécher que la couche supérieure qui s'effritera et se craquelera.

Avec Van Gogh, la pâte doit être épaisse et lourde, grasse dès le début et pour reprendre par-dessus, il faudra que **la 2^e couche soit encore plus grasse** (cf. pleine pâte, p.174).

Fond : blanc

Les impressionnistes travaillaient sur des fonds blancs.

Le tracé

Appliquez le quadrillage sur la toile avec la ficelle, après avoir fixé les punaises sur la tranche du tableau (cf. p. 171). Puis dessinez l'ensemble au fusain : placez bien tous les détails.

1^{re} séance

1 Repassez l'ensemble du dessin à la peinture.

Mettez une noix de bleu de Prusse **rompu*** de vermillon sur la palette. Avec la brosse ronde n°6 trempée dans le médium à peindre, malaxez les couleurs de manière à obtenir un bleu profond, presque noir. Retracez l'ensemble du dessin en réalisant les détails (pot, fleurs, feuilles etc.). Laissez sécher 3 jours.

2^e séance : 3 jours après...

2 Le fond. Avec la brosse plate n° 6 trempée dans le médium, malaxez du jaune citron rompu de terre de Sienne naturelle et **dégradé*** de blanc si nécessaire. Faites des **touches croisées***, presque comme si elles étaient tissées.

Médium général

Préparez dans un bocal le médium avec le mélange suivant :

- 1/3 de médium à peindre liquide pour 2/3 d'essence de térébenthine.

Le médium sert à régler la viscosité et l'adiposité de la pâte.

Attention ! Il doit impérativement rester propre, sinon il embourbe et salit les tons.

Conseil :

à la fin de la séance de travail, refermez bien le bocal. Vous le réutiliserez à la séance suivante tant qu'il reste propre.

La pâte maigre est une pâte qu'on a mélangée à beaucoup de médium. **La pâte la plus grasse** est celle qui sort directement du tube.

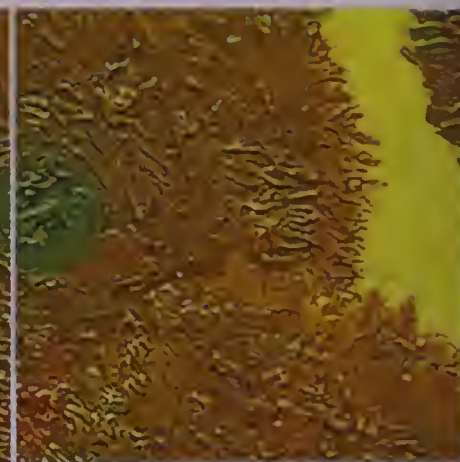


A1- F1





A8



B2 - C2

3 Les fleurs rondes et la table.

Avec la brosse ronde n° 8 trempée dans le médium, malaxez de la terre de Sienne naturelle légèrement rompue de vermillon. Faites les boules rondes des tournesols avec « des empâtements solides », des petites touches lourdes et qui contiennent beaucoup de peinture. Réalisez la table avec la même couleur sans vous préoccuper du pot. Temps de séchage : au moins 3 jours.

La palette de Vincent Van Gogh

Les couleurs qu'utilisait Van Gogh, comme le blanc de céruse, sont aujourd'hui interdites ou ne sont plus fabriquées. Vous allez préparer votre palette avec des couleurs équivalentes mais contemporaines.

Placez vos couleurs dans l'ordre suivant :

- jaune citron ou jaune de cadmium
- rouge vermillon
- ocre jaune ou terre de Sienne naturelle
- rouge carmin
- vert Véronèse
- bleu outremer ou bleu ceruleum
- bleu de Prusse
- blanc de titane
- blanc de zinc

Fermez bien les pots

de white-spirit et d'essence de térébenthine : tenez-les hors de portée des enfants.



3^e séance :
3 jours après...

A3 - B3

4 Les pétales, les tiges, les feuilles.

- Une fois votre travail sec au toucher : avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxez sur la palette de la terre de Sienne rompue de jaune citron et dégradée de blanc.
- Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxez du vert Véronèse dégradé légèrement de blanc. Faites les tiges, les feuilles. Pour le bourgeon, rompez ce vert avec du jaune citron. Avec ce même vert encore plus épais, faites le centre des tournesols sans pétales.



A6 - B6

Pour suivre la règle de la conduite de la matière « gras sur maigre », à mesure que vous avancez, mettez de moins en moins de médium, et en fin de travail mettez-en juste assez pour malaxer la pâte.

Pas de panique, vous n'en mettez jamais assez.
Allez, plus de peinture !



D3 - D4

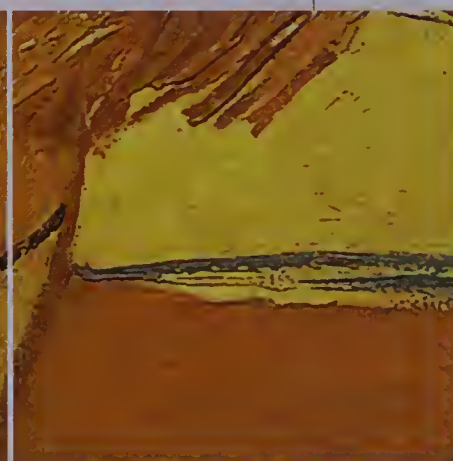
5 Le cœur des tournesols.

Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxez du carmin avec de la terre de Sienne.

Rehaussez* avec du bleu de Prusse rompu de vermillon de manière à obtenir un bleu profond, presque noir. Retracez les parties sombres des cœurs et les stries noires des pétales.



E6



C7 - D7 - E7

6 Le pot.

- Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxez du jaune citron rompu de vermillon de manière à obtenir de l'orange : placez-le sur le haut du pot.
- Le bas est en jaune citron largement rompu de terre de Sienne et dégradé de blanc.
- Soulignez les bords du pot avec de la terre de Sienne.
- Pour le reflet, rompez légèrement du blanc avec du bleu.
- Rompez de la terre de Sienne avec du jaune citron et illuminez la table de touches claires autour du pot.



A7

7 Les lignes de démarcation.

Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxez du bleu de Prusse pur pour la ligne séparant le haut et le bas du pot. Dégradez-le de blanc pour délimiter la table du fond.

Il faut travailler sur un support préparé – couvert d'un enduit – pour que l'huile :

- **ne migre pas.**

Si le support est maigre, la peinture à l'huile, grasse de nature, est absorbée par le fond.

- **sèche correctement,** gardant les effets désirés et obtenus dans le frais.

On peut préparer soi-même une feuille de papier ou un support cartonné en les couvrant d'une couche de peinture acrylique blanche. C'est un moyen économique de faire ces exercices.

Nature morte

Gauguin s'est surtout illustré par sa maîtrise absolue des couleurs et ses innovations en la matière ; l'une d'elles consiste à rompre la couleur en introduisant sa complémentaire.

Matériel

- palette
- médium à peindre incolore
- essence de térébenthine
- white-spirit
- pour nettoyer les pinceaux
- 2 bocal hermétiques (médium et white-spirit)
- chiffons
- fusain
- gomme mie de pain
- ficelle à gigot
- punaises

Les pinceaux

- 1 brosse plate et 1 longue n° 6
- 1 brosse ronde n° 6

Le support

- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé préparé pour l'huile à l'enduit universel
- format original : 50 x 61 cm
- vous trouverez dans le commerce des formats :
10 F : 55 x 46 cm
15 F : 65 x 54 cm
20 F : 73 x 60 cm

La palette de Gauguin

- jaune citron ou jaune de cadmium
- ocre jaune ou terre de Sienne naturelle
- rouge vermillon clair
- rouge carmin
- vert Véronèse
- bleu outremer
- bleu de cobalt
- blanc de titane
- blanc de zinc

Rompre une couleur

C'est lui adjoindre une pointe d'une autre couleur pour en atténuer l'intensité. Gauguin a systématisé cette technique en rompant uniquement avec les complémentaires pour créer des **passages*** plus doux. Il met du rouge rompu de vert à côté d'un vert rompu de rouge.

Conduite de la matière

Gras sur maigre. Peindre avec une demi-pâte, une couche plus légère que la pleine pâte mais moins légère qu'un **frottis*** ou qu'un **glacis***. Elle doit être épaisse, ample mais pas lourde.

Fond : blanc

Les impressionnistes travaillaient sur des fonds blancs.

Le tracé

Appliquez le quadrillage sur la toile avec la ficelle, après avoir fixé les punaises sur la tranche du tableau (cf. p. 171). Puis dessinez l'ensemble au fusain : placez bien tous les détails (cf. p. 7).

1 Repassez l'ensemble du dessin à la peinture.

Avec la brosse plate n° 6 trempée dans le médium, malaxez du bleu de cobalt **rompu*** de carmin afin d'obtenir presque du noir. Retracer l'ensemble du dessin en n'oubliant pas les ombres.

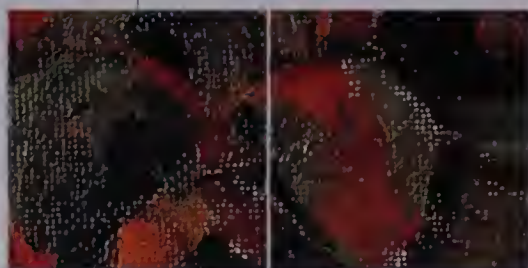
Temps de séchage : 3 jours.

2 Le fond. Avec la brosse plate n° 6 trempée dans le médium, malaxez du vermillon rompu d'une pointe de vert Véronèse et d'ocre jaune.

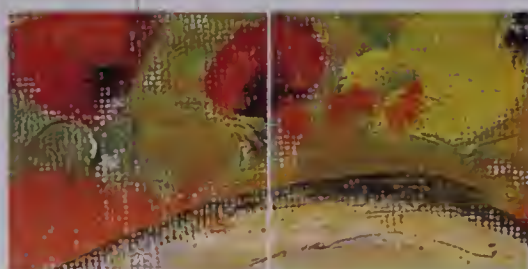
Médium général

Préparez dans un bocal le médium avec le mélange suivant :

- 1/3 de médium à peindre liquide pour 2/3 d'essence de térébenthine.



C4 - D4



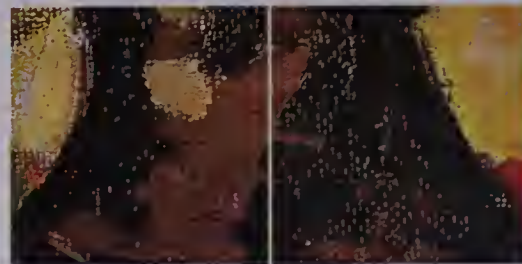
C2 - D2

3 La table et les fruits. Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, faites varier le même mélange qu'en 2 : plus de vert dans le rouge pour la table et pour les zones vertes, et rompez le vert d'une pointe de vermillon. Pour les fruits, faites des touches en vert Véronèse et en vermillon rompu de vert. Faites des **rehauts*** en orange et ombrez en terre de Sienne.

4 Le fond de l'éventail. Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxez du jaune rompu d'un peu de violet (mélangez bleu outremer et vermillon), le tout **dégradé*** de blanc. Faites le papier autour de l'éventail : suivez les irrégularités des **touches croisées***, en variant d'une touche à l'autre la quantité d'ocre et de jaune.



5 Drapé sous les fruits. Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, faites des touches verticales une à une. Alternez les couleurs : ocre, jaune rompu de violet, rose, vermillon dégradé de blanc et rompu de vert, bleu dégradé de blanc et rompu d'orange.



F3 - G3

6 La céramique. Avec la brosse plate n° 6 trempée dans le médium, malaxez de la terre de Sienne naturelle rompue avec du vert, le tout dégradé de blanc.

Géraniums

Percez les secrets de la peinture à l'huile en commençant à faire varier vos mélanges : pour cela, nous allons aborder la technique des jus.

Matériel

- palette
- médium à peindre incolore
- essence de térébenthine
- white-spirit pour nettoyer les pinceaux
- 2 bocal hermétiques (médium et white-spirit)
- chiffons
- fusain
- gomme mie de pain
- ficelle à gigot
- punaises

Les pinceaux

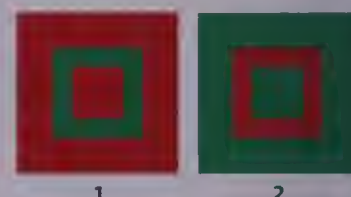
- 3 brosses plates et longues n° 6, 8 et 12
- 1 brosse ronde n° 6

Le support

- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé préparé pour l'huile à l'enduit universel
- vous trouverez dans le commerce un format : 5 P : 35 x 24 cm

Contraste simultané

Loi dite de Chevreul: les couleurs s'attirent ou se repoussent. Le même rouge, qui entoure du vert (1) ou qui est entouré de vert (2), apparaît différent :
– en 1, il semble plus intense et plus proche,
– en 2, il semble plus clair et plus éloigné.



Conduite de la matière

L'utilisation des **jus***: c'est une peinture très diluée, très peu chargée de couleur. On emploie les jus pour les dessous : les couches finales étant plus consistantes, plus épaisses. Comme toujours, il faut peindre gras sur maigre : voyons comment développer une toile en variant les quantités de médium liquide et de térébenthine. Au fur et à mesure des séances de travail, la quantité de médium augmente par rapport à l'essence :

- 1^{re} séance : 1/3 de médium et 2/3 d'essence de térébenthine.
- 2^e séance : 1/2 de médium et 1/2 d'essence de térébenthine.
- 3^e séance : médium pur, sans essence.
- 4^e séance : pleine pâte.

Comme Renoir, peignez avec une pâte légère presque translucide et très coulante.

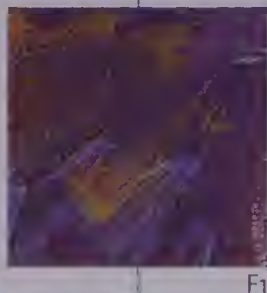
Fond : blanc

Les impressionnistes travaillaient sur des fonds blancs.

Le tracé

Appliquez le quadrillage sur la toile avec la ficelle, après avoir fixé les punaises sur la tranche du tableau (cf. p. 171). Puis, dessinez l'ensemble en simplifiant la forme des fleurs et de la vasque.

1^{re} séance : médium n° 1 =
1/3 médium + 2/3 essence de térébenthine



F1

1 Le mur. Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxez de l'outremer pour faire le fond à gauche. **Dégradez*** la couleur de blanc pour le côté droit. Effectuez des touches en jus diagonales.



A4 - B4

2 Les fleurs. Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxez du vermillon **rompu*** avec un peu de laque de garance. Faites des petites hachures variées en jus dans tous les sens.

Médium général

Préparez dans un bocal le médium avec le mélange suivant :
• 1/3 de médium à peindre liquide pour 2/3 d'essence de térébenthine.

Le médium sert à régler la viscosité et l'adiposité de la pâte.

Attention ! Il doit impérativement rester propre, sinon il embourbe et salit les tons.

Conseil :

à la fin de la séance de travail, refermez bien le bocal. Vous le réutiliserez à la séance suivante tant qu'il reste propre.

Soyez irrégulier dans vos mélanges :

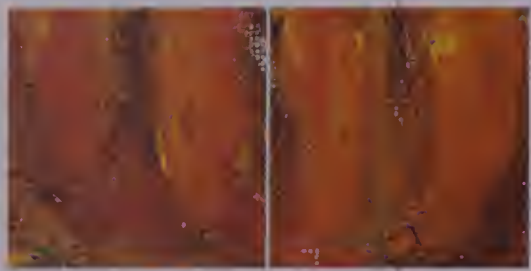
il n'est pas nécessaire d'obtenir toujours exactement la même couleur.





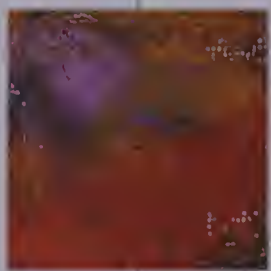
C4

3 Les feuilles. Avec la brosse plate n° 8 trempée dans le médium, malaxez du vert Véronèse rompu de vert émeraude. Faites des petites touches en jus avec des mouvements circulaires.



C7 - D7

4 La vasque. Avec la brosse plate n° 6 trempée dans le médium, malaxez de la terre de Sienne rompue de jaune citron. Tracez les godrons de la bassine avec des touches verticales, puis rompez légèrement la couleur de vermillon pour faire le bord supérieur de la bassine.



C8

5 Le tapis. Avec la brosse plate n° 12 trempée dans le médium, malaxez de la terre de Sienne et du vermillon et faites des touches diagonales. Puis, avec un mélange de cobalt et de vermillon rompu au besoin avec un peu de blanc, faites le violet en diagonale du tapis. Les touches doivent être juxtaposées et croisées. Temps de séchage : 3 jours. Sinon, passez directement à 6.

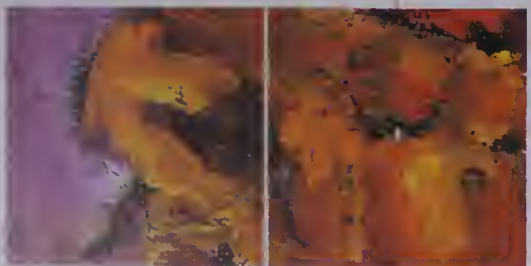
2^e séance : médium n° 2 =
1/2 de médium et 1/2 d'essence de térébenthine.

6 Rehauts*. Avec la brosse plate n° 6 trempée dans le médium, malaxez les couleurs des étapes précédentes : rehaussez avec les couleurs respectives sans les recouvrir complètement. Temps de séchage : 3 jours. Sinon, passez directement à 7.

3^e séance : médium n° 3 =
médium pur, sans essence.

7 Rehauts avec le médium n° 3. Avec la brosse plate n° 6 trempée dans le médium, malaxez les couleurs des étapes 3 à 7 et rehaussez avec leurs couleurs respectives. Ne recouvrez pas complètement le travail effectué précédemment. Temps de séchage : 3 jours. Sinon, passez directement à 8.

4^e séance : pleine pâte =
peinture directement sortie du tube.



A6 - B6

8 Derniers rehauts.

- frottez du blanc rompu de vermillon pour faire les géraniums blancs.
- rehaussez de rouge vermillon quelques géraniums.
- **empâtez*** lourdement la vasque de terre de Sienne et de jaune de chrome ou citron.



En peinture à l'huile, la **précipitation** n'est pas nécessairement une qualité. La **patience**, en revanche, permet d'éviter bien des embêtements (salissures, embourbements, craquelures, etc.). Nous vous avons donc précisé les temps de séchage entre les séances.

Ce sont les rehauts successifs et finalement empâtés qui font le jeu des ombres et de la lumière, et rendent l'aspect bombé et ondulé de la vasque.

La palette de Renoir
Les couleurs qu'utilisait Renoir, comme le blanc de céruse, sont aujourd'hui interdites ou ne sont plus fabriquées.

Vous allez préparer votre palette avec des couleurs équivalentes mais contemporaines.

Placez vos couleurs dans l'ordre suivant :

- jaune de chrome et jaune citron
- rouge vermillon
- ocre jaune ou terre de Sienne naturelle
- laque de garance
- vert Véronèse
- vert émeraude
- bleu outremer
- bleu de cobalt
- blanc de titane et blanc de zinc

Jean-Baptiste Chardin

La Brioche ou Un Dessert (1763)

Avec cette brioche d'un grand maître de la nature morte, vous allez vous initier à la grisaille et aux glacis, un des aspects les plus techniques de la peinture à l'huile.



Matériel

- palette
- médium à peindre incolore
- essence de térébenthine
- white-spirit pour nettoyer les pinceaux
- 2 bocal hermétiques (médium et white-spirit)
- chiffons
- fusain
- gomme mie de pain
- ficelle à gigot
- punaises
- papier de verre

Les pinceaux

- 1 brosse plate et longue n° 6
- 1 brosse ronde n° 6
- 1 brosse ronde fine type martre Kolinsky

Le support

- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé préparé pour l'huile à l'enduit universel
- format original : 47 x 56 cm
- vous trouverez dans le commerce des formats :
9 F : 50 x 40 cm
8 F : 46 x 38 cm
6 F : 41 x 33 cm

Les glacis*

Peinture colorée destinée à rester transparente, de manière à ne pas recouvrir un fond, mais à en modifier la teinte. On obtient ces effets avec de la peinture transparente (mélangée à du médium) posée sur des couches de peinture sèche.

Conduite de la matière

Gras sur maigre. Peignez avec une demi-pâte peu épaisse (cf. p. 194), qui vous permettra de faire des **frottis**.*

Fond gris

La peinture à l'huile, qui n'est jamais opaque, se prête au travail sur fonds colorés. Les fonds gris, **la grisaille*** qu'utilisait Chardin, font que les couleurs s'accordent naturellement.

► Remarque

*Sur la gauche de la toile le **feuil*** est altéré. Ces cassures sont dues à l'utilisation d'un fond trop gras et de couches supérieures trop maigres. Voilà ce qui résulte du non-respect de la règle « gras sur maigre » (cf. p. 170).*

Le tracé

Appliquez le quadrillage sur la toile avec la ficelle, après avoir fixé les punaises sur la tranche du tableau (cf. p. 171). Puis, dessinez l'ensemble au fusain.

1^{re} séance : le fond

1 La grisaille. Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxe le « gris » avec une noix de noir d'ivoire et de blanc de zinc. Faites les ombres et la lumière sans **empatement*** en camaïeu de gris. Temps de séchage : 3 jours.

2^e séance : l'étude 3 jours après...



F1

2 Le fond en glacis. Quand la toile est bien sèche, abrasez-la avec du papier de verre pour obtenir une matière rabotée, irrégulière. Puis, avec la brosse plate n° 6 trempée dans le médium, malaxe une terre verte. Mélangez la couleur au médium de manière à obtenir une pâte liquide et translucide où il y a plus de médium que de peinture. Glacez le fond en frottis.

Médium général

Préparez dans un bocal le médium avec le mélange suivant :

- 1/3 de médium à peindre liquide pour 2/3 d'essence de térébenthine.

Le médium sert à régler la viscosité et l'adiposité de la pâte.

Attention ! Il doit impérativement rester propre, sinon il embourbe et salit les tons.

Conseil :

à la fin de la séance de travail, refermez bien le bocal. Vous le réutiliserez à la séance suivante tant qu'il reste propre.

La palette de Chardin

Placez vos couleurs dans l'ordre suivant :

- jaune de Naples
- ocre jaune
- terre de Sienne
- noir d'ivoire
- bleu de Prusse
- bleu outremer
- bleu azur
- rouge de Chine
- rouge vermillon
- terre verte
- blanc de zinc

La **terre verte** qu'utilisait Chardin pourra être obtenue en mélangeant terre de Sienne naturelle et vert Véronèse.

Si vous n'obtenez pas l'effet désiré : laissez sécher, abrasez avec du papier de verre et reprenez.



3 La bouteille, les cerises, le gui.

- Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxez du rouge de Chine rompu* de terre verte pour obtenir une demi-pâte. Réalisez la bouteille.
- Faites les cerises avec du rouge de Chine.
- Pour les feuilles de gui, malaxez de la terre verte en demi-pâte épaisse.

F5

4 La margelle de pierre.

Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxez du jaune de Naples rompu de terre verte : effectuez des touches horizontales avec une demi-pâte ample.



5 Les pêches.

Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxez du rouge de Chine rompu d'ocre jaune. Pour les parties éclairées : ocre jaune dégradé* de blanc en demi-pâte.

C5

Il est impératif pour réaliser correctement des glacis de **respecter le temps de séchage des couches successives** – celles du fond comme celles du dessus. Chardin pouvait laisser sécher sa toile plusieurs mois entre ses séances de travail.



B5

6 La céramique.

Avec la brosse ronde n° 6 trempée dans le médium, malaxez du blanc rompu d'ocre jaune en demi pâte. Ombrez avec un peu de terre verte. Rompez la couleur par endroits avec du rouge ou du bleu. Pour l'anse, utilisez la brosse en poil de martre Kolinsky.



E5

7 La brioche.

Avec la brosse plate n° 6 trempée dans le médium, malaxez de l'ocre jaune rompu de terre de Sienne : pâte ample. Faites les petits biscuits de la même couleur mais rompue de jaune de Naples et légèrement dégradée de blanc.

D4 - E4

8 L'assiette en argent.

Avec la brosse en poil de martre mélangez du noir de vigne et du blanc de zinc. Laissez sécher plusieurs jours.



Photo RMN - Hervé Lewandowski

Taille réelle : 47 x 56 cm

3^e séance : le glacis plusieurs jours après...

9 1^{er} glacis. Une fois l'étude sèche, abrasez l'ensemble avec du papier de verre pour obtenir une texture irrégulière et rabotée. Glacez l'ensemble avec une terre verte à mélanger au médium, de manière à obtenir un aspect translucide comme en **1**. Laissez sécher complètement plusieurs jours.

4^e séance : le détail plusieurs jours après...

10 2^e glacis. Abrasez de nouveau la toile. Avec une demi-pâte ample et opaque, reprenez les étapes **2** à **8** pour réaliser tous les détails.

Médium n° 2 = 1/2 médium à peindre + 1/2 essence de térébenthine (plus gras que le médium général).

11 Les empâtements. Avec le médium liquide n° 2.

- **brioche** : ocre jaune + orange légèrement dégradé d'ocre.
- **reflets de la bouteille** : ocre jaune.
- **filet sur la céramique** : ocre jaune + jaune de Naples.
- **biscuits du 1^{er} plan** : ocre jaune + jaune de Naples + blanc.
- **feuilles** : vert + jaune de Naples.

La Chaise de Vincent

Cette nature morte inspirée du célèbre tableau de Van Gogh va vous dévoiler l'intensité des couleurs pures.

Matériel

- palette
- médium à peindre incolore
- essence de térébenthine
- white-spirit pour nettoyer les pinceaux
- 2 bocaux hermétiques (médium et white-spirit)
- chiffons
- fusain
- gomme mie de pain
- ficelle à gigot
- punaises

Les pinceaux

- 3 brosses plates et longues n° 6, 8 et 12
- 2 brosses rondes n° 6 et 8

Le support

- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé préparé pour l'huile à l'enduit universel
- vous trouverez dans le commerce des formats
20 F : 73 x 60 cm
15 F : 65 x 54 cm

La palette de Van Gogh

- jaune citron ou jaune de cadmium
- jaune de Naples
- rouge vermillon
- ocre jaune ou terre de Sienne naturelle
- rouge carmin
- vert Véronèse
- bleu de Prusse
- bleu de cobalt
- blanc de titane
- blanc de zinc

Conduite de la matière

Gras sur maigre (cf. p. 170). Pâte épaisse et lourde.

Fond : blanc

Le tracé

Réalisez le quadrillage (cf. p. 171) et dessinez l'ensemble au fusain.

1 Repassez l'ensemble du dessin à la peinture.

Brosse ronde n° 6. Bleu presque noir (bleu de Prusse + vermillon). Temps de séchage : 3 jours.

2^e séance : 3 jours après...



2 La chaise. Brosse ronde n° 6.

Ocre jaune **dégradé*** de blanc.

Faites des touches : **verticales** pour les montants et **horizontales** pour les barreaux.

3 La porte et la malle. Brosse plate n° 8.

La porte : bleu de cobalt, la malle ocre clair dégradé de blanc.

4 Le sol. Brosse plate n° 6.

Sol : vermillon + carmin. Touches diagonales et croisées. Puis **rompre*** avec du vert Véronèse. La paille : jaune de Naples rompu de vert. Temps de séchage : 1 semaine.

3^e séance : 1 semaine après...

5 Le mur. Brosse plate n° 12.

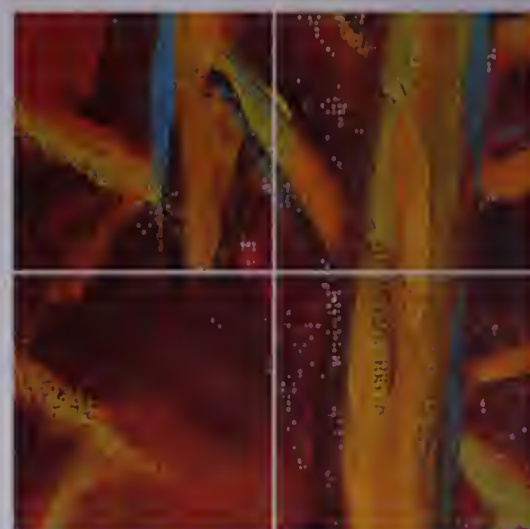
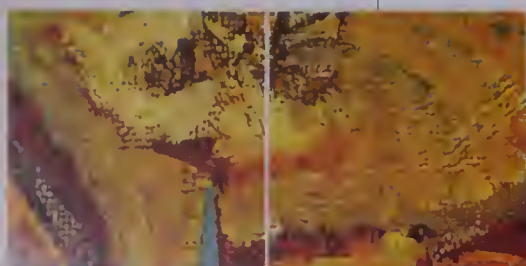
Jaune de Naples dégradé de blanc et rompu avec du bleu. **Touches croisées*** en **empâtement*** solide. Temps de séchage : 3 jours.

6 Les contours. Brosse plate n° 6.

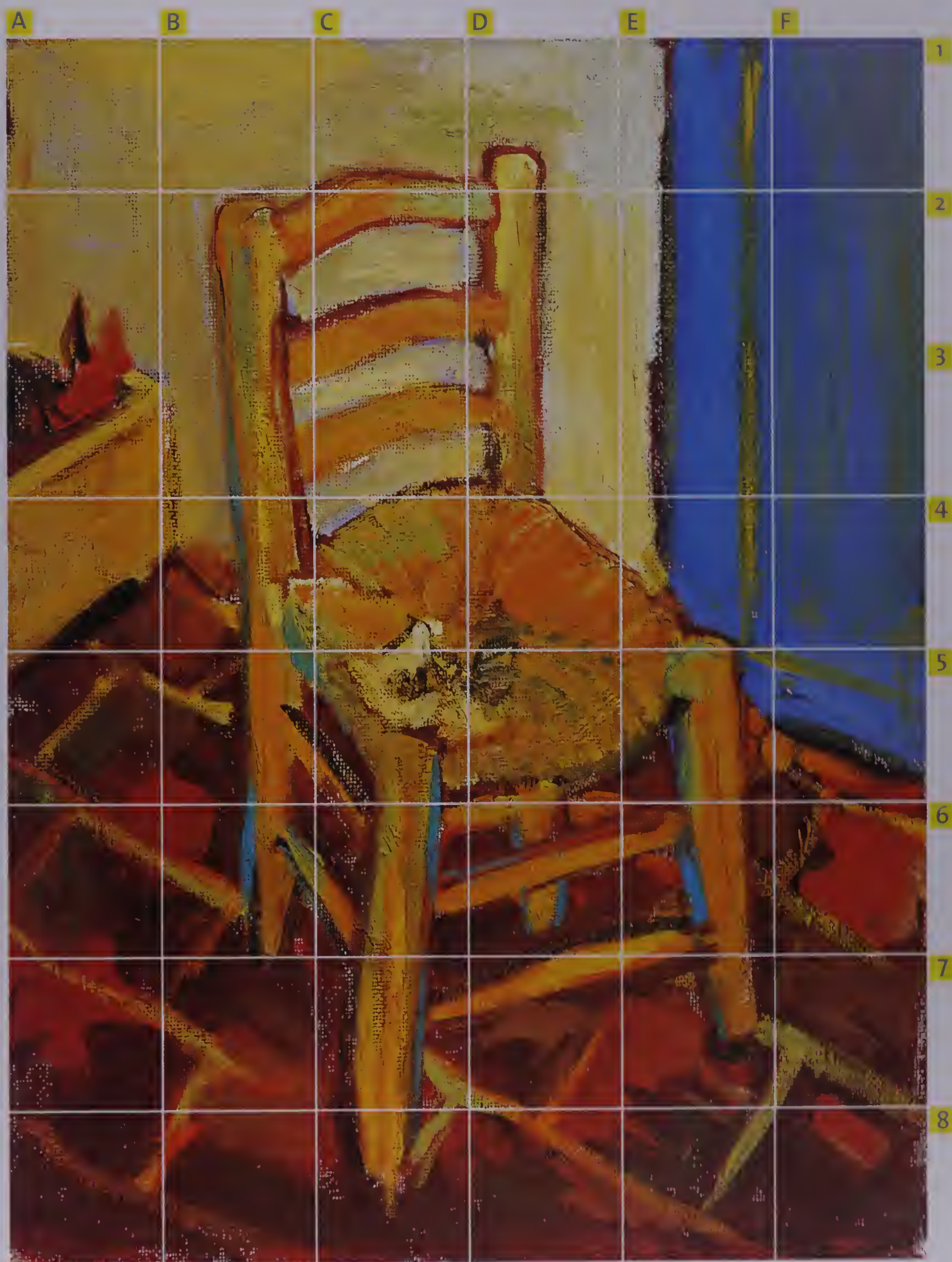
Contours de la chaise : carmin ; montants : bleus. Jaune citron pour éclairer porte, chaise et dallage.

7 Les détails. Brosse ronde n° 6.

- jaune de cadmium pour les cannelures. Laissez des traces de vert.
- Avec du noir (bleu de cobalt rompu avec une pointe de vermillon), peignez la pipe et le mouchoir à **rehausser*** en blanc rompu très légèrement de jaune.



B6 C6 B7 C7



À partir de la Renaissance, les portraits – de famille ou officiels – peints à l’huile connaissent un succès qui ne s’est jamais démenti jusqu’à nos jours.

C’est en Flandres, au début du ^{xv}^e siècle, que cette technique voit le jour. Les premiers, les frères Van Eyck ont su mélanger du pigment, de l’huile de lin – qui ne pousse alors en Europe que sur les bords de la Manche et de la mer du Nord – avec, diluée dans une essence grasse, une résine naturelle, l’ambre. C’est à ce dernier ingrédient que la peinture à l’huile flamande doit son caractère à la fois épais, ample et transparent. Ce secret de l’ambre liquide fut jalousement gardé... et l’est toujours! Disparu avec l’école flamande, il a été redécouvert par le chimiste Jacques Blockx vers 1860 ; mais, aujourd’hui encore, ses héritiers en restent les seuls détenteurs.

Les peintres et leurs écoles n’en ont pas moins recherché toutes les méthodes possibles pour affiner leur art, testant les résines, variant les techniques. Chaque maître invente la sienne : Botticelli et Vinci ont travaillé à l’œuf, les peintres vénitiens introduisent des cires, et Vermeer emploie le mastic, une résine qui a la particularité de lisser. Ces techniques des grands maîtres, l’analyse spectrale des laboratoires des musées nous permet de les reconstituer, mais chaque peintre, fût-il amateur, se doit de trouver celle qui lui conviendra le mieux !

- La peinture à l'œuf
- Le médium à base de cire d'abeille
- Le médium à base de résine mastic

Les portraits

Avec

- Sandro Botticelli
- Diego Vélasquez
- Johannes Vermeer



Sandro Botticelli

La Naissance de Vénus (vers 1485) - détail

Étudiez un détail de ce chef-d'œuvre de Botticelli, et découvrez la subtilité des lignes et des couleurs du grand « Maestro ».

Matériel

- 1 gobelet pour le médium à l'œuf
- 1 œuf ou du médium Xavier de Langeais
- vernis à tableau
- médium à peindre liquide
- essence de térébenthine
- white-spirit pour nettoyer les pinceaux
- 2 pots hermétiques (médium et white-spirit)
- chiffon
- punaises
- ficelle à gigot
- fusain
- gomme mie de pain

Les pinceaux

- 1 brosse plate n° 6
- 1 brosse ronde n° 6
- 1 brosse en martre n° 5

Le support

- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé préparé pour l'huile à l'enduit universel
- format original : 55 x 46 cm
- vous trouverez dans le commerce des formats
12 F : 61 x 50 cm
10 F : 55 x 46 cm
8F : 46 x 38 cm

La peinture à l'œuf

L'œuf a la particularité de lier fortement les pigments de couleur et de rendre la peinture très résistante et inaltérable.

Conduite de la matière : gras sur maigre

Peignez avec une pâte légère presque aquarellée, quasiment comme de la gouache.

Fond : ocre blanc

Mélangez ocre jaune + blanc : couvrez l'ensemble en ajoutant à la couleur un peu de médium à l'œuf. Temps de séchage : 3 jours.

Le tracé

Appliquez le quadrillage sur la toile avec la ficelle, après avoir fixé les punaises sur la tranche du tableau (cf. p. 171). Puis, dessinez l'ensemble au fusain : faites bien attention à la distance entre les yeux, assurez-vous qu'ils sont sur un même axe horizontal, parallèle à la bouche et à la base du nez.

1 Repassez l'ensemble du dessin à la peinture.

Avec la brosse ronde n° 6 ou le pinceau en martre trempé dans le médium à l'œuf, retracez l'ensemble du dessin avec une noix de bitume. Temps de séchage : 1 ou 2 jours.

2 Le fond. Brosse plate n° 6 + médium à l'œuf + essence de térébenthine : outremer coupé* de blanc de zinc, la couleur doit être aquarellée. Évitez les cheveux. Temps de séchage : 1 ou 2 jours.

3 Les cheveux. Brosse ronde n° 6 + quelques gouttes de médium à l'œuf : terre de Sienne rompue* de jaune citron. Faites chaque mèche en suivant le dessin avec soin.



E1 - E2 - F1 - F2

Médium à l'œuf

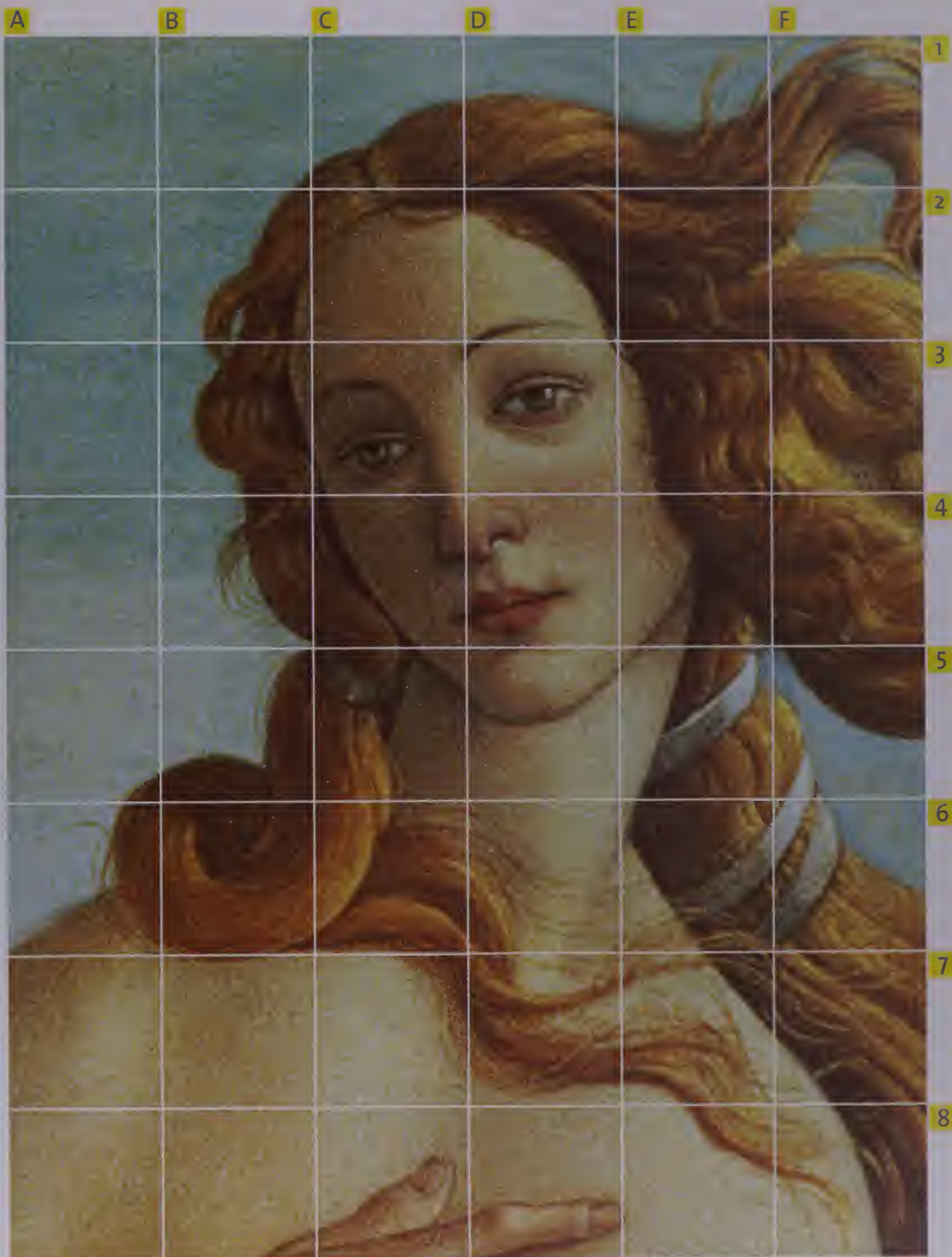
Préparation :

- Battez le jaune d'œuf comme pour une mayonnaise en introduisant quelques gouttes finales de vernis à tableaux et d'essence de térébenthine. Pour conserver l'œuf plus de 2 jours, introduisez quelques gouttes de vinaigre.

Faut-il peindre avec le jaune ou le blanc ?

Le jaune donne de l'onctuosité, le blanc de la transparence, et leur mélange une pâte souple.

- Si vous travaillez avec le médium Xavier de Langlais, quelques gouttes pour une noix de peinture suffiront à malaxer la pâte.



Taille réelle : 180 x 280 cm

© The Bridgeman Art Library

La palette de Botticelli

Les couleurs qu'utilisait Botticelli sont aujourd'hui interdites ou ne sont plus fabriquées. Vous allez préparer votre palette avec des couleurs équivalentes mais contemporaines.

Placez vos couleurs dans l'ordre suivant :

- blanc de zinc
- jaune de Naples
- jaune citron
- orange
- ocre jaune
- ocre rouge
- terre de Sienne
- terre d'ombre
- vermillon
- bleu de Prusse
- bleu de cobalt
- bleu outremer
- noir de vigne
- bitume

Les tons pour peindre la chair :

Ton 1 : blanc de zinc + terre de Sienne + pointe d'outremer et de jaune.

Ton 2 : ton 1 + augmentez la quantité de bleu.

Ton 3 : ton 1 + vermillon.



D2

4 La chair éclairée.

Brosse ronde n° 6 + médium à l'œuf. Faites la chair (corps + visage) avec le **ton 1** sans entrer dans les détails, en effectuant une succession de hachures.



D6



C4 - C5

5 L'ombre du visage.

Brosse ronde n° 6 + **ton 2**. Mettez suffisamment d'œuf pour que la couleur soit bien translucide.

Comment corriger une erreur ?

Vous avez plusieurs solutions pour reprendre votre travail :

- enlevez la peinture encore fraîche au couteau puis essuyez avec un chiffon.
 - attendez que la peinture soit complètement sèche : reprenez alors par-dessus.
- Si on retouche une couleur qui n'est pas sèche, on la grise.



6 Les parties rosées du visage.

Brosse ronde n° 6 + médium à l'œuf : **ton 3**. Faites le bout de nez et les ombres partiellement colorées de rouge. Temps de séchage : 1 ou 2 jours.

C5 - D5



7 Les lèvres.

Brosse fine en martre : vermillon + médium à l'œuf malaxé directement sur la palette.

D4



C3 - D3

8 Les détails.

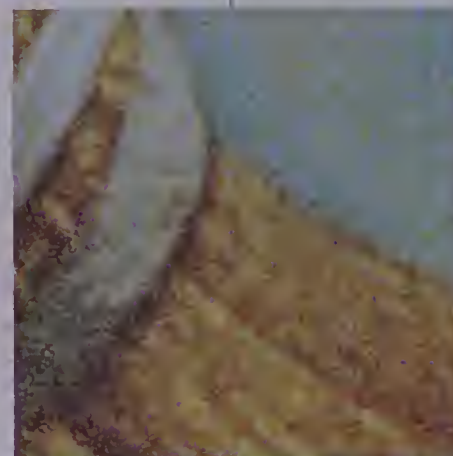
Avec de la terre d'ombre, faites en particulier la pupille, la raie des cheveux...



C1



C8 - D8



F6

Les étapes de chaque tableau :

- 1 - Préparation des médiums
- 2 - Peinture du fond
- 3 - Grille du peintre
- 4 - Mise en place du dessin au fusain
- 5 - Mise en peinture du dessin
- 6 - Réalisation des séances

Pour les fonds, qui doivent être plus maigres que les couches supérieures, on peut utiliser de la **peinture acrylique**, procédé sec et maigre. C'est une peinture plus vive, plus heurtée que la peinture à l'huile et qui se dissout avec de l'eau. Son plus grand intérêt est de sécher en 30 minutes.

Portrait d'enfant

En vous inspirant d'un des tableaux les plus célèbres de Vélasquez, initiez-vous au portrait d'enfant.

Matériel

- médium à peindre liquide
- essence de térébenthine
- white-spirit pour nettoyer les pinceaux
- 2 pots hermétiques (pour le médium à peindre et le white-spirit)
- palette
- chiffon
- punaises
- ficelle à gigot
- fusain
- gomme mie de pain
- médium vénitien
- gobelet pour le glacis

Les pinceaux

- 1 brosse plate n° 6
- 1 brosse ronde n° 6
- 1 pinceau en éventail

Le support

- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé préparé pour l'huile à l'enduit universel
- vous trouverez dans le commerce des formats :
 4 P : 33 x 22 cm
 6 P : 41 x 27 cm

Conduite de la matière : gras sur maigre

Peignez avec une demi-pâte légère et ample à base de **frottis***, ce qui donnera une impression de force. Placez une noix de médium vénitien au centre de votre palette à partir de l'étape **6** : plus vous irez dans la lumière, plus vous en mettrez.

Fond : brique ocre rose

Rompez* l'ocre rouge de jaune et faites le fond en **jus***. Le carré en haut du tableau à gauche (A1) indique la couleur du fond. Laissez sécher 3 jours.



A1

Le tracé

Appliquez le quadrillage sur la toile avec la ficelle, après avoir fixé les punaises sur la tranche du tableau (cf. p. 171). Puis dessinez l'ensemble au fusain : placez bien tous les détails.

1^{re} séance

1 Repassez l'ensemble du dessin à la peinture.
 Brosse ronde n°6 + médium général + bitume.
 Laissez sécher 3 jours.

2^e séance : 3 jours après...

2 Le fond et la robe.

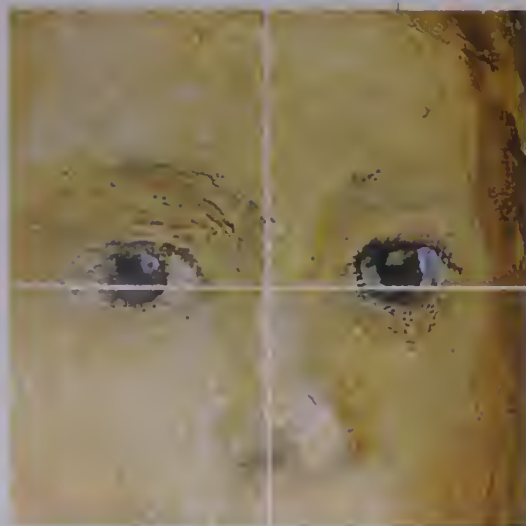
- **Fond** : Brosse plate n° 6 + médium général + noir de vigne **dégradé*** de blanc de zinc : pâte légère mais couvrante. Grands coups de brosse.
- **Robe** : frottis de bitume rompu de violet. Laissez sécher 3 jours.



A2

3^e séance : 3 jours après...

3 Le visage. Brosse ronde n°6 + médium général + ocre rouge rompu de jaune et dégradé de blanc. Faites attention au léger rose sur les joues, n'insistez pas trop, ce qui risquerait de vieillir votre portrait.



D3 - D4 - E3 - E4

Médium général

- 1/3 de médium à peindre liquide pour 2/3 d'essence de térébenthine.

Le médium sert à régler la viscosité et l'adiposité de la pâte.

Attention ! Il doit impérativement rester propre, sinon il embourbe et salit les tons.

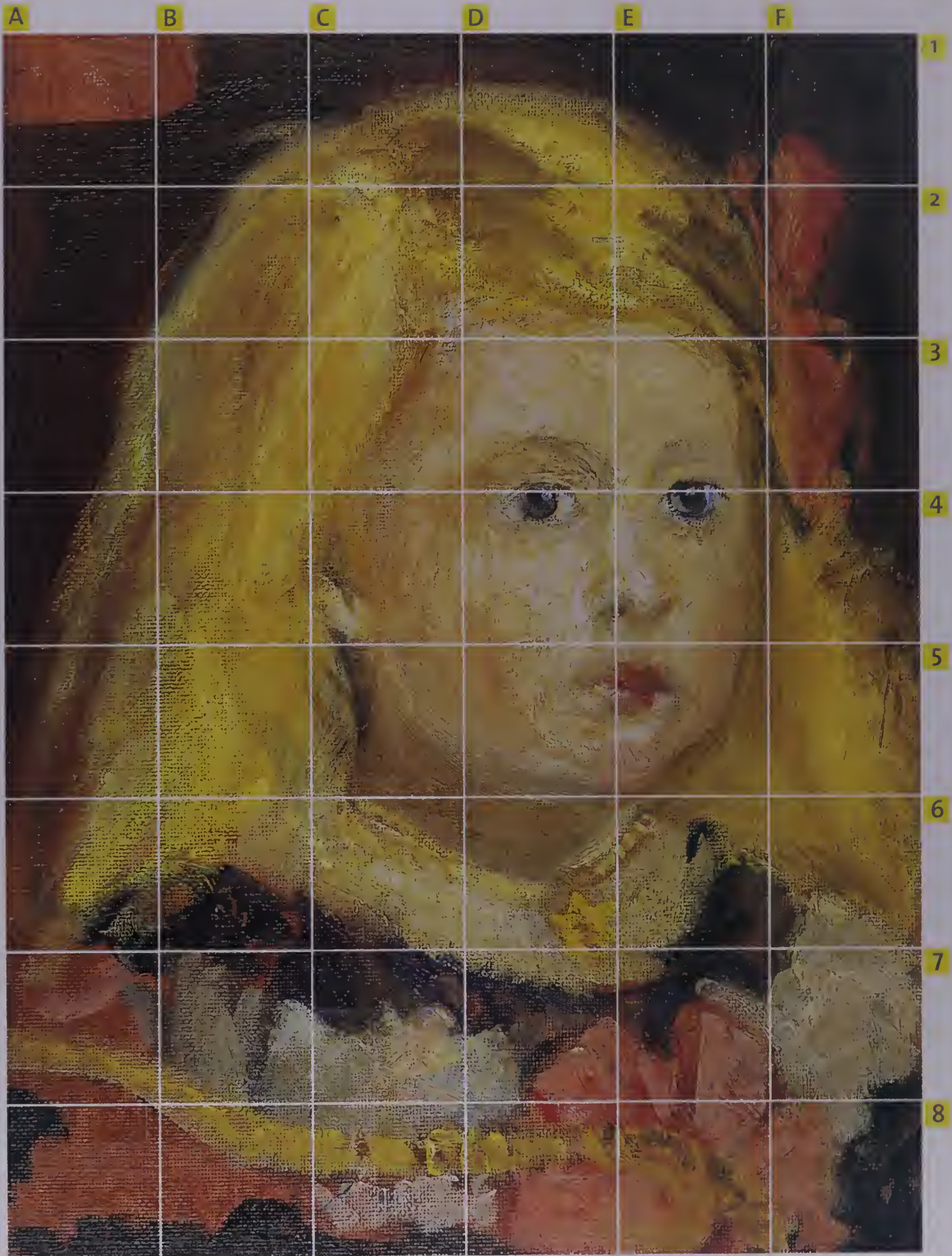
Conseil :

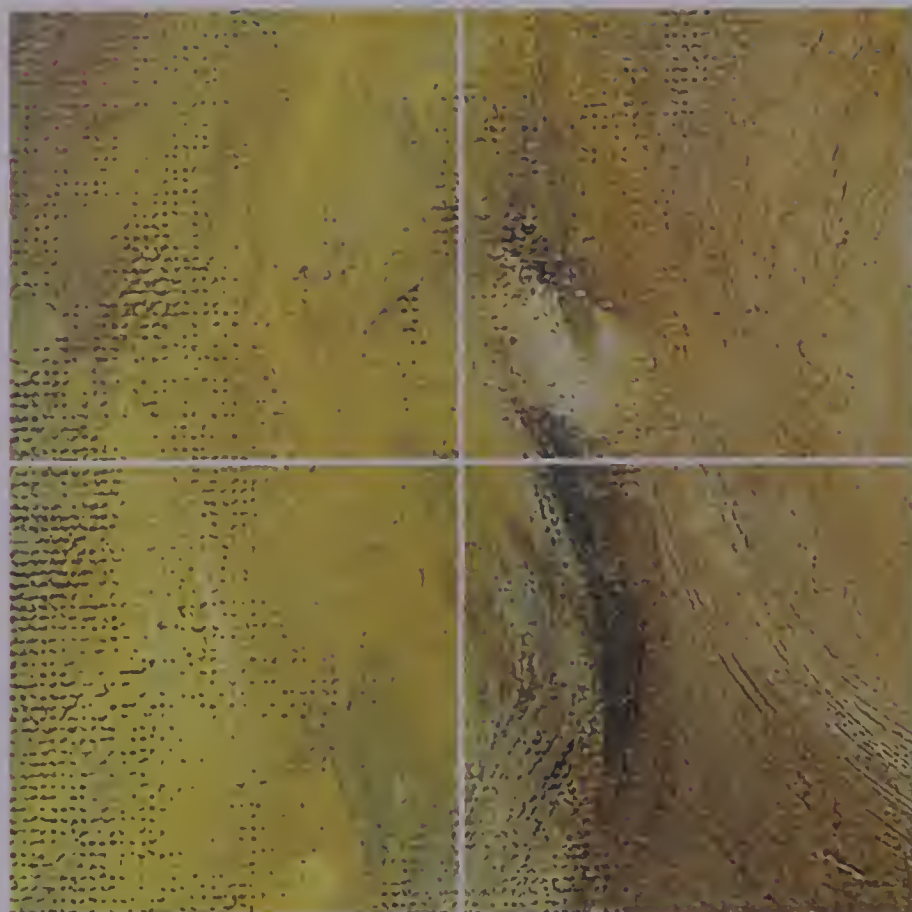
à la fin de la séance de travail, refermez bien le bocal. Vous le réutiliserez à la séance suivante tant qu'il reste propre.

Médium vénitien

À base de cire d'abeille, il permet de conserver l'empreinte du pinceau et de rendre la touche visible.

Pour remplacer le médium vénitien, vous pouvez diluer, à de l'essence de térébenthine, de la vraie cire d'abeille que vous achèterez dans une droguerie.





4 Les cheveux et le cou.

Brosse ronde n° 6
+ médium général.

- Les cheveux :
jaune citron rompu
d'un peu de bitume
et dégradé de blanc.
- Le cou :
jaune de Naples
rompu de bitume.

À la peinture à l'huile,
on réalise
les ombres en jus*,
peinture très diluée
avec le médium général,
et **la lumière
en empâtement***,
peinture très épaisse
sans médium.



B4 - B5
C4 - C5

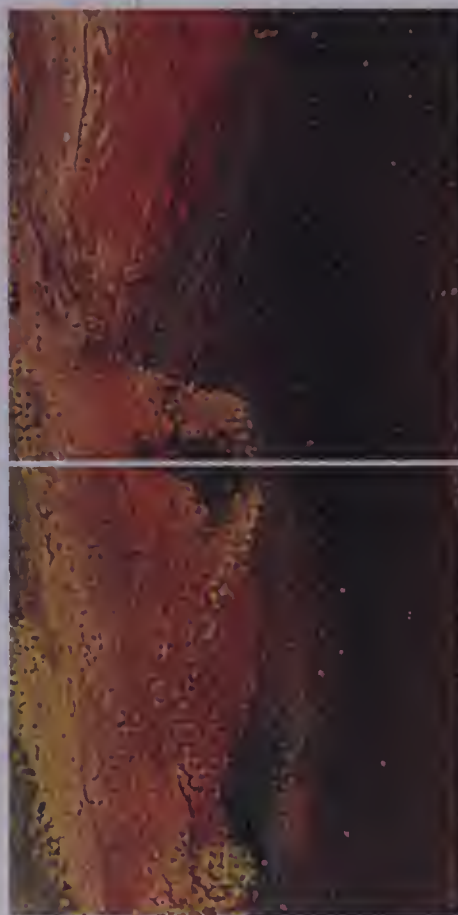
La palette de Vélasquez

Les couleurs qu'utilisait Vélasquez sont aujourd'hui interdites ou ne sont plus fabriquées.

Vous allez préparer votre palette avec des couleurs équivalentes mais contemporaines.

Placez vos couleurs dans l'ordre suivant :

- blanc de zinc
- jaune de Naples
- jaune citron
- ocre jaune
- bitume
- ocre rouge
- terre de Sienne
- rouge vermillon
- bleu outremer
- violet outremer
- noir de vigne



5 Les nœuds.

Brosse plate n° 6 + médium
général + vermillon
légèrement rompu
de terre de Sienne.
Laissez sécher 3 jours.

F2 - F3



A8

C6

À partir
de l'étape 6,
remplacez le
médium général
par le médium
vénitien.

4^e séance : 3 jours après...

6 Reprenez les étapes 4 et 5.

Brosse plate n° 6 + médium vénitien. Placez les clairs avec une texture bien chargée en médium. Reprenez le col de la robe avec du blanc dégradé d'ocre jaune.

Mettre beaucoup de médium vénitien permet d'amener la lumière sans augmenter les doses de blanc.





D7 - E7



E5

7 Nœud et lèvres.

Brosse plate n° 6 + médium vénitien.

- Le nœud sur le devant de la robe : vermillon rompu de jaune et de blanc.
- Les lèvres de l'enfante : vermillon.



B7 - B8 - C7 - C8

8 Les bijoux et les dentelles.

Brosse ronde n° 6 + médium vénitien.

- Les bijoux : jaune citron rompu de jaune de Naples.
- Les dentelles : outremer dégradé de blanc.

Laissez sécher 1 semaine minimum.

9 Glacis* final.

Mettez dans un gobelet 10 cl de médium vénitien et une noisette de terre de Sienne : pour faire remonter la couleur, allongez avec de l'essence de térébenthine. Glacez tout le tableau avec le pinceau en éventail. Laissez sécher à plat, dans un lieu aéré.

5^e séance : 3 jours après...

D6



Les différents blancs

- **blanc de titane** : couvrant, opaque et lourd. Très utilisé dans la peinture en bâtiment pour ses qualités couvrantes.
- **blanc de zinc** : couvrant, translucide, léger. Plus souple, il a moins tendance à dégrader la couleur. Recommandé pour effectuer les chairs.
- **blanc d'argent ou de plomb** : interdit en raison de la présence de plomb. On peut le remplacer en mélangeant blanc de titane + blanc de zinc.
- **blanc de perle** : utilisé pour peindre des surfaces soyeuses ou des reflets de perle.

Johannes Vermeer

La Jeune Fille à la perle (vers 1665)

Achevez votre apprentissage du portrait à la peinture à l'huile avec ce tableau de maître, chef-d'œuvre absolu en la matière.

Matériel

- médium à peindre liquide
- essence de térébenthine
- médium flamand (liquide ou en pâte) ou médium cristal
- white-spirit pour nettoyer les pinceaux
- 2 pots hermétiques (pour le médium à peindre et le white-spirit)
- palette
- chiffon
- punaises
- ficelle à gigot
- fusain
- gomme mie de pain
- médium d'empâtement
- gobelet pour le glacis

Les pinceaux

- 1 brosse plate n° 6
- 1 brosse ronde n° 6
- 1 brosse en marte Kolinsky
- 1 pinceau en éventail n° 3 ou 5

Le support

- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé préparé pour l'huile à l'enduit universel
- format original : 39 x 44,5 cm
- vous trouverez dans le commerce des formats :
8 F : 46 x 38 cm
10 F : 55 x 46 cm

Le médium flamand à base de résine mastic

Pour obtenir une pâte ample et translucide, on utilise des médiums à base de résines d'arbres (résine mastic ou résine de pin). Ils permettent aussi de réaliser de beaux **glacis***.

Conduite de la matière : gras sur maigre

Peignez avec une demi-pâte légère et ample : augmentez les quantités de médium « mastic » à mesure que votre travail avance pour obtenir des tons translucides.

Fond : ocre jaune

Malaxe du blanc de zinc et du noir de vigne en ajoutant de l'ocre jaune dilué avec du médium général. Temps de séchage : 3 jours minimum.

Le tracé

Appliquez le quadrillage sur la toile avec la ficelle, après avoir fixé les punaises sur la tranche du tableau (cf. p. 171). Puis dessinez l'ensemble au fusain : faites bien attention à la distance entre les yeux, assurez-vous qu'ils sont sur un même axe horizontal, parallèle à la bouche et à la base du nez.

1^{re} séance

- 1 Repassez l'ensemble du dessin à la peinture.** Avec la brosse ronde n° 6 ou le pinceau en marte trempé dans le médium général, retracez les contours du dessin avec du bitume ou de la terre de Cassel. Temps de séchage : 3 jours.

Médium n° 1 : médium général.

Demi-pâte ample pour placer les couleurs avec des **passages*** heurtés.

2^e séance : 3 jours après...

- 2 Le fond.** Brosse plate n° 6 + médium général : mélangez du noir de vigne avec un peu de carmin ou de laque garance. Malaxe avec le médium flamand pour obtenir une pâte légèrement translucide. Étalez avec un pinceau en éventail. Temps de séchage : 3 jours.

- 3 Le manteau.** Brosse ronde n° 6 + médium général : malaxe de l'ocre jaune **rompu*** légèrement de terre de Cassel. Faites le dos en terre de Cassel. Temps de séchage : 3 jours.

Médium général

- 1/3 de médium à peindre liquide pour 2/3 d'essence de térébenthine.

Le médium sert à régler la viscosité et l'adiposité de la pâte.

Attention ! Il doit impérativement rester propre, sinon il embourbe et salit les tons.

Conseil :

à la fin de la séance de travail, refermez bien le bocal. Vous le réutiliserez à la séance suivante tant qu'il reste propre.

Médium à la résine

- Si vous avez de la résine mastic en pâte : placez-la au centre de la palette. Vous obtiendrez des demi-pâtes souples.
- Le médium flamand en pâte se dissout dans l'essence de térébenthine. Il vous donnera le matériel de base pour réaliser les glacis en jus.





Taille réelle : 39 x 44,5 cm

© The Bridgeman Art Library

La palette de Vermeer

Les couleurs qu'utilisait Vermeer sont aujourd'hui interdites ou ne sont plus fabriquées. Vous allez préparer votre palette avec des couleurs équivalentes mais contemporaines.



C2

4 Le turban. Brosse ronde n° 6 + médium général.

- Pour la partie jaune, malaxez du jaune de Naples rompu avec un peu d'ocre jaune pour obtenir une demi-pâte.
- Faites le bandeau en bleu outremer **dégradé*** de blanc. Vous ombrez après. Temps de séchage : 3 jours.



D1



A3 · B3 · C3

Placez vos couleurs dans l'ordre suivant :

- blanc de zinc
- jaune de Naples
- ocre jaune
- terre de Cassel ou terre d'ombre
- vermillon
- carmin
- bleu outremer
- noir de vigne
- blanc de perle

5 Le visage. Brosse ronde n° 6 + médium général : malaxez du blanc de zinc rompu d'ocre jaune et d'un peu de vermillon. Faites le visage sans les ombres. Pour le blanc des yeux, rompez du blanc de zinc avec de l'ocre jaune, faites l'iris en terre de Cassel plus ou moins rompue de jaune et la pupille en terre de Cassel. Temps de séchage : 3 jours.

Médium n° 2 : médium général + médium flamand.
Pâte translucide pour réaliser des **jus*** et ombrer en estompant les passages.

3^e séance : 3 jours après...

6 Les ombres. Brosse plate n° 6 + médium général + flamand.

- Pour ombrer le manteau et la partie jaune de la coiffe, malaxez une terre de Cassel.
- Pour le visage, reprenez les couleurs de l'étape 5 en augmentant les doses de médium flamand : faites de légers **frottis*** pour fondre les ombres du visage.
- Légères taches de rose sur le visage : vermillon.
- Ombrez le bleu du turban : outremer.

Médium n° 3 : médium flamand pur.
Demi-pâte ample pour réaliser les parties dans la lumière et donner le volume.



D2 - D3



C4

Impression :
terme technique qui désigne la réalisation preste des fonds en **barbouillage***.



A4 - B4

7 La lumière. Reprenez toutes les étapes avec une demi-pâte un peu lourde afin de réaliser les effets de lumière : nez, lèvres, blanc des yeux.

N'hésitez pas à utiliser des brosses plates et rondes plus fines, type **martre Kolinsky**, pour peindre en finesse.

E5 - E6



Les différents types de brosses :

- brosses plates courtes ou longues pour les aplats,
- brosses rondes courtes ou longues pour les touches épaisses,
- brosses en éventail pour « blaireauter », étaler la peinture sur un glacis par exemple,
- brosses usées et bombées pour les esquisses et les poses légères,
- brosses de peintre en bâtiment comme la « queue-de-morue », plate et large pour effectuer rapidement des fonds en impression.

On peut aussi tailler avec des ciseaux ses brosses en diagonale pour obtenir des effets plus subtils.



8 Les empâtements*. Médium général.

- La chemise : brosse ronde n° 6, blanc de zinc rompu d'ocre jaune, pâte ample.
 - La perle : brosse en martre, gris-vert + touche de blanc de perle pur pour le reflet. C5
- Temps de séchage : 1 semaine minimum

D4 - D5

4^e séance : 3 jours après...

9 Glacis final. Mettez dans un gobelet 10 cl de médium à peindre pur et une noisette de terre de Cassel : la couleur doit remonter. Glacez tout le tableau avec un pinceau en éventail. Laissez sécher à plat, dans un lieu aéré.

Les enlumineurs du Moyen Âge et les peintres d'icônes byzantines, qui travaillaient avec les pigments les plus divers et les plus incongrus, savaient que la peinture est transparente seule, et qu'il importe, pour en varier et contrôler les effets, de peindre sur des fonds de couleurs. Ce principe s'est conservé jusqu'à nos jours dans la peinture à l'huile.

Jusqu'à Lebrun, tous les peintres français pratiquent le bol d'Arménie, ou bolus, qui consiste à préparer des couches successives de gris et de rouge.

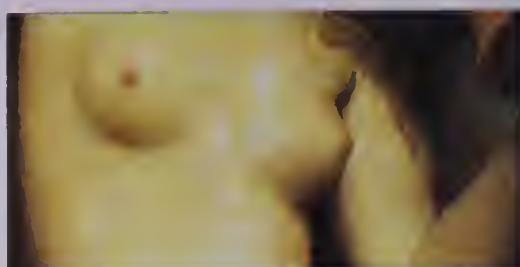
Le peintre de Louis XIV s'en affranchit au prétexte que les fonds « rouhissent » tous les tons du tableau. Certaines expériences seront concluantes, en témoignent les fonds orange d'un Goya, ceux jaunes d'un Ingres, sans parler de Titien, qui combinait en empilade les fonds, les couches successives, les empâtements et les glacis. La recherche de telles techniques faisait les délices de Degas, dont le plus grand souhait était de voir un tableau de maître peint sur un fond vert. À notre connaissance, il n'en existe pas !

- Le passage par frottis
- Les glacis transparents

Les nus

Avec

- Jean Auguste Dominique Ingres
- Tiziano Vecellio dit Titien



Jean Auguste Dominique Ingres

La Source (vers 1820)

Ce nu, presque sculptural, est une bonne entrée en matière pour apprendre les proportions, ainsi que les teintes utilisées pour réaliser la chair à la peinture à l'huile.

Matériel

- médium à peindre liquide
- essence de térébenthine
- térébenthine de Venise
- white-spirit pour nettoyer les pinceaux
- 2 pots hermétiques (pour le médium à peindre et le white-spirit)
- palette
- chiffon
- pinceaux
- ficelle à gigot
- fusain
- gouache mie de pain

Les pinceaux

- 2 brosses plates n° 6 et 12
- 1 brosse ronde n° 6
- 1 brosse en éventail

Le support

- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé préparé pour l'huile à l'enduit universel
- format original : 116 x 81 cm
- vous trouverez dans le commerce un format : 15 M : 65 x 46 cm

Le passage

On appelle « **passage*** » la transition entre deux couleurs : on peut les juxtaposer, les fondre en passant le doigt dessus ou les superposer. Pour obtenir des effets différents, on fait varier les techniques en jouant sur les temps de séchage et donc en travaillant sur une couche de peinture plus ou moins sèche.

Conduite de la matière : gras sur maigre

Mettez de plus en plus de médium et de moins en moins d'essence de térébenthine à mesure que vous avancez.

Fond : ocre jaune clair

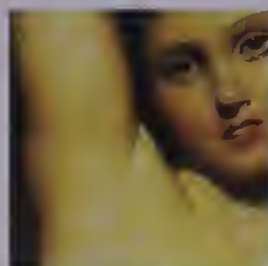
Avec une brosse plate n° 12 badigeonnez le fond en ocre jaune clair très dilué avec l'essence de térébenthine. Laissez sécher 3 jours.

Le tracé

Appliquez le quadrillage avec la ficelle (cf. p. 171). Puis dessinez l'ensemble au fusain.

1^{re} séance

1 Repassez les contours du dessin à la peinture. Brosse ronde n° 6 + médium général + bitume ou terre d'ombre. Effectuez de légers **frottis*** pour placer les ombres, notamment derrière la femme. Laissez sécher 3 jours.



B₂ C₂

2 Le ton chair du visage. Brosse plate n° 6 + médium général + térébenthine de Venise : mélangez ocre jaune et blanc de zinc. Pour les joues, plus roses, ajoutez une touche de vermillon.

Pour faire des frottis : posez la couleur en frottant légèrement le pinceau sur la toile sans l'écraser, on obtient ainsi une pâte lisse et transparente. Les couleurs se mêlent par la succession de frottis, la peinture à l'huile étant naturellement transparente (cf. p. 170).



A₁

3 La roche derrière la source. Brosse plate n° 6 + médium général + térébenthine de Venise : mélangez bleu de cobalt et ocre jaune. Variez la quantité de bleu par rapport au jaune de manière à obtenir ce « vert » passé : n'hésitez pas à changer de brosse pour entrer dans les détails (cf. p. 215).

Médium général

- 1/3 de médium à peindre liquide pour 2/3 d'essence de térébenthine.

Les médiums à base de résine végétale : les térébenthines

La térébenthine de Venise (mélèze), de Bordeaux (pin), du Jura (sapin), de Strasbourg (épicéa) et le baume du Canada. La résine de térébenthine se dissout avec l'essence de térébenthine, mais il ne faut pas les confondre.

Posez sur la palette une noix de térébenthine de Venise (la plus simple à trouver dans le commerce) que vous mélangerez directement à la couleur.

Ajoutez la térébenthine de Venise après avoir mis la couleur sur votre pinceau, juste avant de la déposer sur la toile.



C2 - C3

4 La cruche et les cheveux.

Brosse plate n° 6 + médium général + térébenthine de Venise.

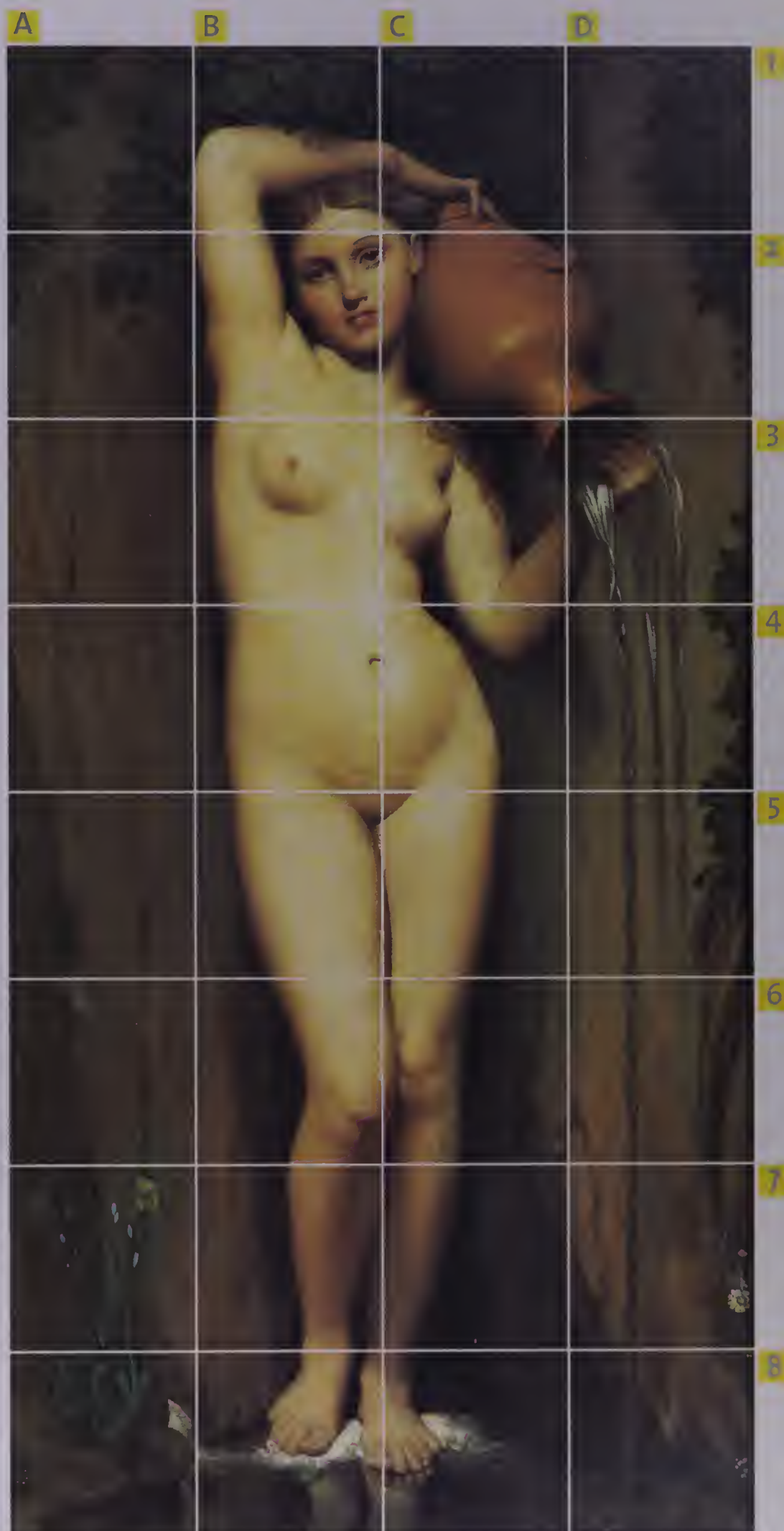
- La cruche : terre de Sienne naturelle.
- Le goulot de la cruche et les cheveux : terre d'ombre.



B3

5 Le corps.

Brosse plate n° 6 + médium général + térébenthine de Venise + ocre jaune et blanc de zinc. Pour modeler le corps, en souligner les formes (seins, cuisses, jambes, etc.) et réaliser des zones d'ombre, ajoutez une pointe de bleu de cobalt au mélange précédent. Laissez sécher 2 jours.



Taille réelle : 80 x 163 cm

© Photo RMN - Herve Lewandowski



2^e séance : 3 jours après...

- 6 Les passages par frottis.** Pinceau en éventail.
- Pour rendre flous les passages entre 2 couleurs, frottez avec le pinceau à sec, c'est-à-dire sans peinture ni médium.
 - Si certains passages vous semblent encore trop nets, frottez dessus un peu de noir de mars et de térébenthine de Venise : vous effectuerez des passages dans le demi-frais.

B7

La palette d'Ingres

Placez vos couleurs dans l'ordre suivant :

- blanc de zinc
- jaune citron
- ocre jaune
- ocre rouge
- terre de Sienne brûlée
- rouge vermillon
- laque garance
- brun Van Dyck ou bitume
- bleu de cobalt
- bleu de Prusse
- noir de mars



7 L'eau sur le sol et la fleur.

Brosse plate n° 6 + médium général + térébenthine de Venise.

- L'eau : bleu de cobalt et terre de Sienne. N'oubliez pas le reflet des pieds avec la couleur chair de l'étape 5.
- Les tiges : un peu de bleu de cobalt **coupé*** de jaune citron.
- La fleur : jaune citron coupé de bleu de cobalt.

A7 - A8



8 Le linge et l'eau qui coule.

Brosse plate n° 6 + médium général + térébenthine de Venise.

- Le linge : blanc de zinc légèrement teinté d'ocre jaune.
- L'eau qui coule : un peu de gris-vert **rehaussé*** de blanc de zinc et d'ocre jaune.

D3

Pour atténuer les passages par frottis, il faut que la peinture ne soit pas totalement sèche.

9 Rehaut du corps.

- Posez autour du nombril de l'ocre jaune sans térébenthine de Venise, pour créer le point de lumière qui donnera du volume au corps.
- Rehaussez la pointe des seins en terre de Sienne naturelle.



L'entretien des pinceaux

Les pinceaux doivent être lavés à la fin de chaque séance, surtout si vous ne travaillez pas tous les jours. Pour nettoyer vos pinceaux :

- 1 • Placez dans le fond d'un pot hermétique un bout de grillage et disposez-le en boule. Puis versez le white-spirit dans le pot.
- 2 • Lavez les pinceaux dans le white-spirit en les tapotant sur le grillage, ce qui permet au dépôt de graisse de tomber dans le fond du bocal et de ne pas rester dans les poils des pinceaux.
- 3 • Lavez-les ensuite à l'eau et au savon de Marseille : frottez directement les pinceaux sur le savon.
- 4 • Séchez-les dans un chiffon propre.
- 5 • Conservez vos pinceaux dans un pot avec les poils en l'air ou bien à plat dans une boîte de peinture.

Le passage par frottis est la technique classique du modelé d'un corps : il donne une matière lisse sans trace de coups de pinceaux.

Tiziano Vecellio dit Titien

Flore (vers 1514)

Atteignez le summum de l'art des glacis avec ce portrait du Titien, qui vous fera en même temps revoir d'autres techniques de la peinture à l'huile.

Matériel

- médium à peindre liquide
- essence de térébenthine
- médium vénitien en pâte à base de cire d'abeille
- white-spirit pour nettoyer les pinceaux
- 2 pots hermétiques (pour le médium à peindre et le white-spirit)
- palette
- chiffon
- punaises
- ficelle à gigot
- fusain
- gomme mie de pain
- 2 gobelets pour les glacis

Les pinceaux

- 1 brosse plate n° 6
- 1 brosse ronde n° 6
- 1 brosse en éventail n° 12
- 1 queue-de-morue ou 1 brosse de peintre en bâtiment (plate et très large)
- 1 pinceau en martre Kolinsky

Le support

- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé préparé pour l'huile à l'enduit universel,
- format original : 80 x 63,5 cm
- vous trouverez dans le commerce des formats :
15 F : 65 x 54 cm
10 F : 55 x 46 cm

Les glacis transparents

Le rôle des **glacis*** transparents est de donner à la superposition des couleurs un effet de flou, pour que les couleurs soient diffuses.

Conduite de la matière : gras sur maigre

- Le fond et la préparation doivent être maigres : beaucoup d'essence de térébenthine dans le médium.
- Le travail avant le glacis doit être gras : diminuez les doses d'essence de térébenthine dans le médium.
- Les **rehauts*** après le glacis doivent être très gras : peinture sans médium.

Fond : gris-vert

Faites le fond en gris-vert avec beaucoup de médium général. Laissez sécher 3 jours.

Le tracé

Appliquez le quadrillage avec la ficelle (cf. p. 171). Puis dessinez l'ensemble au fusain.

1

1^{re} séance

Repassez les contours du dessin à la peinture.

Brosse ronde n° 6 + médium général + terre d'ombre.
Laissez sécher 3 jours.

2

2^e séance : 3 jours après...

Un fond pour la chair. Trempez une brosse plate n° 6 dans le médium général : faites en vermillon les parties du corps visibles (visage, gorge, mains) avec des touches rapides. Laissez sécher 3 jours.

3

3^e séance : 3 jours après...

Le 1^{er} glacis coloré. Avec la brosse plate n° 6 trempée dans le médium général, mélangez sur la palette de l'ocre jaune **dégradé*** de blanc avec du médium vénitien. Faites un glacis sur toute la partie du corps où l'on voit la chair : débordez légèrement en effectuant une succession de **frottis***. Ne passez pas le glacis à l'endroit où les cheveux tombent sur l'épaule (E4).

Il est impératif de peindre et de laisser **sécher à plat*** les tableaux pour que les glacis se fixent, sans couler.

4

Faites la tunique avec la même couleur : ocre jaune dégradé de blanc, en effectuant des touches diagonales.



Médium général

- 1/3 de médium à peindre liquide pour 2/3 d'essence de térébenthine.

Médium à peindre

Mettez une noix de médium à base de cire d'abeille dans 10 cl d'essence de térébenthine. Fouettez légèrement avec un couteau à peindre pour que le médium se mette en suspension.



D3 - D4

5 **Le 2^e glacis coloré.** Mélangez dans un gobelet du médium à peindre liquide **coupé*** à moitié d'essence de térébenthine et un peu de noir de mars rompu de terre d'ombre. Puis, posez la toile à plat et, avec une queue-de-morue, réalisez le fond de manière rapide en étalant le **jus*** teinté. Laissez sécher 3 jours à plat dans un local bien aéré.

4^e séance : 3 jours après...



D5 - E5

6 **Le glacis transparent.** Mélangez dans un gobelet de l'essence de térébenthine et une noix de médium vénitien. Vous obtenez un glacis transparent que vous allez étaler avec le pinceau en éventail sur toute la surface de la chair. N'oubliez pas les mains. Laissez sécher 3 jours.

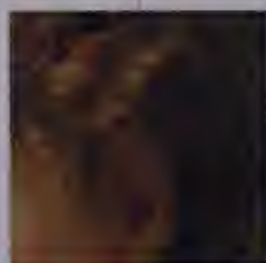
5^e séance : 3 jours après...



C3 - C4

7 **Le 3^e glacis coloré.** Avec la brosse en éventail trempée dans le médium général, mélangez sur la palette de l'ocre jaune dégradé de blanc avec du médium vénitien. Puis, reprenez avec une succession de frottis le corps et le visage de manière à les rendre plus doux : ombrez légèrement sous les yeux et redessinez le nez avec un pinceau en martre Kolinsky.

8 **Le 4^e glacis coloré.** Reprenez les cheveux avec une brosse Kolinsky et un mélange d'ocre jaune et de terre de Sienne. Faites les mèches avec de l'ocre jaune.



D2

9 **Le drapé.** Effectuez chaque détail du drapé en laque garance avec des frottis plus ou moins dégradés : faites le fond du tissu puis repassez par dessus des taches plus claires avec un ocre jaune dégradé de blanc.



E6

10 **Les empâtements.** Avec de la peinture épaisse, blanc cassé d'ocre jaune, et sans médium, **empâtez*** les plis de la chemise.

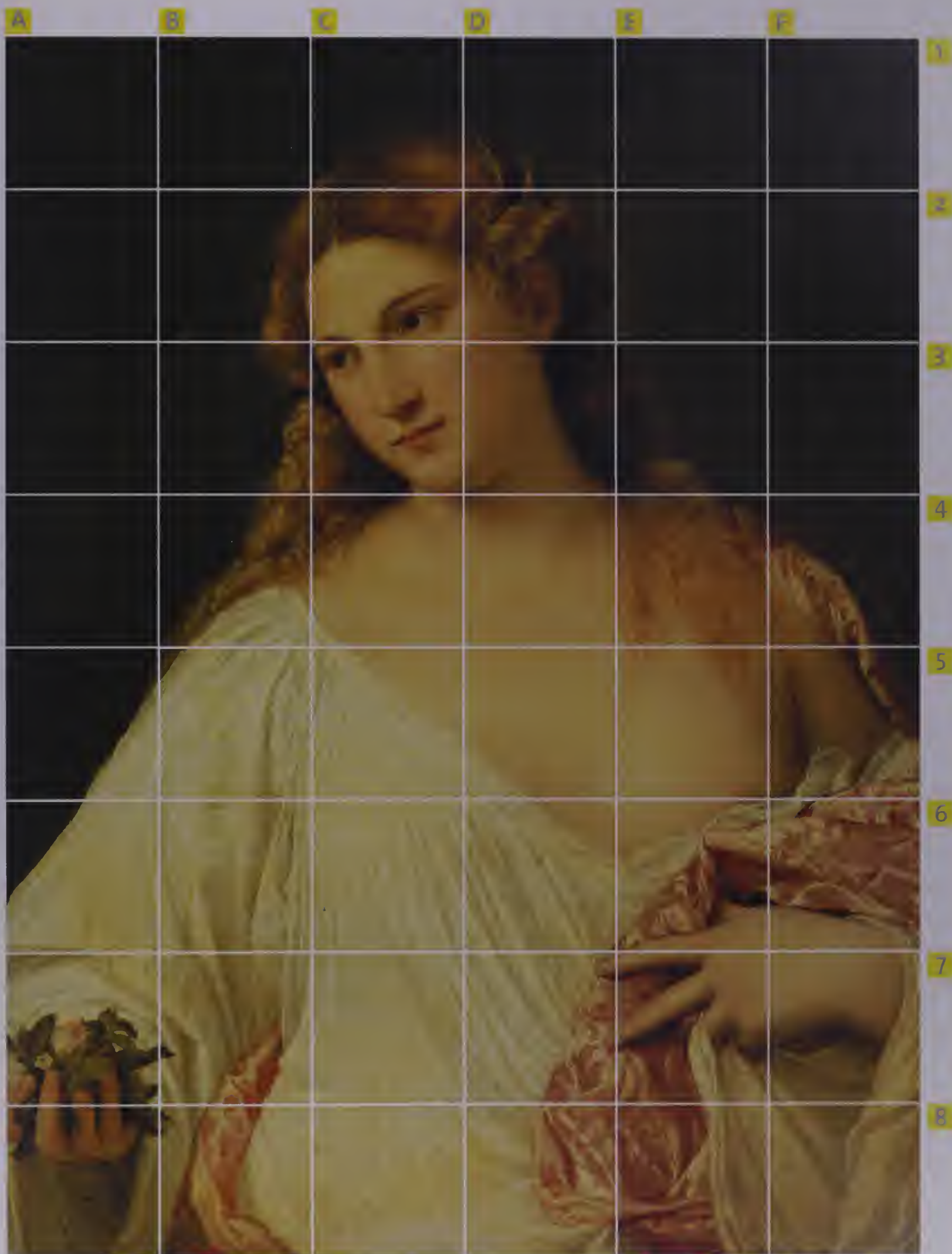


Les solvants et les diluants

Les solvants présentent une **toxicité** non négligeables si on en inhale en quantité suffisante. On ne doit en aucun cas les ingérer, et le contact avec la peau peut entraîner dermatose et eczéma. Il faut donc **éviter de se laver les mains avec du white-spirit** ou de l'essence de térébenthine et toujours travailler dans un **lieu aéré**. Il est aussi recommandé de travailler proprement, de ne pas manger en travaillant, ni de porter ses doigts à sa bouche. Par ailleurs, **certain pigments peuvent être toxiques**.

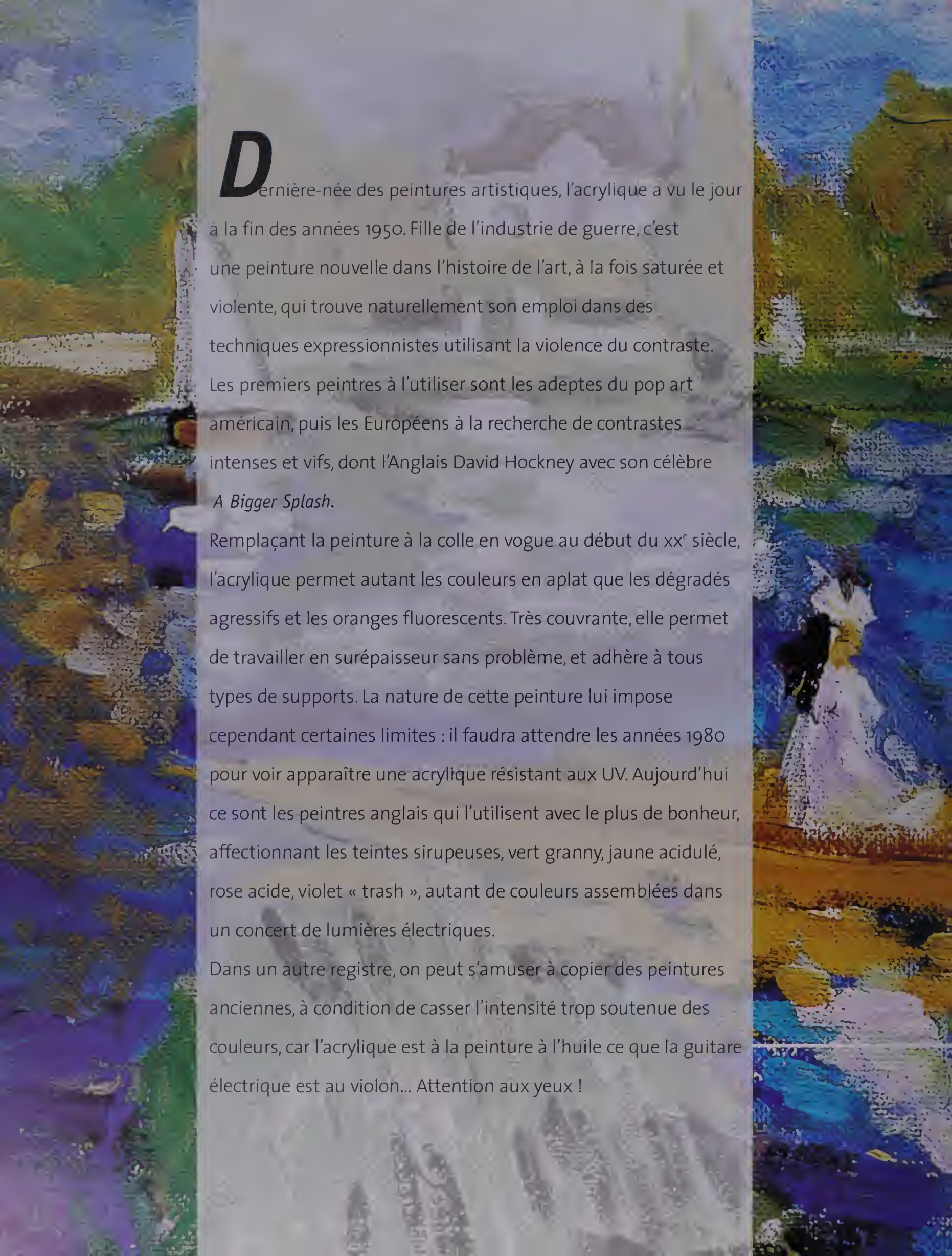
La palette du Titien

- Placez les couleurs dans l'ordre suivant, les couleurs allant du plus clair au plus foncé, c'est une palette de valoriste :
- blanc de zinc
- ocre jaune
- terre de Sienne brûlée
- rouge vermillon
- terre d'ombre
- laque garance
- noir de mars



Taille réelle : 63,5 x 79,7 cm

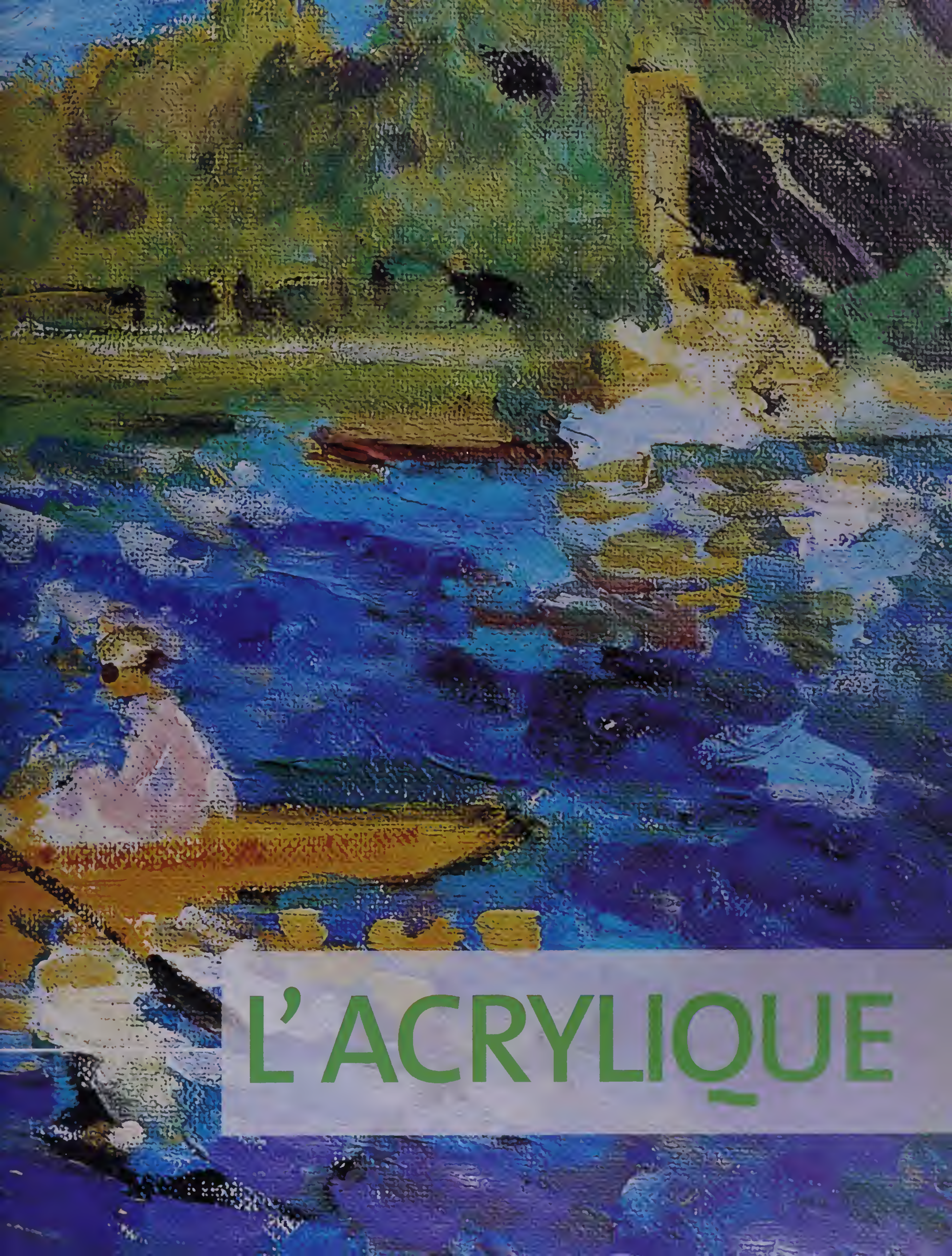
© The Bridgeman Art Library



Dernière-née des peintures artistiques, l'acrylique a vu le jour à la fin des années 1950. Fille de l'industrie de guerre, c'est une peinture nouvelle dans l'histoire de l'art, à la fois saturée et violente, qui trouve naturellement son emploi dans des techniques expressionnistes utilisant la violence du contraste. Les premiers peintres à l'utiliser sont les adeptes du pop art américain, puis les Européens à la recherche de contrastes intenses et vifs, dont l'Anglais David Hockney avec son célèbre *A Bigger Splash*.

Remplaçant la peinture à la colle en vogue au début du xx^e siècle, l'acrylique permet autant les couleurs en aplat que les dégradés agressifs et les oranges fluorescents. Très couvrante, elle permet de travailler en surépaisseur sans problème, et adhère à tous types de supports. La nature de cette peinture lui impose cependant certaines limites : il faudra attendre les années 1980 pour voir apparaître une acrylique résistant aux UV. Aujourd'hui ce sont les peintres anglais qui l'utilisent avec le plus de bonheur, affectionnant les teintes sirupeuses, vert granny, jaune acidulé, rose acide, violet « trash », autant de couleurs assemblées dans un concert de lumières électriques.

Dans un autre registre, on peut s'amuser à copier des peintures anciennes, à condition de casser l'intensité trop soutenue des couleurs, car l'acrylique est à la peinture à l'huile ce que la guitare électrique est au violon... Attention aux yeux !

An abstract acrylic painting featuring a rich palette of colors including deep blues, purples, greens, yellows, and whites. The texture is highly visible, with thick, expressive brushstrokes and some areas where the paint has been layered or scraped away, creating a sense of depth and movement. The composition is non-representational, focusing on color and form.

L'ACRYLIQUE

Le matériel

L'acrylique

Facile et agréable à manipuler, l'acrylique est une peinture à l'eau satinée ou brillante, à haut pouvoir colorant. On peut faire varier sa texture en la rendant très fine ou très épaisse. Son étalement et son écoulement peuvent se rapprocher de ceux de la gouache et de l'aquarelle. On peut également réaliser des **empâtements*** en utilisant des **gels*** spéciaux, ainsi que toute sorte de collages et d'incrustations. C'est une technique très récente puisqu'elle ne fut considérée comme peinture artistique que depuis les années 60.

La peinture

La peinture à l'acrylique est constituée de **pigments*** broyés mélangés à de la résine synthétique. Elle se présente sous forme de tubes et peut se **diluer avec de l'eau**. Elle ne dégage pas d'odeur et **sèche très vite** : entre une demi-heure et une heure, voire une semaine pour un séchage profond des empâtements. Autre avantage de l'acrylique : les couleurs ne varient pas après séchage.

L'acrylique est une **peinture opaque***, **saturée*** et **couvrante*** : quand on superpose plusieurs couches, la couleur du dessus recouvre celle du dessous.

Pour obtenir des **jus*** (peinture très diluée peu chargée en couleur), il faut attendre que la première couche soit sèche pour appliquer la seconde, très diluée.

L'acrylique est une **peinture irréversible**. Pour rectifier une erreur, il faut attendre que la peinture sèche et l'**abaser** avec du **papier de verre**.

Les glacis* sont des couches transparentes très fines que l'on applique sur une première couleur afin de les nuancer. Pour cela, il faut attendre que la première couche soit sèche, utiliser une couleur transparente (indiqué sur le tube par un carré blanc ou par un T) et y adjoindre un gel spécial. Celui-ci se

présente sous une forme opalescente, mais devient transparent une fois sec ; on doit donc attendre le séchage complet pour se rendre compte de l'effet, ce qui rend l'utilisation des glacis très difficile à l'acrylique.

Il faut, en plus du blanc et du noir, au minimum 12 couleurs :

- | | |
|----------------------------|---------------------|
| 1 - jaune citron | 7 - rouge carmin |
| 2 - orange clair | 8 - bleu turquoise |
| 3 - ocre jaune | 9 - bleu céruléum |
| 4 - terre de Sienne | 10 - bleu de cobalt |
| 5 - terre de Sienne brûlée | 11 - bleu outremer |
| 6 - rouge vermillon | 12 - vert de cobalt |

Les pinceaux

À l'acrylique, on peut se servir de tous les types de pinceaux, mais nous vous conseillons de travailler avec des pinceaux en **poils synthétiques**. Un pinceau en martre pourra toutefois être utilisé pour le détail. Il faut au moins **2 pinceaux plats** et **2 pinceaux ronds**. Lavez-les soigneusement au savon à la fin de chaque séance, sinon ils durciront. Leur **taille** doit être **proportionnelle au format** : pour un 5F ou un 5P, travaillez avec des pinceaux n° 4 et n° 6.

Préférez les poils synthétiques aux soies de porc naturelles.

Les couteaux à peindre

Ces petites spatules en fer fixées au bout d'un manche servent à peindre. Il en existe une multitude de formes : prenez-en un légèrement coudé. Le couteau à palette, qui sert à préparer les couleurs, est plat et ressemble à un couteau à beurre. Il en existe en plastique.

Munissez-vous de chiffons pour essuyer le matériel !

Les supports

À l'acrylique, on peut peindre **sur tous les supports, à l'exception des supports gras**, réservés à la peinture à l'huile. On peut donc travailler sur n'importe quel type de papier, sur du bois, du métal, du ciment, du plâtre, etc., mais le plus répandu reste la toile préparée montée sur châssis. Il en existe aussi montée sur carton ou sur papier.

Formats

Pour désigner le rapport hauteur/largeur, les formats portent un numéro (de 1 à 120) et une lettre (P pour paysage, M pour marine, F pour figure).

Table des formats de toiles (en cm) jusqu'au 12

	Figure	Paysage	Marine
1	22 x 16	22 x 14	22 x 12
2	24 x 19	24 x 16	24 x 14
3	27 x 22	27 x 19	27 x 16
4	33 x 24	33 x 22	33 x 19
5	35 x 27	35 x 24	35 x 22
6	41 x 33	41 x 27	41 x 24
8	46 x 38	46 x 33	46 x 27
10	55 x 46	55 x 38	55 x 33
12	61 x 50	61 x 46	61 x 38

Commencez avec des formats 5 ou 6.

Le gesso

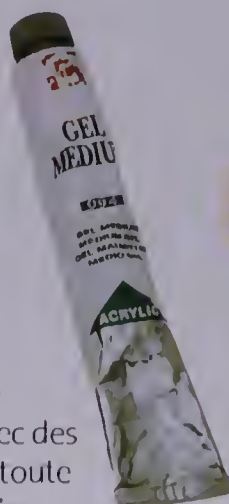
L'acrylique convient à tous les supports mais, **pour obtenir une meilleure adhérence**, on peut passer une sous-couche d'apprêt blanche et microporeuse appelée « gesso ».

Les vernis

Les vernis permettent **d'augmenter la qualité de résistance et l'intensité* des couleurs** acryliques. Après avoir laissé sécher votre tableau une semaine, protégez-le avec un vernis solvant anti-UV réversible.

Les gels structurants

Pour obtenir une matière épaisse et faire des **empâtements***, il faut utiliser un gel structurant, qui permet d'obtenir des effets variés avec des grains fins ou épais, noirs ou sablés, etc. Attention de ne l'utiliser qu'avec un couteau à peindre !



Les incrustations

L'acrylique est une **peinture adhésive**. Cette propriété permet de réaliser des collages avec des éléments très divers : sable, verre, papier ou toute autre matière utilisée pour un effet particulier.

La palette

La palette sert à mélanger les couleurs. On la pose sur une table ou on la tient à la main, le pouce dirigé vers l'extérieur.

- **Palette en bois** : à nettoyer avec de l'essuie-tout à la fin de chaque séance.
- **Palettes jetables** : les palettes en papier sont plus pratiques. Vous pouvez même les remplacer par des assiettes en carton.



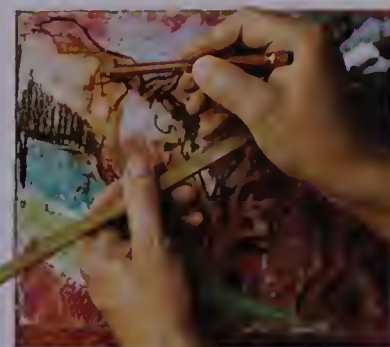
Attention ! L'acrylique sèche très vite.

Si vous préparez une grande quantité de peinture, introduisez du **retardateur** dans les couleurs afin de **ralentir le temps de séchage** et de pouvoir les utiliser avant qu'elles ne sèchent sur la palette !

Les chevalets

La peinture se pratique d'ordinaire à la verticale avec un chevalet soutenant le support sur lequel on peint. Il en existe différentes sortes :

- **les chevalets de campagne pliables** permettent de travailler partout ; ils sont légers et peu coûteux ;
- **les chevalets d'atelier à 3 pieds** sont bien plus volumineux et plus chers. Avec l'acrylique, on peut cependant très facilement **travailler à plat** sur une table.

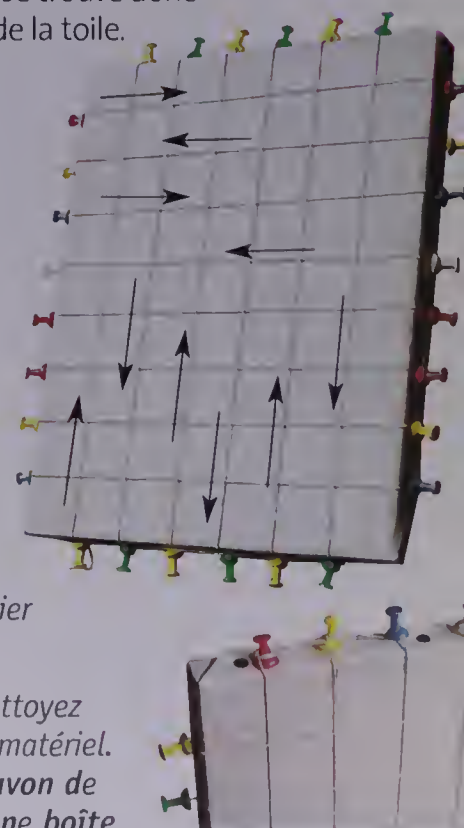


La canne appuie-main

La main doit rester bien au-dessus de la toile pour ne pas salir ou gâcher le travail. Si l'on manque de sûreté et qu'on ressent le besoin de la poser, on utilise une canne appuie-main. C'est un bâton au bout duquel on fixe une boule de chiffon qui s'appuie sur le chevalet. La canne est maintenue par la main qui ne peint pas. Celle qui peint s'appuie dessus, et se trouve donc quelques centimètres au-dessus de la toile.

La grille mode d'emploi

Pour réaliser correctement les exercices, il faut **recopier le quadrillage proposé** à la règle et au fusain. Autre solution : fixez des punaises sur le côté de la toile, puis lacez sur la face une longue ficelle, sans la couper, de manière à réaliser une grille que vous pourrez démonter ou remonter à votre guise.



Conseils

- Mettez une blouse ou un tablier pour ne pas vous tacher.
- À la fin de chaque séance, nettoyez et rangez soigneusement votre matériel. **Lavez bien vos pinceaux au savon de Marseille et rangez-les dans une boîte.**

Le mélange des couleurs

Il ne présente aucune difficulté et se fait sur la palette ou sur le tableau, pour rectifier une teinte par exemple. Veillez à respecter le temps de séchage (une heure) pour éviter craquelures et mélanges intempestifs.

Les numéros suivants renvoient aux couleurs figurant sur le tableau.



À l'acrylique, vous pouvez toujours créer un vert en mélangeant du bleu et du jaune, mais vous devez posséder un violet et un orange.

Gris de Payne 10

Dans cette méthode, nous privilégions le gris de Payne au noir d'ivoire, car il se mélange plus facilement et donne une plus grande gamme de gris.

Tous les fonds noirs sont donc réalisés avec du gris de Payne.

Variation de la valeur*

Pour assombrir une couleur, vous pouvez :

- la **casser*** en lui adjoignant du gris de Payne ;
- la **rompre*** en introduisant une autre couleur, le plus souvent sa complémentaire.

Variation du ton*

Pour **éclaircir une couleur**, vous devez la **dégrader*** avec du blanc.

Variation de l'intensité*

Vous pouvez faire varier l'intensité d'une couleur en la rompant : pour cela, introduisez une autre couleur.

Les couleurs qui sortent du tube sont plus **saturées***, plus intenses que les couleurs mélangées :

la terre oxydée **11**, le vert **7** et l'ocre jaune **12** sont respectivement plus saturées que les mélanges **5**, **4** et **14**.

Exemple 1

Variation de la valeur d'un bleu outremer vers l'orange :

bleu outremer **1** • orange **9**
 bleu outremer **1** + orange **9** = **13**
 orange **9** + bleu outremer **1** = **14**

Exemple 2

Variation de la valeur :

bleu de cobalt **19** • violet pur **21**
 bleu de cobalt **19** + violet **21** = **20**
20 = augmentation de la valeur de **19**
 = diminution de la valeur de **21**



Difficulté des glacis* à l'acrylique

Avec un bleu de céruléum **15** ou un bleu turquoise **18** sur lesquels on passe un glacis jaune, on obtient le même jaune-vert sale (**16** et **17**).
Nous vous déconseillons donc les glacis à l'acrylique.

Augmentation de la saturation*

Une couleur paraît moins contrastée sur un fond blanc (**19**) que sur un fond noir (**22**).
Conséquence : peindre sur des fonds noirs permet d'augmenter le contraste des couleurs.

Organisation de la palette à l'acrylique





La peinture des paysages, qui se pratique très souvent en extérieur, fut la grande spécialité des impressionnistes. Peindre comme eux vous procurera beaucoup de plaisir.

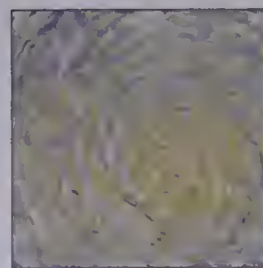
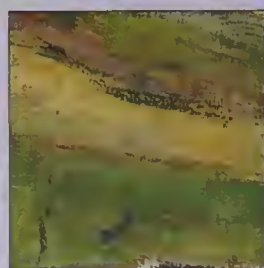
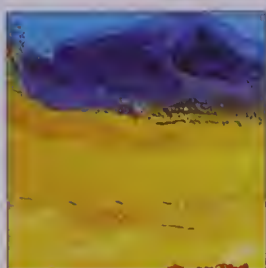
Pour travailler la lumière et ses reflets, rien de tel que les touches chatoyantes et la vivacité du geste de Renoir. Pour l'éclat de votre palette, suivez Gauguin, maître des couleurs explosives, qu'il rapporta de ses voyages dans les îles : Tahiti et la Martinique. À l'inverse, pour obtenir des couleurs douces et légèrement grisées, très représentatives du XVIII^e siècle, inspirez-vous de Valenciennes, excellent modèle pour apprendre à maîtriser l'intensité des couleurs, si éclatantes à l'acrylique. Enfin, laissez-vous emporter par Van Gogh, incontournable maître de la matière, pour découvrir le secret des pâtes lourdes et onctueuses, et le rendu plastique de l'ombre et de la lumière.

- Le contraste simultané • Le mélange des couleurs
- Contrôler l'intensité des couleurs • Les fonds noirs
- Les différents couteaux • L'étude de rythme

Les paysages

Avec

- Pierre-Auguste Renoir
- Paul Gauguin
- Pierre-Henri de Valenciennes
- William Blair Bruce
- Vincent Van Gogh



Reflets sur l'eau

Ce tableau, inspiré de Renoir, permet de vérifier la loi de la couleur dite du « contraste simultané ».

Matériel

- 1 palette
- 1 pot d'eau
- 1 chiffon
- des punaises
- de la ficelle à rôti
- 1 fusain
- 1 gomme mie de pain
- 1 pinceau plat n° 4
- 2 pinceaux ronds n° 4 et n° 6

Le support

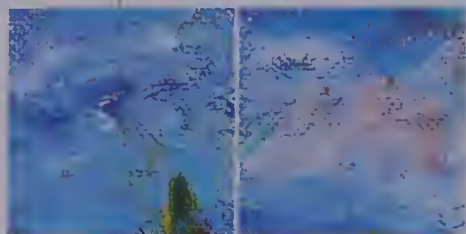
- 5P
- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé avec un enduit universel

La palette

- bleu de cobalt
- bleu outremer
- vert
- ocre jaune
- orange
- gris de Payne
- rouge carmin
- violet
- jaune citron

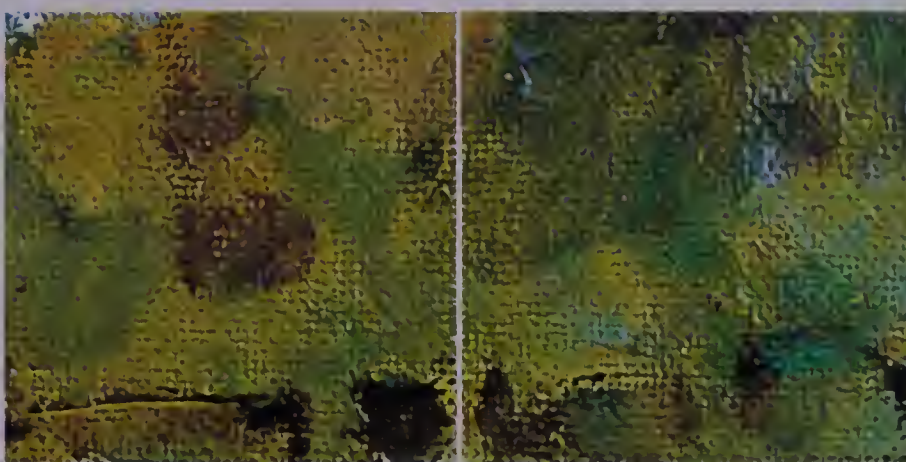


1 Appliquez le quadrillage sur le support (cf. p. 227), puis dessinez l'ensemble au fusain, sans trop vous attarder sur les détails (cf. p. 7).



C1 - D1

2 Commencez par peindre le ciel avec du bleu de cobalt dégradé* de blanc et du bleu outremer. Faites de petites touches juxtaposées* horizontales avec le pinceau rond n° 6, sans uniformiser la couleur.



E2 - F2

3 Réalisez les arbres en vert rompu* d'ocre jaune et d'orange : augmentez la dose d'ocre jaune et d'orange pour les parties éclairées. Pour les zones d'ombre, cassez* le vert avec du gris de Payne.

Ne vous préoccupez pas des débords, car la peinture acrylique est **opaque*** et très **couvrante*** : on peut sans problème corriger une erreur en appliquant **une couleur claire sur une couleur foncée** (cf. p. 226).



G2 - G3 - H2 - H3

4 Le pied du pont effondré, à droite, est peint avec le pinceau rond n° 6 en ocre jaune dégradé* de blanc.

Le contraste simultané, dit « loi de Chevreul »

Les couleurs s'attirent (figure A) ou se repoussent (figure B). Ce phénomène optique s'observe tout particulièrement avec les couleurs complémentaires, comme ici.

Le même orange, qui en A entoure le carré bleu et qui en B est entouré de bleu, **apparaît différent :**

- en A, il semble plus intense et plus proche ;
- en B, il semble plus clair et plus éloigné.

Fig. A

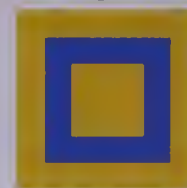
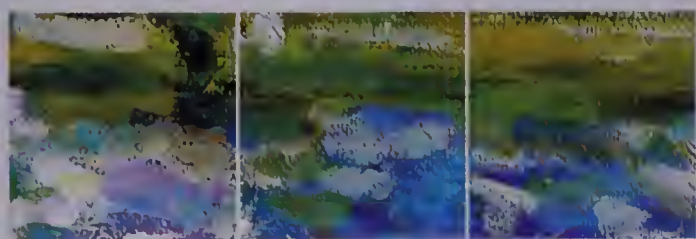


Fig. B



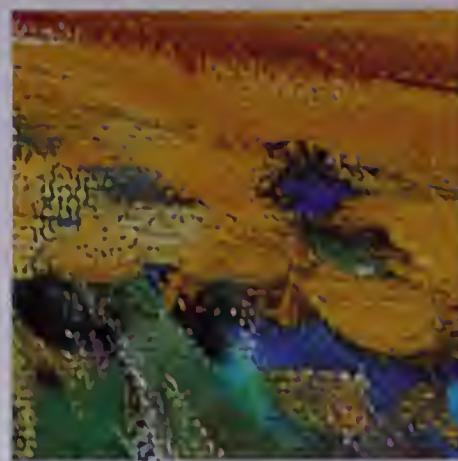


C3 D3 E3

5 Pour la Seine, prenez du bleu de cobalt et de l'outremer dégradés de blanc : utilisez le pinceau rond n° 4 et effectuez des petites touches horizontales. Faites varier la couleur en fonction des reflets.



G6 H6



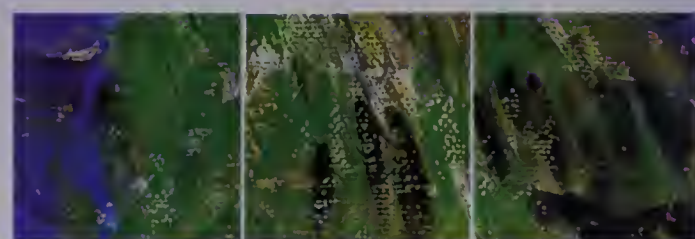
C5

6 La mise en couleur du canot s'obtient avec de l'ocre jaune rompu d'orange, en longues touches horizontales. **Rehaussez*** le bord avec du carmin. N'oubliez pas son reflet dans l'eau, fait de touches espacées avec les mêmes couleurs.



D4 - D5 - D6 - E4 - E5 - E6 - F4 - F5 - F6

7 Les personnages et leurs reflets sont peints avec du blanc rompu, pour l'un de violet et pour l'autre de carmin : utilisez le pinceau rond n° 4.



A6 - B6 - C6

8 Pour la végétation du premier plan, alternez le vert et le bleu rompu de jaune citron : utilisez le pinceau plat n° 4 et effectuez des touches verticales ou légèrement obliques.



A2 - A3 - B2 - B3 - C2 - C3

9 Placez le voilier, avec du carmin et du blanc pour la voile. Pour les murs de la maison, cassez du blanc avec du gris de Payne et utilisez le pinceau rond n° 4.

Paul Gauguin

Paysage de Martinique (1887)

Pour faire des couleurs aussi lumineuses et claires que la mer de Martinique, suivez le maître voyageur...

Matériel

- de la ficelle à rôtir
- des punaises
- 1 crayon noir ou 1 fusain
- 1 gomme mie de pain
- 1 palette
- 1 pot d'eau
- 1 chiffon
- 1 pinceau rond n° 4

Le support

- 5F
- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé avec un enduit universel

La palette

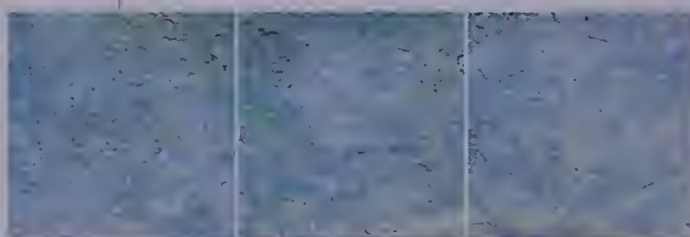
- bleu de cobalt
- violet
- terre de Sienne brûlée
- bleu outremer
- bleu turquoise
- vert
- jaune citron
- rouge vermillon
- rouge carmin
- ocre jaune

1 Appliquez le **quadrillage** sur la toile avec la ficelle, après avoir fixé les punaises sur la tranche du tableau (cf. p. 227).

2 Dessinez au **crayon noir** l'ensemble du paysage sans trop vous soucier des détails (cf. p. 7).

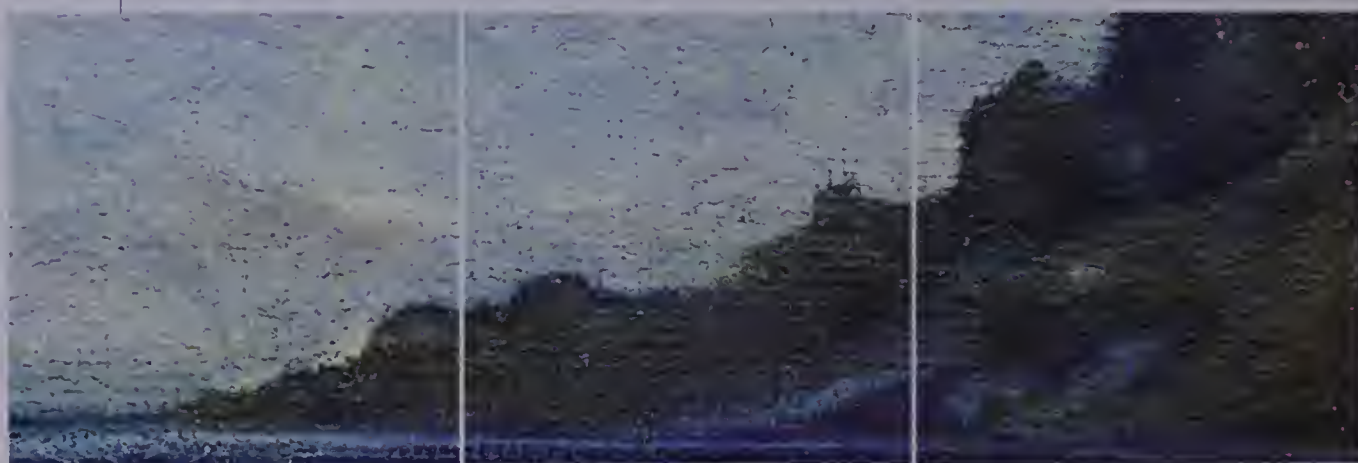


Tout l'exercice est réalisé avec un pinceau rond n° 4.



A1 - B1 - C1

3 Colorez le **ciel** en bleu de cobalt **dégradé*** de blanc et très légèrement **rompu*** de violet. Diluez la peinture pour la rendre liquide et posez-la à l'horizontale ; **réservez*** les nuages.



B3 - C3 - D3

4 Pour la **montagne**, mélangez du violet et de la terre de Sienne brûlée dégradée de blanc. Représentez le relief en jouant sur les ombres et la lumière.



E3 - F3





5 Peignez l'eau sombre en bleu outremer foncé non dilué : faites des touches horizontales. L'eau du premier plan est réalisée en bleu de cobalt légèrement rompu de bleu turquoise.

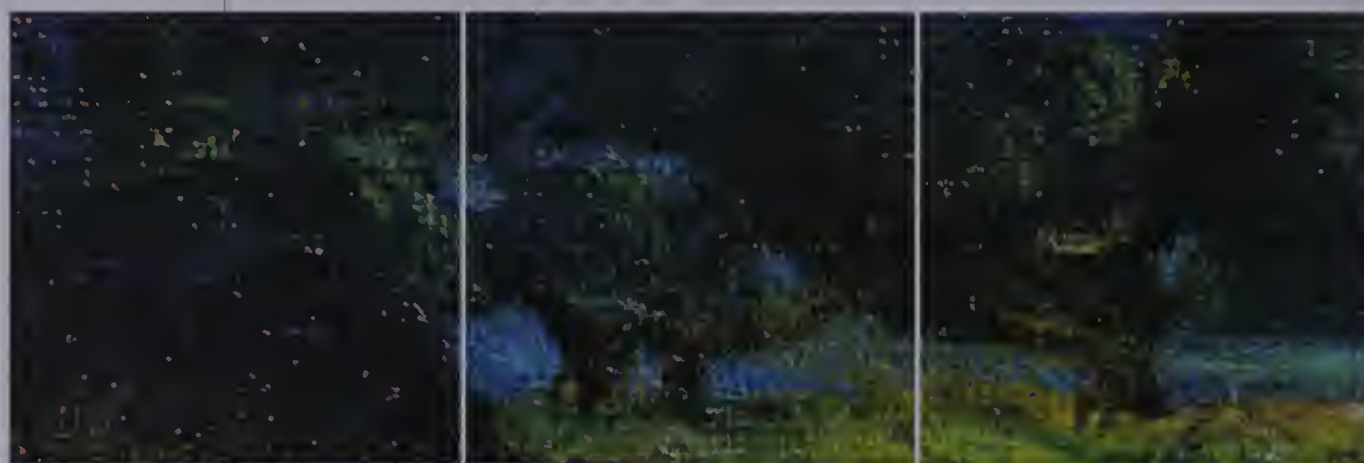
D4 - E4



F5 - G5

Attention aux pinceaux et aux noms des couleurs !

Les producteurs de matériel pour beaux arts ont développé leurs propres appellations et classifications. Il n'existe **ni norme ni standard** nationaux ou internationaux en matière de **dénomination des couleurs** et de **taille des pinceaux**.



A5 - B5 - C5

6 Les arbres du premier plan sont peints en vert rompu de bleu outremer.

Le mélange des couleurs à l'acrylique

Pour éclairer

- un **rouge** : ajouter du **jaune**
- un **bleu** : ajouter du **blanc**
- un **jaune** : ajouter du **blanc**
- un **vert** : ajouter du **jaune**
- un **orange** : ajouter du **jaune**
- un **violet** : ajouter du **blanc**

Pour foncer

- un **rouge** : ajouter du **bleu** ou du **violet**
- un **bleu** : ajouter du **violet**
- un **jaune** : ajouter de l'**ocre jaune**
- un **vert** : ajouter du **bleu** ou de la **terre de Sienne**
- un **orange** : ajouter de la **terre de Sienne**
- un **violet** : ajouter du **bleu** ou du **rouge**



©Photo—The Bridgeman Art Library

Huile sur toile – taille réelle : 46 x 74 cm



G3

7 Reprenez les nuages et les voiles du bateau avec du blanc rompu d'ocre jaune et d'une pointe de violet.

D1 D2 E1 E2

Paysage romain

Les couleurs de l'acrylique sont totalement saturées, ce qui fait la particularité et la difficulté de cette technique. Baisser leur intensité relève du défi et figure parmi les éléments de base à savoir maîtriser.

Matériel

- 1 palette
- 1 pot d'eau
- 1 chiffon
- des punaises
- de la ficelle à rôtir
- 1 fusain
- 1 gomme mie de pain
- 2 pinceaux plats n° 6 et n° 4
- 2 pinceaux ronds n° 6 et n° 4

Le support

- 5P
- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé avec un enduit universel

La palette

- bleu céruléum
- gris de Payne
- blanc
- ocre jaune
- rouge vermillon
- violet
- vert
- bleu outremer
- jaune citron
- terre oxydée



1 Appliquez le **quadrillage** sur le support (cf. p. 227), puis dessinez l'ensemble au fusain avec les détails (cf. p. 7).



2 Commencez par peindre le **ciel** avec un pinceau plat n° 6 et du **bleu céruléum cassé*** de gris de Payne et **dégradé*** de blanc : les touches doivent être horizontales. Pour figurer les nuages, **rompez*** le mélange d'ocre jaune.

Pour peindre un **ciel couvert**, effectuez des touches croisées et faites en sorte que les nuages ne soient pas bien définis, qu'ils ne soient pas nettement dessinés.



B4 - C4

3 La **couleur des toits** s'obtient avec un mélange de rouge vermillon et d'ocre jaune : utilisez le pinceau rond n° 4.

Les bâtiments sont dessinés en **perspective parallèle**, sans point de fuite. (cf. p. 294)



B5

4 Les **façades dans l'ombre** sont réalisées avec les mêmes couleurs (violet, vert et ocre jaune), seules leurs quantités diffèrent pour varier les teintes. Utilisez le pinceau plat n° 4 et faites des **touches croisées***.

Ici, on **réduit** fortement l'**intensité des couleurs** puisqu'elles sont cassées, rompues et dégradées (cf. le mélange des couleurs, p. 229).



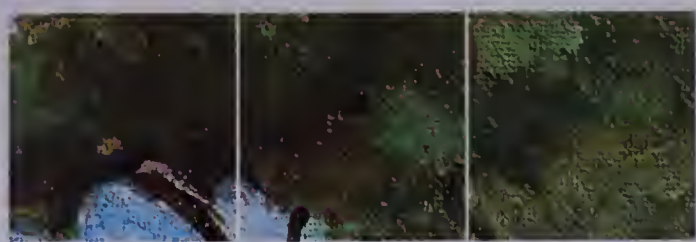
C6

5 Pour le **pan d'ombre**, réduisez la quantité de vert et d'ocre jaune, et utilisez le pinceau plat n° 4.

6 Colorez les **murs dans la lumière** en mélangeant du rouge vermillon et de l'ocre jaune, avec le même pinceau plat n° 4.



C5 - D5



E4 - F4 - G4

7 Peignez les arbres en vert (bleu outremer + jaune citron) rompu avec de l'ocre jaune et de la terre oxydée, et dégradez le tout de blanc. Procédez par petites touches en utilisant le pinceau rond n° 6.

La saturation et l'intensité

La saturation est le degré objectif de la couleur provoquant le sentiment d'intensité. Réduire la saturation, c'est contrôler l'intensité de la couleur : pour cela, il faut appliquer le théorème de Rood.

Théorème de Rood

Pour le peintre, la somme des couleurs est le gris. Les mélanges réalisés sur la palette sont un lent cheminement vers le noir : plus on mélange les couleurs, plus elles paraissent grisées et plus on fait baisser leur intensité.

Champ de coquelicots

La « température » des couleurs contribue à l'ambiance d'un tableau : un bleu-vert conviendra à une scène baignée de lumière froide, alors qu'une dominante de rouge orangé, comme ici, dégagera une sensation de chaleur.

Matériel

- 1 palette
- 1 pot d'eau et 1 chiffon
- des punaises
- de la ficelle à rôtir
- 1 crayon blanc
- 1 gomme mie de pain
- 2 pinceaux ronds n° 6 et n° 4
- 2 pinceaux plats n° 6 et n° 4

Le support

- 5F
- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé avec un enduit universel

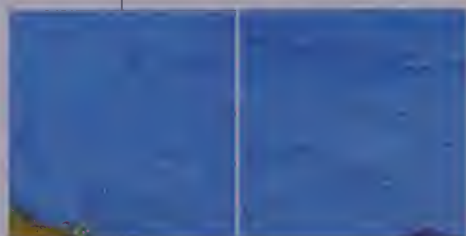
La palette

- gris de Payne
- bleu céruléum
- vert
- violet
- jaune citron
- ocre jaune
- rouge vermillon
- rouge carmin
- orange
- terre d'ombre



1

Faites un fond noir avec le pinceau plat n° 6 et du gris de Payne (cf. p. 229). Laissez sécher pendant une heure, puis appliquez le quadrillage sur le support (cf. p. 227). Effectuez la mise en place (cf. p. 7) au crayon blanc sans vous soucier des détails. Placez la ligne d'horizon dans le quart supérieur du dessin.



E1 - F1

2

Colorez le ciel avec du bleu céruléum **dégradé*** de blanc et le pinceau plat n° 6.

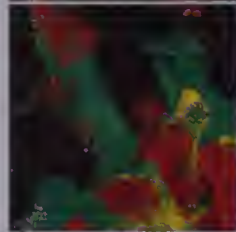


3

Les arbustes du dernier plan sont peints en vert rompu* de violet, avec le pinceau plat n° 4.

Remarque

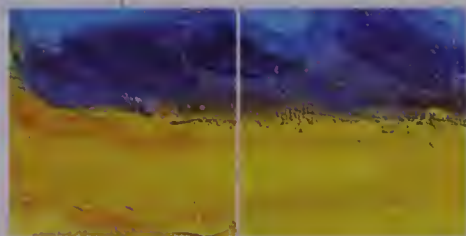
Pour créer un effet de profondeur, on place des couleurs froides à l'horizon : ici, les arbres violets.



B4 - B5

4

Réalisez le champ de blé en jaune citron : faites des touches longues et horizontales avec le pinceau plat n° 6. Laissez sécher, puis rompez la couleur par endroits avec de l'ocre jaune et le pinceau rond n° 4.



F2 - G2

Les fonds à l'acrylique

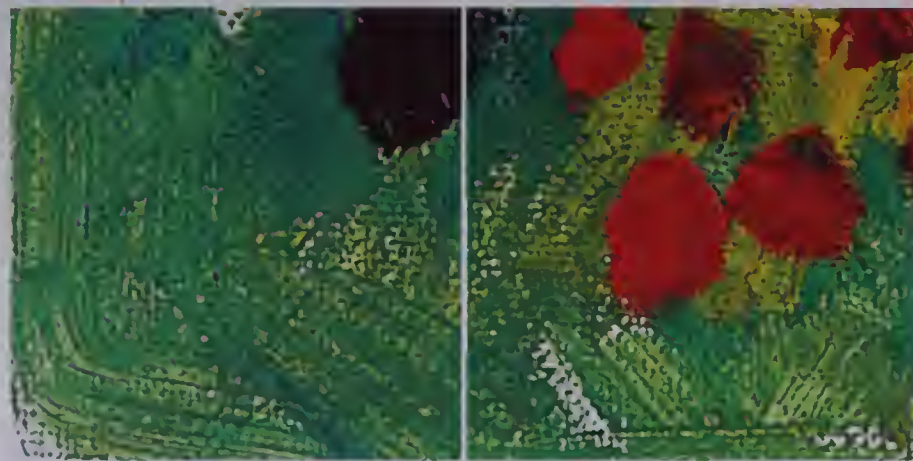
Ils sont moins nécessaires qu'à la peinture à l'huile. On peut cependant en retenir deux types :

- **les fonds bleus**, utilisés pour peindre les effets de neige ;
- **les fonds noirs**, utilisés pour augmenter le contraste et baisser l'intensité (cf. p. 228).

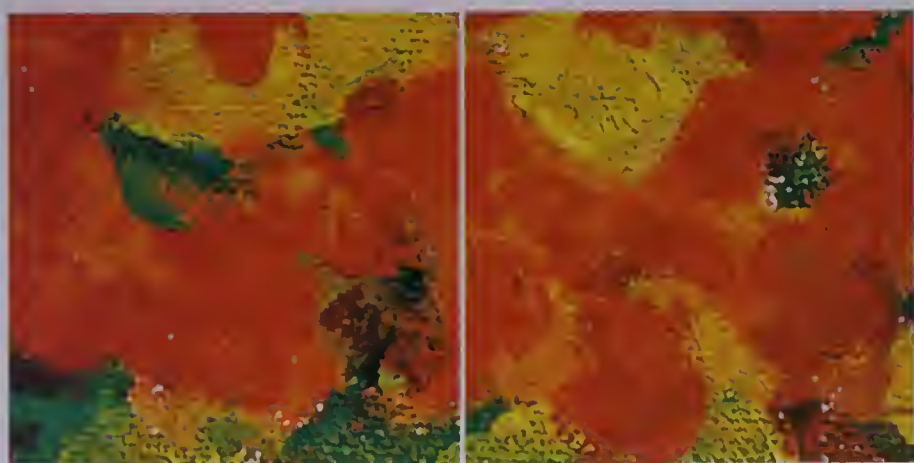
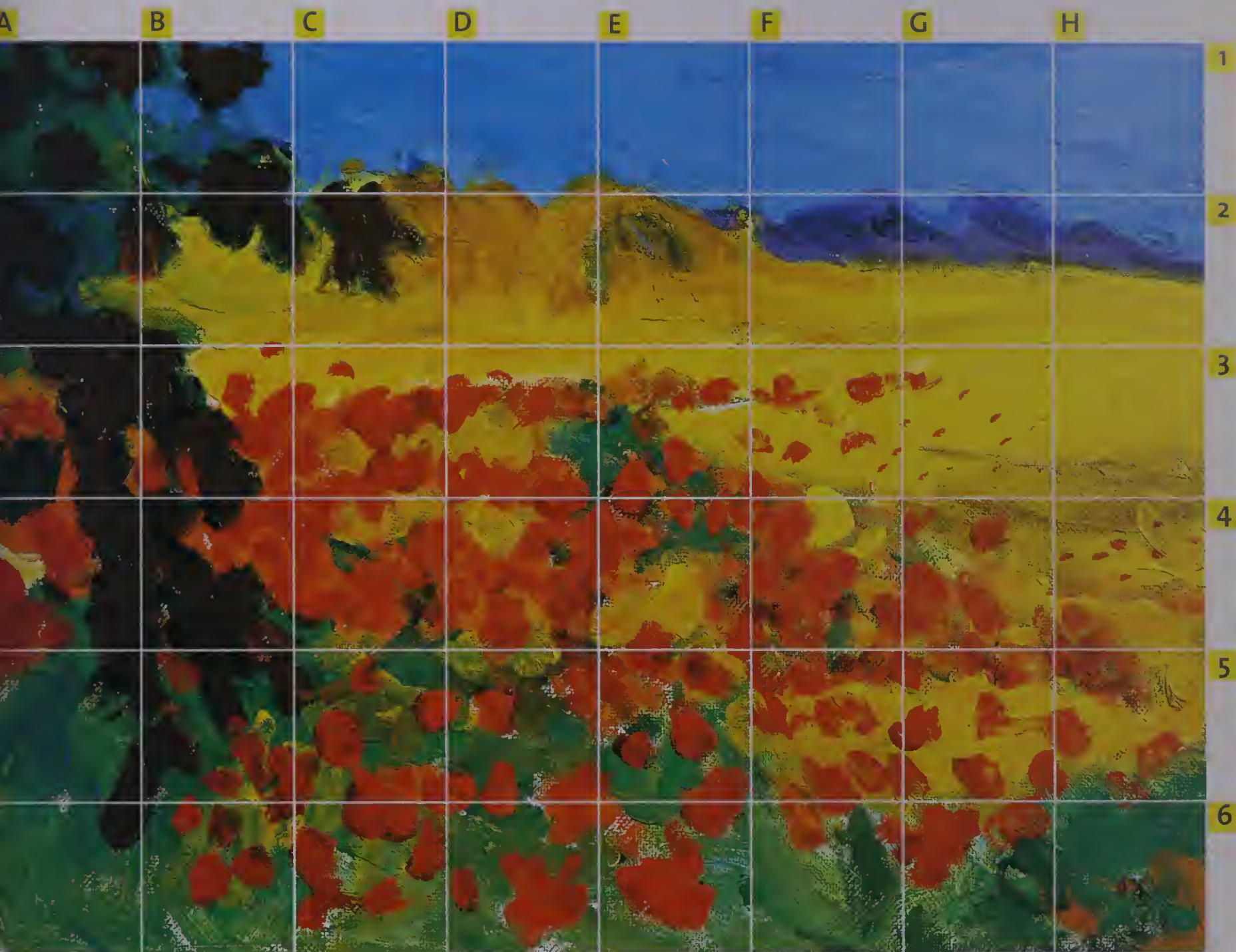
Nous vous recommandons donc de **travailler systématiquement sur fond noir**, si le fait de dessiner avec un crayon blanc ou une craie blanche sur le fond noir ne vous gêne pas.

5

Pour l'herbe au premier plan, effectuez des touches vertes avec le pinceau plat n° 6 : elles doivent être irrégulières du point de vue de la couleur et de la direction.



A1 - B1



C4 - D4

6 Terminez par les coquelicots, en espaçant des touches de vermillon pur. Laissez sécher, puis rehaussez* de carmin. Pour suggérer les branches sur la gauche, appliquez des taches d'orange rompu de terre d'ombre avec le pinceau rond n° 6.

Couleurs chaudes et couleurs froides
Les couleurs chaudes (rouge, jaune, orange) semblent venir en avant.
Les couleurs froides (vert, bleu, violet) semblent reculer (cf. p. 333).

Vincent Van Gogh

Route avec cyprès et ciel étoilé (1890)

Voici une fameuse peinture à l'huile de Van Gogh, un sujet idéal pour l'adaptation à l'acrylique.

Matériel

- 1 palette
- 1 pot d'eau et 1 chiffon
- des punaises
- de la ficelle à rôtir
- 1 crayon blanc
- 1 gomme mie de pain
- 2 pinceaux plats n° 6 et n° 4
- 1 pinceau rond n° 4

Le support

5F

- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé avec un enduit universel

La palette

- gris de Payne
- vert
- bleu de cobalt
- ocre jaune
- jaune citron
- blanc
- bleu outremer
- orange



On appelle « rythme » le sens et la disposition des hachures, qui peuvent être plus ou moins fines.

1 Faites un fond noir rapidement avec le pinceau plat n° 6 et du gris de Payne (cf. p. 228). Laissez sécher pendant une heure.

2 Appliquez le quadrillage sur le support (cf. p. 227) et dessinez l'ensemble au crayon blanc sans vous soucier des détails.



D3

3 Peignez le cyprès en vert foncé, que vous confectionnerez en mélangeant du vert et du bleu de cobalt. Utilisez le pinceau plat n° 6. Réalisez les parties claires avec le pinceau plat n° 4, en ajoutant de l'ocre jaune à votre vert foncé.

Pour peindre un feuillage relativement proche et lui donner du volume, il faut jouer sur le contraste entre zones sombres et zones éclairées : commencez par le sombre, puis appliquez les touches de lumière.

4 Pour le haut du ciel, faites varier le bleu de cobalt en le mélangeant avec du jaune citron. Diversifiez aussi les touches en les faisant plus ou moins épaisses et dans des sens différents : vous obtiendrez ainsi un ciel très vivant. Utilisez le pinceau plat n° 4.

5 Peignez l'herbe le long du chemin en dégradant* le vert avec du blanc, puis réalisez les herbes folles avec de l'ocre jaune rompu* de vert ; utilisez le pinceau plat n° 4. Faites le chemin avec des touches de gris de Payne dégradé de blanc et rompu alternativement de bleu et d'ocre jaune.



C8

6 Reprenez le ciel en bleu outremer dégradé de blanc avec le pinceau plat n° 4. Appliquez avec le pinceau rond n° 4 du vert foncé, comme à l'étape 3, pour terminer les arbres du fond et la maison.

7 Figurez la lune et le soleil avec une alternance de touches bleu de cobalt et bleu outremer, respectivement dégradé de blanc et rompu par endroits avec du jaune citron et de l'orange. Faites-les en cercle avec le pinceau plat n° 4.

8 Les personnages sont réalisés avec un cerne* gris de Payne, comme la carriole, qui est ocre jaune et blanc ; utilisez le pinceau rond n° 4.



B2



F8

Les gels d'empâtement

Pour imiter la technique des empâtements* propre à Van Gogh, utilisez un gel spécial appelé « gel structurant » (cf. p. 244), qu'il faut mélanger à la couleur avant d'appliquer cette dernière. Cela implique de travailler au couteau (cf. p. 226), sinon vous risquez de devoir jeter vos pinceaux.

Utilisation du gel

Cette technique consiste à appliquer des touches épaisses de peinture pour créer des effets de texture. Il faut attendre que la première couche soit sèche avant d'appliquer la suivante. Le gel rendra la peinture plus consistante : n'en n'ajoutez cependant pas plus de 50 % à votre couleur.



Paysage méditerranéen

La pratique de la peinture au couteau est très simple, mais il faut apprendre à manier les différentes formes de couteaux.

Matériel

- 1 palette
- 1 pot d'eau
- 1 chiffon
- 1 pinceau plat n° 6
- 1 pinceau rond n° 4
- des punaises
- de la ficelle à rôtir
- 1 crayon blanc
- 1 gomme mie de pain
- gel en pâte acrylique
- 1 couteau rectangulaire
- 1 couteau triangulaire de petite taille
- 1 couteau triangulaire de taille moyenne
- 1 règle

Le support

- 5F
- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé avec un enduit universel

La palette

- gris de Payne
- bleu turquoise
- bleu outremer
- blanc
- violet
- ocre jaune
- rouge vermillon
- bleu de cobalt
- orange
- jaune citron

- 1** Faites un fond noir avec le pinceau plat n° 6 et du gris de Payne (cf. p. 228). Laissez sécher pendant une heure, puis appliquez le quadrillage sur le support (cf. p. 227). Dessinez au crayon blanc les bateaux et les bâtiments.



A1

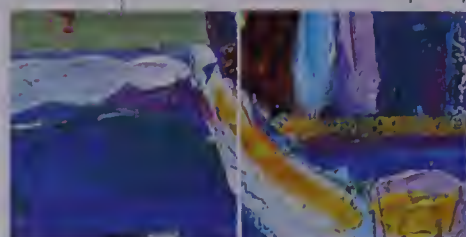
- 2** Pour le ciel et la mer, mélangez un peu de gel* en pâte à du bleu turquoise, puis étalez la couleur à l'horizontale avec le couteau rectangulaire et laissez sécher.



A4 - B4

Pour **augmenter la texture de la pâte**, il est impératif d'utiliser **un gel acrylique en pâte**. Vous en ajouterez à chaque couleur tout au long de l'étude.

- 3** Avec du bleu outremer dégradé* de blanc, dessinez les bâtiments à l'aide du pinceau rond n° 4, puis colorez les murs à l'ombre avec le petit couteau triangulaire et laissez sécher. Pour la colline, rompez du bleu outremer avec de l'ocre jaune.



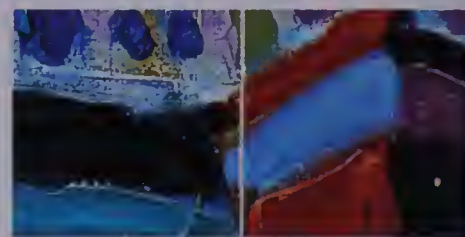
A6 - B6

- 4** Avec le même couteau et du violet dégradé de blanc, effectuez le toit des bâtiments. Laissez sécher, puis faites la barque de gauche ; utilisez la pointe du couteau pour réaliser des traits fins. Pour les murs dans la lumière, dégradez de l'ocre jaune avec du blanc. Essayez d'obtenir une pâte épaisse. Laissez sécher.



E5

- 5** Colorez le haut de la coque en violet et le bas en bleu turquoise. Pour le bateau le plus à droite, prenez du rouge vermillon, que vous rompez* avec du violet pour le côté dans l'ombre.



F5 - G5

- 6** Pour rendre les reflets des bateaux, utilisez le couteau triangulaire et du bleu de cobalt : écrasez dessus du bleu turquoise si nécessaire.



E6

- 7** Les détails et les rehauts* : une fois que tout est sec, tracez le mat et les filins en blanc avec la règle et le pinceau rond n° 4, puis rehaussez la barque et les fanions avec des touches épaisses de rouge vermillon et/ou d'orange ; appliquez directement au tube les taches de jaune citron.



E2

La peinture au couteau
Les couteaux (cf. p. 226) ont des formes variées, chacune ayant son effet : les **triangulaires** laissent une **trace en pointe**, les **rectangulaires** une **trace plate**. Ayez au moins trois couteaux : deux triangulaires (un petit et un moyen) et un rectangulaire. La couleur s'applique avec le dos de la lame. On peut la poser, l'appliquer, la retirer et la reposer autant de fois qu'on veut... tant que la peinture n'est pas sèche.



La peinture des fleurs, sujet intemporel, est généralement un travail d'intérieur, d'atelier. Elle a traversé toutes les époques, séduit tous les grands maîtres, et se révèle particulièrement intéressante à l'acrylique.

Les impressionnistes, pour qui la couleur est une préoccupation essentielle, ont bien sûr largement traité ce thème.

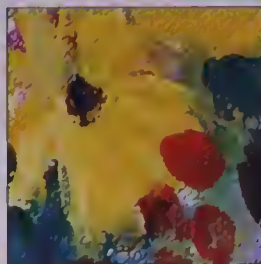
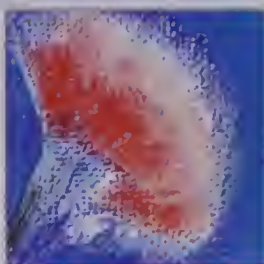
Renoir, notamment, a peint une multitude de bouquets très classiques, généralement disposés dans de beaux vases au sein d'intérieurs chaleureux. Contrairement au travail de son contemporain Fantin-Latour, où dominant les couleurs grises, la patte de Renoir est reconnaissable à la vivacité de sa palette et de son geste. La touche de Manet, elle, se repère au travail réalisé sur la valeur des couleurs. Quant à Van Gogh, il apporte aux bouquets la nature explosive de ses couleurs, et surtout la lumière qui s'en dégage. Le maître de la composition florale reste néanmoins Redon, qui en a fait son thème de prédilection : ses toiles sont une déclinaison de fleurs et de bouquets aux couleurs chatoyantes.

- Rompre les couleurs • Couleurs et impressions
 - La valeur des couleurs
- Les règles de l'ombre et de la lumière
 - Les gels d'empâtement

Les fleurs

Avec

- Pierre-Auguste Renoir
- Vincent Van Gogh
- Édouard Manet
- Armand Guillaumin



Bouquet de roses

Dans ce tableau où dominant les couleurs primaires (rouge, bleu, jaune), vous allez apprendre comment exploiter la rupture des couleurs.

Matériel

- 1 palette
- 1 pot d'eau
- 1 chiffon
- de la ficelle à rôti
- des punaises
- 1 crayon blanc
- 1 gomme mie de pain
- 2 pinceaux plats n° 6 et n° 4
- 2 pinceaux ronds n° 4 et n° 6

Le support

- 5F
- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé avec un enduit universel

La palette

- gris de Payne
- jaune citron
- ocre jaune
- rouge carmin
- rouge vermillon
- vert
- violet
- bleu de cobalt
- bleu turquoise



1

Faites un fond noir avec le pinceau plat n° 6 et du gris de Payne (cf. p. 228).

Laissez sécher pendant une heure, puis appliquez le quadrillage sur le support (cf. p. 227). Faites la mise en place (cf. p. 7) au crayon blanc, en détaillant l'emplacement de chaque fleur. Repassez ensuite les contours du corps à la peinture bleue avec le pinceau rond n° 4.



A2 - B2

2

Colorez le fond en jaune citron rompu d'ocre jaune, en effectuant des touches verticales. Laissez sécher, puis réalisez par-dessus des frottis* de blanc rompu de jaune.



F8 - G8

3

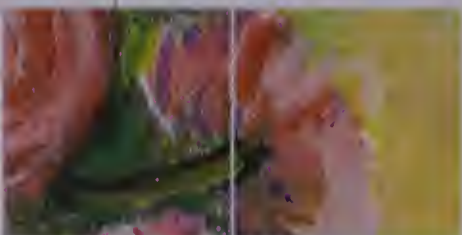
Peignez en ocre jaune le tissu du premier plan, puis celui de derrière en gris de Payne dégradé* de blanc ; utilisez le pinceau plat n° 4.



B3 - C3 - D3

4

Les roses sont réalisées, au pinceau rond n° 4, avec un mélange de carmin, de vermillon et de blanc. Obtenez la couleur des feuilles en rompant* du vert avec du jaune.



E3 - F3

5

Pour les fleurs violettes, effectuez des petites touches de violet dégradé de blanc avec la pointe du pinceau rond n° 4.



6

Pour le vase, passez une couche de bleu de cobalt dégradé de blanc, puis dessinez les motifs en bleu turquoise avec le pinceau rond n° 6. Rehaussez*-le ensuite en jaune dégradé de blanc.



D6 - D7

Les couleurs rompues

Obtenue par mélange de deux couleurs, elles sont intéressantes car elles sont légèrement grisées, et donc moins puissantes et moins saturées* que les couleurs toutes faites (cf. p. 229). Cette technique permet donc de contrôler l'intensité* des couleurs (cf. p. 238).

Les différents pinceaux et leur utilisation

Utilisez les pinceaux plats plutôt pour les fonds et les parties couvrantes, les pinceaux ronds pour les détails et les pinceaux mi-courts, comme les « langues de chat », pour les modelés*.



Vincent Van Gogh

Fritillaires couronne impériale dans un vase de cuivre (1886)

Avec Van Gogh, la couleur devient le sujet même du tableau.

Matériel

- 1 palette
- 1 pot d'eau
- 1 chiffon
- des punaises
- de la ficelle à rôtir
- 1 crayon blanc
- 1 gomme mie de pain
- 2 pinceaux plats n° 6 et n° 4
- 1 pinceau rond n° 4

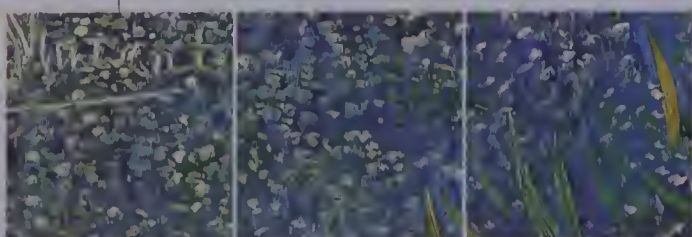
Le support

- 5F
- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé avec un enduit universel

La palette

- gris de Payne
- bleu outremer
- bleu de cobalt
- ocre jaune
- vert
- jaune citron
- orange
- terre de Sienne brûlée
- rouge vermillon

- 1** Faites un fond noir avec le pinceau plat n° 6 et du gris de Payne (cf. p. 228). Laissez sécher pendant une heure, puis appliquez le quadrillage sur le support (cf. p. 227). Dessinez le bouquet et le vase avec le détail des fleurs.



A1 - B1 - C1

- 2** Colorez le fond avec le pinceau plat n° 4 : faites de petites touches en alternant le bleu outremer et le bleu de cobalt. N'hésitez pas à les **dégrader*** de blanc et à les superposer comme un canevas.



D7 - D8 - E7 - E8

Les critères objectifs de la couleur

- La teinte : nom de la couleur (par ex. : rouge vermillon).
- L'intensité : effet de saturation de la couleur ; plus celle-ci est diluée, moins elle est intense.
- Le ton : quantité de blanc contenue dans la couleur.
- La valeur : quantité de gris dans la couleur ; varie quand on la rompt avec une autre couleur.
- La distinction entre couleur chaude et couleur froide.

- 3** Réalisez le vase au pinceau rond n° 4 avec un mélange d'ocre jaune et de vert, légèrement dégradé de blanc et **cassé*** de gris de Payne. Terminez par l'éclat en forme d'étoile avec un peu de jaune citron dégradé de blanc.

Mélangez vos couleurs à chaque touche de manière à les rendre le plus **irrégulières** possible.



©Photo RMN – Hervé Lewandowski

Huile sur toile – taille réelle : 73 x 60,5 cm

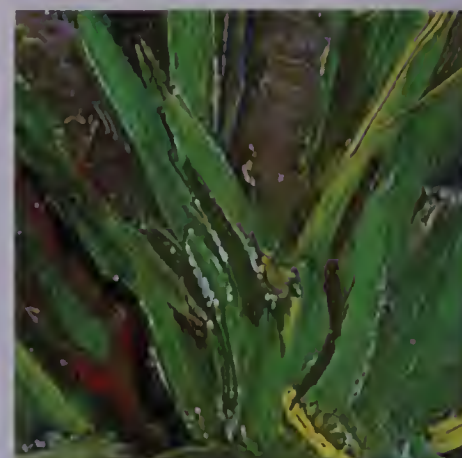


D2 - E2 - F2

4 Peignez les fleurs avec le pinceau plat n° 4, en appliquant des touches verticales d'ocre jaune et d'orange. Attention, les fleurs de droite sont plus dégradées que celles de gauche. Laissez sécher, puis réalisez les étamines avec du jaune citron dégradé de blanc.



D1 - E1



D5

5 Pour les feuilles, mélangez du vert, du bleu outremer et du jaune citron (veillez à renouveler le mélange pour chaque feuille), et utilisez le pinceau rond n° 4. Laissez sécher, puis rehaussez* les feuilles de quelques traits noirs.

Petit truc
Quand vous préparez un mélange sur la palette, commencez par la couleur dominante : pour obtenir un vert tirant sur le jaune, placez d'abord du jaune puis une plus petite quantité de bleu ; en mettant plus de bleu que de jaune, vous obtiendrez un vert sombre tirant sur le bleu.



A9 - B9

6 La couleur de la table est obtenue avec de la terre de Sienne rompue de vermillon, que vous rehaussez de hachures d'ocre jaune en diagonale. Laissez sécher, puis reprenez avec du gris de Payne dégradé de blanc et du vert par endroits ; utilisez le pinceau plat n° 4.

Les effets subjectifs de la couleur

La nature des couleurs, leur intensité, leurs associations ont des effets purement subjectifs ou qui peuvent être liés aux diverses cultures et religions. On parlera donc d'énergie positive ou de force négative pour exprimer son impression face à une œuvre.

Édouard Manet

Œillets et clématites dans un vase de cristal (vers 1882)

Pour rendre le volume, il est indispensable de maîtriser la valeur, car c'est l'ombre et la lumière qui créent le **modelé***.

Matériel

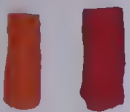
- 1 palette
- 1 pot d'eau
- 1 chiffon
- des punaises
- de la ficelle à rôtir
- 1 crayon blanc
- 1 gomme mie de pain
- 2 pinceaux plats n° 6 et n° 4
- 1 pinceau rond n° 6

Le support

- 5F
- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé avec un enduit universel

La palette

- gris de Payne
- violet
- vert
- ocre jaune
- jaune citron
- rouge vermillon
- rouge carmin



1 Faites un fond noir avec le pinceau plat n° 6 et du gris de Payne (cf. p. 228). Laissez sécher pendant une heure, puis appliquez le quadrillage sur le support (cf. p. 227). Dessinez au crayon blanc le vase et le détail des fleurs.



2 Colorez le fond avec le pinceau plat n° 6 : avec des petites hachures verticales, alternez le gris de Payne rompu* de violet et le même gris rompu de vert et dégradé* de blanc. Au niveau de la base du vase, rompez-le avec de l'ocre jaune puis dégradez-le de blanc.

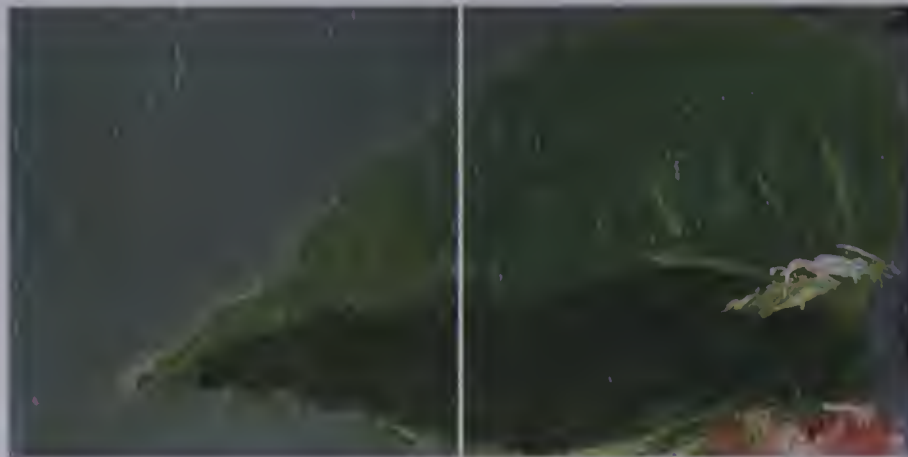
A1

Remarque

C'est par le dégradé des **valeurs*** que s'expriment le volume et les distances : le mur gris foncé est plus éloigné que la table gris clair.



E8 - E9 - F8 - F9



A3 - B3



E4 - F4

3 Peignez les feuilles avec du vert rompu d'ocre jaune et légèrement dégradé de blanc ; utilisez le pinceau rond n° 4. Là encore, c'est le jeu de l'ombre et de la lumière qui traduit le volume des feuilles et leur disposition dans l'espace.





C4 - D4

4 La couleur de la fleur centrale est obtenue avec du violet rompu de jaune citron ; utilisez le pinceau rond n° 4. Laissez sécher, puis réalisez le cœur avec le même jaune dégradé de blanc (cf. le mélange des couleurs, p. 229).

5 Pour les fleurs roses, rompez du vermillon avec du carmin, puis **cassez*** ce mélange avec du gris de Payne ; utilisez pour cela le pinceau rond n° 4. Pour réaliser les effets de lumière, dégradez la couleur avec du blanc : quelques touches suffisent.



B1 - B2

6 Effectuez le vase en ocre jaune dégradé de blanc ; pour donner l'illusion de la transparence, appliquez avec le pinceau rond n° 4 des traits verticaux de gris de Payne et d'autres de blanc rompu d'ocre jaune. Terminez par de légers **rehauts*** ocre jaune.

La valeur

Quantité de gris contenue dans une couleur. La valeur varie quand la couleur est cassée avec du noir ou rompue avec une autre couleur. La valeur est essentielle pour rendre la dégradation des couleurs dans la perspective aérienne (cf. p. 332) : plus on s'éloigne du premier plan, plus les couleurs sont grisées.



C7 - C8 - C9 - D7 - D8 - D9



©Photo RMN - Hervé Lewandowski

Huile sur toile - taille réelle : 56 x 32,5 cm

Armand Guillaumin

Les Lilas (le jardin de l'artiste)

Pour peindre des bouquets d'arbres en fleur, plantez votre chevalet dans un joli parc ou dans votre jardin !

Matériel

- 1 palette
- 1 pot d'eau
- 1 chiffon
- des punaises
- de la ficelle à rôtir
- 1 crayon blanc
- 1 gomme mie de pain
- 2 pinceaux plats n° 6 et n° 4

Le support

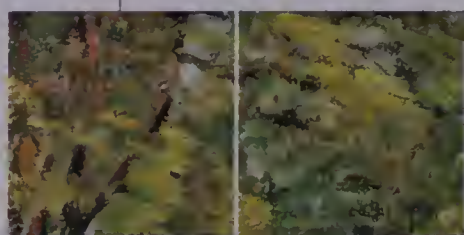
- 5F
- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé avec un enduit universel

La palette

- gris de Payne
- bleu outremer
- jaune citron
- vert
- ocre jaune
- terre de Sienne brûlée
- violet
- rouge vermillon

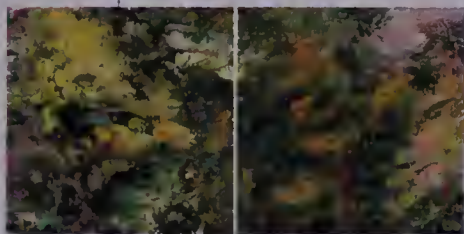


1 Faites un fond noir avec le pinceau plat n° 6 et du gris de Payne (cf. p. 229). Laissez sécher pendant une heure, puis appliquez le quadrillage sur le support (cf. p. 227). Réalisez la mise en place (cf. p. 7) au crayon blanc, en dessinant avec soin le tronc de l'arbre à gauche.



B1 - C1

2 Peignez le feuillage, avec le pinceau plat n° 4, en **rompant*** du bleu outremer avec du jaune citron ; faites le mélange à chaque coup de pinceau pour obtenir une couleur irrégulière (cf. p. 250). **Juxtaposez*** de petites touches en observant bien leur sens, pour respecter le rythme du tableau (cf. p. 242).



C3 - D3

3 Pour éclairer les feuilles dans la lumière, mettez plus de jaune que de bleu ; pour ombrer en revanche, utilisez plus de bleu que de jaune (cf. p. 252). Au centre, rompez du vert avec de l'ocre jaune pour obtenir la couleur des feuilles à mi-ombre. Servez-vous du pinceau plat n° 4.



4 Colorez l'herbe avec du vert cassé* d'ocre jaune et le pinceau plat n° 4 ; mettez plus de vert dans l'ombre et plus d'ocre jaune dans la lumière. Réalisez ensuite le tronc en ocre jaune, **dégradé*** de blanc côté lumière et rompu de terre de Sienne brûlée côté ombre.



B6



D6 - E6 - F6

5 Pour la partie au soleil du chemin, dégradez de l'ocre jaune avec du blanc. Pour les endroits à l'ombre, dégradez du gris de Payne avec du blanc, puis rompez-le avec du violet. Ajoutez quelques touches de terre de Sienne brûlée. Utilisez le pinceau plat n° 4.

Règle

Dans la peinture classique, la lumière va de gauche à droite et de haut en bas.

- Quand la lumière est directe – lumière du sud – l'ombre est froide (paysages baignés de lumière naturelle).
- Quand elle est indirecte et froide – lumière du nord –, l'ombre est chaude (objets dans une pièce).

Couleur des ombres

Il faut toujours considérer l'ombre comme une **tache de couleur**.

Ce qui fait l'ombre et la lumière, ce ne sont pas le noir et le blanc, mais le rapport entre les **couleurs chaudes*** et les **couleurs froides***.

Le décapant

L'acrylique est ineffaçable. Pour **nettoyer** une palette en bois et des pinceaux sur lesquels la peinture a séché, il faut utiliser un décapant universel qui se rince à l'eau et au savon de Marseille.



Photo RMN – René- Gabriel Ojeda

Huile sur toile – taille réelle : 64 x 80 cm



G2 - G3

6 La couleur des lilas est obtenue avec du violet dégradé de blanc dans la lumière. Pour ombrer, rompez ce mélange avec du bleu outremer. Utilisez le pinceau plat n° 4.

Pour peindre un **type de fleur** donné sans entrer dans le détail, tout votre travail et votre attention doivent porter sur la **couleur**.

► **Remarque**

Ici, ce n'est pas le détail des pétales qui permet d'identifier immédiatement le lilas, mais la masse de couleur rose.



A2 - B2

7 Réalisez le toit derrière les arbustes en vermillon rompu d'ocre jaune avec le pinceau plat n° 4.



G1 - H1

8 Terminez par le ciel avec le pinceau plat n° 4 et du bleu outremer dégradé de blanc, en **réservant*** la place des nuages. Peignez ces derniers avec du blanc rompu d'ocre jaune.

Une rose

Peindre à l'acrylique, c'est travailler sur les couleurs, mais aussi sur les volumes.

Matériel

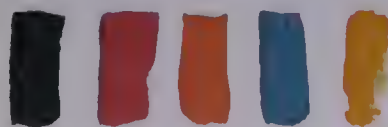
- 1 palette
- 1 pot d'eau
- 1 chiffon
- 1 pinceau plat n° 6
- des punaises
- de la ficelle à roti
- 1 crayon blanc
- 1 gomme mie de pain
- 1 couteau triangulaire de taille moyenne

Le support

- 5F
- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé avec un enduit universel

La palette

- gris de Payne
- rouge carmin
- rouge vermillon
- bleu turquoise
- orange

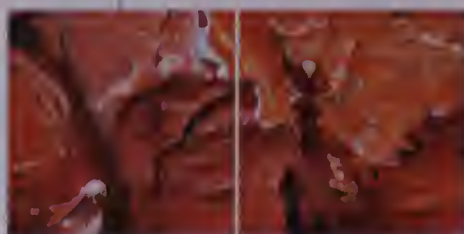


- 1** Faites un fond noir avec le pinceau plat n° 6 et du gris de Payne (cf. p. 229). Laissez sécher pendant une heure, puis appliquez le quadrillage sur le support (cf. p. 227). Dessinez au crayon blanc les pétales en cercles successifs.



C3 - D3

- 2** Repassez les contours de chaque pétale à la peinture grise en dégradant* du gris de Payne avec du blanc. Utilisez pour cela le pinceau rond n° 4.



E4 - F4

Toutes les étapes suivantes sont à effectuer au couteau.

- 3** Colorez les pétales avec du carmin mélangé au gel* de structure et dégradé de blanc ; peignez en partant du centre et en allant vers l'extérieur. N'hésitez pas à mettre une couche de 2 à 3 millimètres d'épaisseur.



C5 - D5 - E5

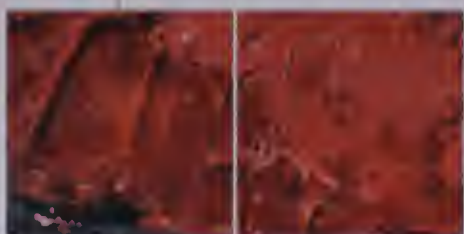
Au couteau, il est impératif de ne pas lisser la couleur : appliquez la peinture en laissant visibles les coups de couteau et travaillez dans le volume.

- 4** Laissez sécher pendant une demi-heure, puis reprenez les pétales en passant par-dessus un peu de vermillon mélangé à du gel de structure ; travaillez en relief. Laissez sécher.



A6 - A7

- 5** Avec du bleu turquoise, soulignez le contour extérieur de la fleur. Laissez sécher pendant une demi-heure, puis colorez le fond en orange mélangé à un peu de gel : écrasez la couleur en laissant bien les marques du couteau.



B7 - C7

- 6** Reprenez le détail des pétales avec un mélange de carmin et de vermillon dégradés de blanc, auquel vous ajouterez un peu de gel.

Le gel de structure
Pour obtenir des empâtements*, il faut mélanger du gel de structure à vos couleurs. On le trouve le plus souvent en tube ; c'est une pâte épaisse et opalescente. Réalisez le mélange sur la palette ou sur le support et laissez sécher selon les recommandations du fabricant.



Attention ! Quand votre tableau sera terminé, laissez la peinture sécher pendant au moins une semaine si l'épaisseur de l'empâtement est importante.

Pour être réussi, un portrait doit être ressemblant.

Dans l'histoire de la peinture, le réalisme ne fut pourtant que tardivement un critère de perfection. Les canons esthétiques l'emportaient, si bien que les portraits différaient beaucoup de leurs modèles : Titien en exécuta plusieurs d'Isabelle de Portugal, qu'il n'avait jamais rencontrée...

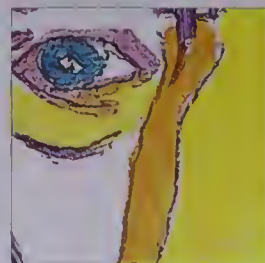
Raphaël appartient à cette tradition idéalisant la femme, parfaite et irréelle. L'œuvre de Goya, elle, propose une interprétation de la « figure habillée » : avec très peu de touches, il développe volumes et lumière, ne signifiant que l'essentiel et donnant néanmoins l'illusion d'une multitude de détails. Ensuite, les portraits se font progressivement plus réalistes : moins figés, ils sont souvent intégrés dans des scènes de la vie quotidienne, comme chez Renoir, qui élaborait notamment, avec maestria, l'éclairage des visages. Avec Corot, contemporain de la photographie, les portraits deviennent encore plus « réels ». C'est d'ailleurs contre cet effet de réel que, bien plus tard, le Pop' Art luttera, par le jeu de la déconstruction des visages et des couleurs.

- Les règles du portrait
- Le contraste noir et blanc
- La peinture à l'œuf • Les tons purs

Les portraits

Avec

- Jean-Honoré Fragonard
- Pierre-Auguste Renoir
- Raffaello Santi, dit Raphaël
- Vincent Van Gogh



Portrait d'homme

Cette page, plus théorique, traite des **proportions du visage**, indispensables pour réaliser les portraits. Le modèle proposé sert d'exemple et ne sera pas traité du point de vue de la couleur.

Le trait rouge
Particulièrement utile, un simple trait de vermillon permettra de dessiner les traits du visage.

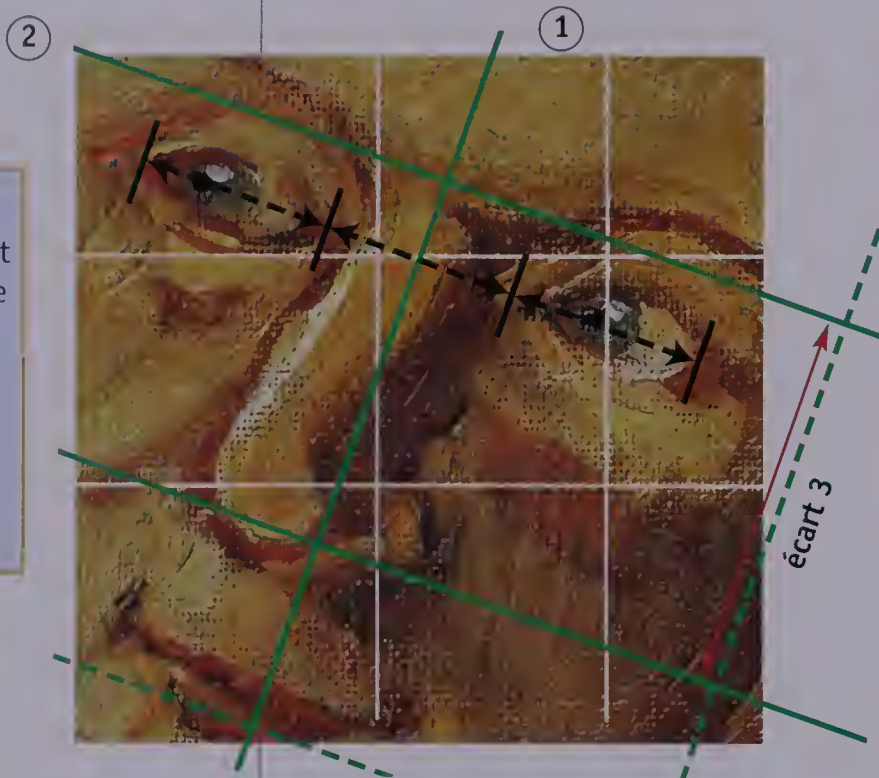
Les muscles de l'expression
Certains muscles contribuent plus que d'autres l'expression. Par exemple :

- la contraction exagérée du masséter (le muscle de la mastication, qui retient les mâchoires) dessine, quand la bouche est fermée, une saillie exprimant la colère ou l'autorité ;
- les muscles du front (qui marquent les plis) peuvent suggérer l'étonnement ;
- la contraction des muscles des sourcils suggère la douleur ou le mécontentement.

1 La forme générale du visage

Chez un adulte (quand on le voit de face), elle tient dans deux carrés superposés. Chez un bébé, elle tient dans un carré.

2 L'axe vertical du visage (ligne 1) passe par le nez et par le milieu de la bouche, sachant que le nez est toujours un peu décalé par rapport à cet axe.

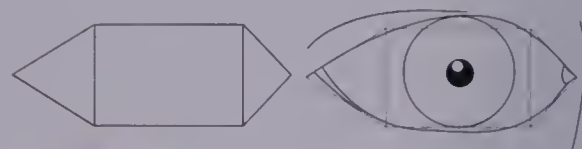


3 Un axe (ligne 2), qui passe sur le repli de la paupière (sous le sourcil et juste au-dessus de l'œil), coupe le visage en deux parties égales.

4 La taille de l'oreille (écart 3) est proportionnelle à celle du nez : elle part au niveau du repli de la paupière et descend jusqu'à la base du nez.

5 La distance entre la base du nez et le menton (écart 4) est équivalente à celle qui se trouve entre le repli de la paupière et la base du nez (écart 3).

6 La bouche, quant à elle, se situe sur un axe (ligne 5) équidistant de la base du nez et du menton.

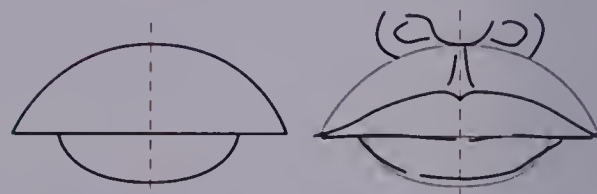


7 Les yeux se situent sur un même axe horizontal, et la distance entre eux (leur écartement) est équivalent à la largeur d'un œil.

► Conseil

Les yeux sont constitués d'un rectangle et de deux triangles, un petit du côté du nez et un autre, plus allongé, du côté de l'oreille.

8 Le repli de la paupière doit être dessiné avec soin, car c'est lui qui donne l'expression du regard.



9 Forme de la bouche : la lèvre supérieure est plus grande que la lèvre inférieure ; le muscle supérieur est plus grand, et lui seul va à la commissure des lèvres ; le muscle inférieur, lui, se situe au centre de la lèvre.

► Remarque

- Dessinez la lèvre supérieure en premier : c'est elle qui donne l'expression.
- Faites ensuite la lèvre inférieure, mais sans aller jusqu'à la commissure des lèvres pour éviter que la bouche ne paraisse maquillée.

10 Où ombrer ? La lumière du soleil venant d'en haut, ombrez légèrement sous les sourcils, le nez, la lèvre supérieure et le menton.

► Conseil

N'ombrer pas les joues et les pommettes, sinon vous créerez des rides, ce qui vieillirait le modèle. En revanche, placez de légers éclats rose et orangé.



Pierre-Auguste Renoir

La Loge (1874)

Elles s'appelaient Anna, Angèle, Lise ou Nini « Gueule de Raie ». On ne sait presque rien de ces modèles, si ce n'est que les impressionnistes étaient tous amoureux d'elles.

Matériel

- 1 palette
- 1 pot d'eau
- 1 chiffon
- des punaises
- de la ficelle à rôti
- 1 crayon blanc
- 1 gomme mie de pain
- 1 pinceau plat n° 6
- 2 pinceaux ronds n° 2 et n° 4

Le support

- 5F
- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé avec un enduit universel

La palette

- gris de Payne
- bleu outremer
- terre de Sienne brûlée
- jaune citron
- rouge vermillon
- ocre jaune



Le théorème du contraste, dit de Reynolds

Un carré noir sur fond blanc paraîtra plus petit qu'un carré blanc de même dimension sur fond noir.

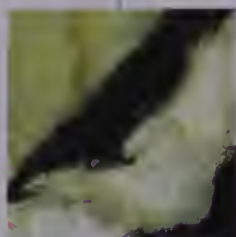


1

Faites un fond noir avec le pinceau plat n° 6 et du gris de Payne (cf. p. 227).

Laissez sécher une heure, puis appliquez le quadrillage sur le support (cf. p. 225).

Dessinez les personnages au crayon blanc, en plaçant le détail des visages (cf. p. 260), la robe et la fleur dans les cheveux.



A5

2

Réalisez la dentelle de la robe avec du bleu outremer **cassé*** de gris de Payne et **dégradé*** de blanc ; utilisez le pinceau rond n° 4. Les bandes noires sont bien sûr données par le fond noir effectué à l'étape 1.



C7

► Remarque

Les rayures semblent se rétrécir à mesure que vous peignez la dentelle blanche : c'est une application du théorème de Reynolds.

3

Avec de la terre de Sienne brûlée rompue*

par endroits de jaune citron, peignez les cheveux, le velours du balcon et le fond de la loge ; faites des petites touches en frottant le pinceau rond n° 4.



C1

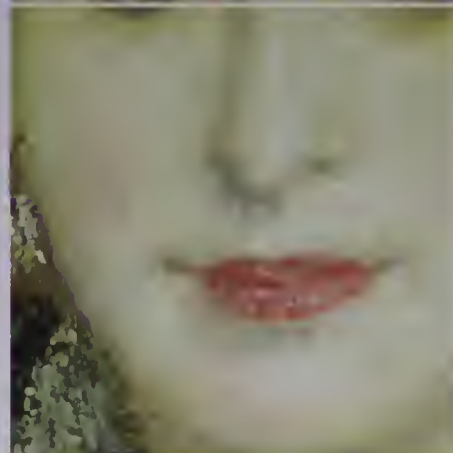
4

Peignez le visage avec

le pinceau rond n° 4, en mêlant à du vermillon une pointe d'ocre jaune et du blanc (cf. p. 266).

Pour le **modelé***, ombrez en bleu outremer très dégradé de blanc.

Dessinez les yeux et les sourcils avec le pinceau rond n° 2 et de la terre de Sienne brûlée très diluée.



C2 - C3 - D2 - D3



©Photo – The Bridgeman Art Library

Huile sur toile – taille réelle : 80 x 63,5 cm



C5-C6S

5 Pour les fleurs de la robe, dégradez du vermillon avec du blanc, en **juxtaposant*** des petites touches avec le pinceau rond n° 4.



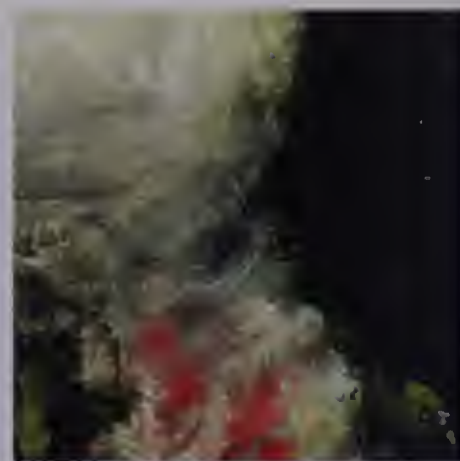
D3

6 Effectuez les perles et les boucles d'oreille avec le pinceau rond n° 2 et du bleu outremer dégradé de blanc ; faites scintiller la couleur en la posant avec la pointe du pinceau.



E2-F2

7 Terminez par l'homme aux jumelles, avec le pinceau n° 4 ; peignez le visage en utilisant les couleurs de l'étape 4, et la chemise avec du bleu outremer dégradé de blanc.



D6

Les couleurs de la chair

- **Peau blanche et rosée :** vermillon + jaune pâle + ocre jaune dégradé de blanc. Augmentez la dose d'ocre jaune pour ombrer.
- **Peau mate :** carmin + jaune pâle + ocre jaune dégradé de blanc. Augmentez la dose d'ocre jaune pour ombrer.
- **Peau noire :** terre de Sienne brûlée + bleu + violet. Augmentez la dose de violet pour ombrer.
- **Peau jaune :** jaune citron + pointe d'orange + pointe de vert. Augmentez la dose de vert pour ombrer.



F3-F4

Raffaello Santi, dit Raphaël

Femme voilée (vers 1516)

Qui fut celle qu'on appelait la Velata ou encore la Fornarina ?
Nul n'a pu soulever le voile sur ce mystère...

Matériel

- 1 palette
- 1 pot d'eau
- 1 chiffon
- des punaises
- de la ficelle à rôti
- 1 crayon blanc
- 1 gomme mie de pain
- 1 pinceau plat n° 6
- 1 pinceau rond n° 2
- 1 œuf

Le support

- 5 F
- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé avec un enduit universel

La palette

- gris de Payne
- terre de Sienne brûlée
- bleu outremer
- ocre jaune
- rouge vermillon
- jaune citron

1 Faites un fond noir avec le pinceau plat n° 6 et du gris de Payne (cf. p. 227). Laissez sécher pendant une heure.

2 Avec le pinceau plat n° 6 et de la terre de Sienne brûlée **rompue*** de bleu outremer, reprenez le fond ; faites vos mélanges (cf. p. 227) de manière à obtenir un dégradé du plus clair, à gauche, au plus foncé, à droite. Laissez sécher.

3 Appliquez le **quadrillage** sur le support (cf. p. 225). Dessinez le personnage au crayon blanc, en plaçant le détail du visage (cf. p. 260). Repassez ensuite sur les contours du dessin avec le pinceau rond n° 2 et du gris de Payne. Passez sur la robe une couche de terre de Sienne brûlée.



E3

4 Peignez le voile avec le pinceau rond n° 2 et de l'ocre jaune **cassé*** d'une pointe de bleu outremer et **dégradé*** de blanc. Réalisez entre les seins un carré vermillon rompu de terre de Sienne.



C6

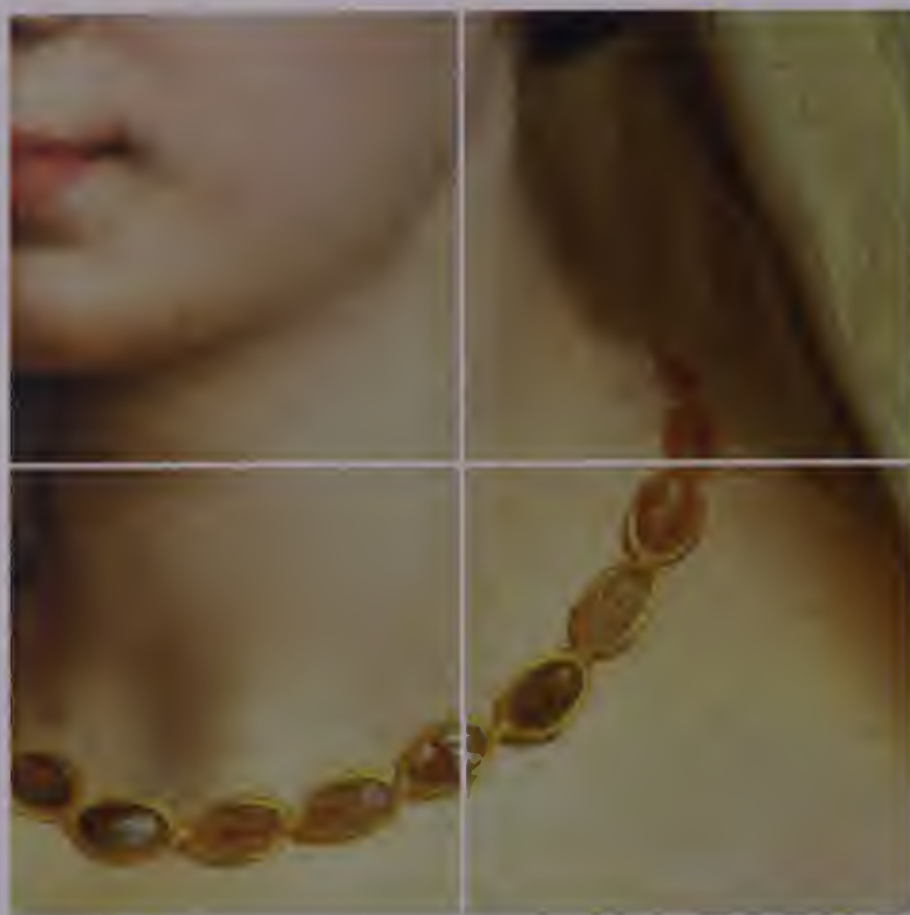
► Conseil

Passez plusieurs couches très fines de peinture : c'est leur succession qui rendra les dégradés du voile.

5 Faites la robe en ocre jaune dégradé de blanc, et cassé de gris de Payne dans l'ombre ; frottez doucement la peinture en suivant le moirage du tissu, avec le pinceau rond n° 2. Pour la lumière, **rehaussez*** en blanc cassé d'ocre.



D8 E8 F8



D4 - D5 - E4 - E5



D2

Le jaune d'œuf

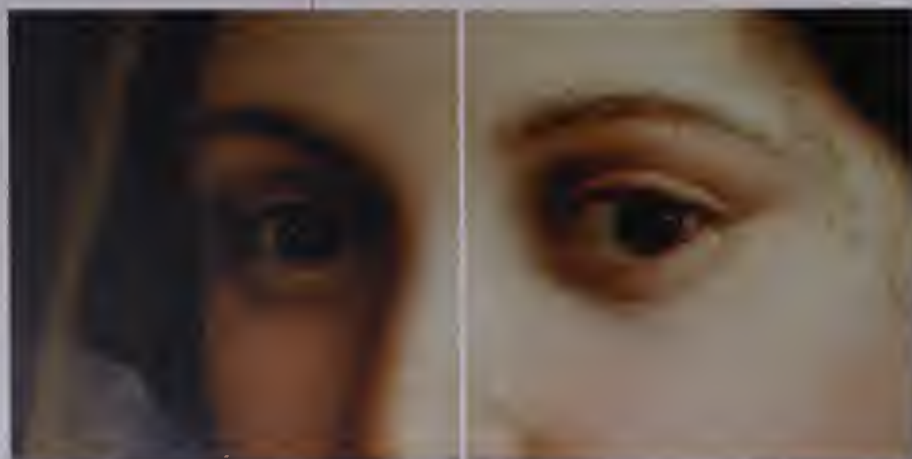
Il se mélange parfaitement à l'acrylique : battez-le à la fourchette dans un bol et trempez votre pinceau dedans avant de le charger de peinture. Cette technique rend la peinture plus onctueuse et plus facile à manipuler pour travailler le détail.

6 La couleur de la peau est obtenue avec un mélange de vermillon, d'ocre jaune et de blanc (cf. p. 266) ; utilisez le pinceau rond n° 2. Pour les parties dans l'ombre, cassez ce mélange avec du gris de Payne. Faites la chevelure avec de la terre de Sienne brûlée cassée de gris de Payne.

7 Avec de l'ocre jaune rompu de jaune citron et le pinceau rond n° 2, peignez les dorures de la robe.



F6 - F7



C3 D3

8 Dessinez les yeux et les nœuds avec le pinceau rond n° 2 et du gris de Payne.



©Photo – The Bridgeman Art Library

Huile sur toile – taille réelle : 85 x 64 cm

Autoportrait contemporain

L'acrylique se prête plus que tout autre matériau à ces images nettes et incisives, inspirées du Pop' Art et qui traduisent la réalité du monde moderne.

Matériel

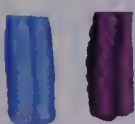
- 1 palette
- 1 pot d'eau
- 1 chiffon
- des punaises
- de la ficelle à rôtir
- 1 crayon noir
- 1 gomme mie de pain
- 1 pinceau rond n° 4

Le support

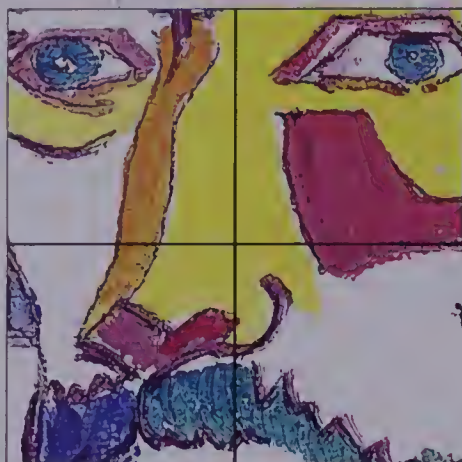
- 5F ou 5P
- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé avec un enduit universel

La palette

- vert
- jaune citron
- rose
- orange
- bleu turquoise
- bleu céruléum
- violet



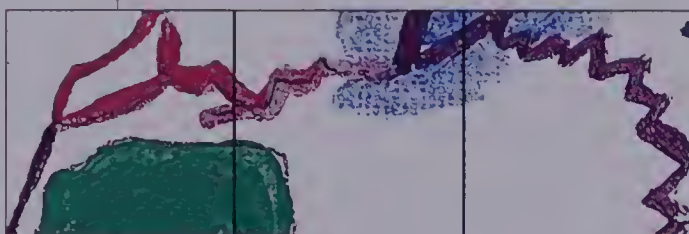
1 Appliquez le quadrillage sur le support (cf. p. 226), en laissant le fond blanc.



2 Dessinez au crayon noir l'ensemble du portrait, en veillant à bien placer les yeux, le nez et la bouche (cf. p. 260).

C4 - C5 - D4 - D5

3 Faites des formes bien fermées, comme pour les coloriages d'enfants.



C2 - D2 - E2

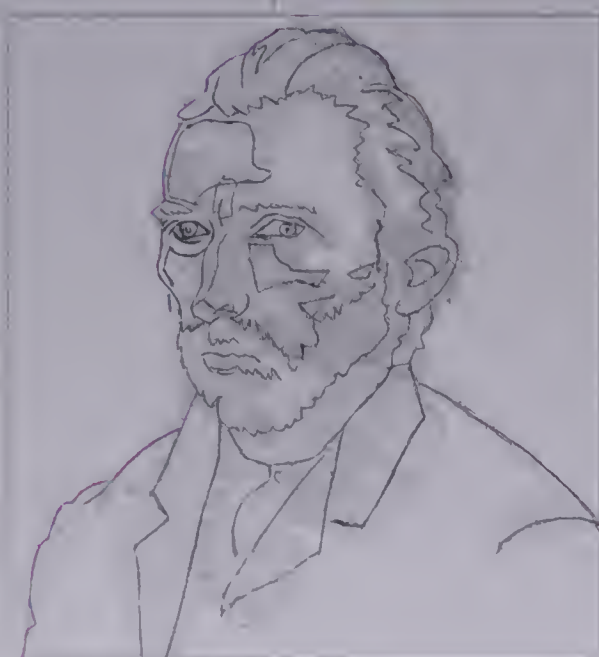
4 Repassez les contours du dessin à la peinture violette avec le pinceau rond n° 4.

5 Colorez l'intérieur des formes, en prenant soin de réaliser des aplats* de couleurs pures*, donc sans aucun mélange ; utilisez le pinceau rond n° 4.

Le contraste d'intensité*

De même que le **contraste simultané*** naît du rapprochement d'une couleur et de sa **complémentaire*** le contraste d'intensité naît du rapprochement de deux couleurs de même nature : deux **primaires*** ou deux **secondaires***, par exemple.

Les **couleurs s'électrisent** les unes les autres et semblent **plus saturées***.



Comment décalquer

- Placez votre papier calque sur la photo et dessinez au stylo les traits du visage.
- Retournez le calque et, à l'endroit des traits, frottez un fusain ou un crayon gras 2B.
- Retournez à nouveau le calque et disposez-le sur le support.
- Repassez alors sur les traits, sans trop appuyer pour ne pas creuser d'empreintes.

Les formats 5F ou 5P tiennent dans un format A3. Photocopiez la photo choisie en l'agrandissant au format A3 (soit à 140 %), puis décalquez-la directement sur votre support.



Peindre les nus est souvent considéré comme un aboutissement dans l'apprentissage de la peinture. Ce thème, en effet, nécessite de maîtriser non seulement les proportions du corps humain et les couleurs, mais aussi les règles de l'ombre et de la lumière, sans lesquelles on ne peut rendre le modelé d'un corps. Ce fut en tout cas un des sujets de prédilection des plus grands maîtres.

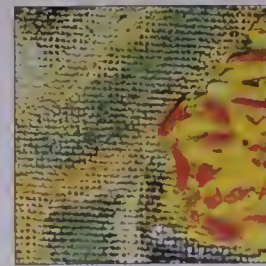
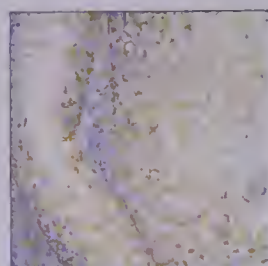
Le Titien, qui pratiquait la technique de peinture à l'œuf du ^{xv}^e siècle, porte une attention toute particulière aux carnations, lesquelles changent de couleur selon la lumière. Les nus de Carolus-Duran, extrêmement classiques par la pose, la recherche du modelé et les couleurs en clair-obscur, représentent parfaitement l'esprit fin de siècle de ce ^{xix}^e pétri de classicisme. À la même époque, l'œuvre de Degas offre des représentations de nus quasi photographiques et d'une grande luminosité, la lumière étant l'un des facteurs caractérisant le travail de ce peintre. C'est par la suite que Gauguin fera exploser la couleur avec ses femmes maories – dont la stature et le naturel le fascinaient –, souvent représentées dans un cadre naturel luxuriant.

- L'effet de rémanence
- Le pointillisme • Les vernis
- Imiter les textures • Les incrustations

Les nus

Avec

- Paul Gauguin
- Georges Seurat
- Charles Durand, dit Carolus-Duran
- Edgar Degas



Paul Gauguin

L'Offrande (1902)

Ce qui rend fascinantes les toiles de Gauguin, c'est la palette de couleurs qu'il rapporta de ses séjours en Polynésie.

Matériel

- 1 palette
- 1 pot d'eau
- 1 chiffon
- des punaises
- de la ficelle à rôtir
- 1 crayon blanc
- 1 gomme mie de pain
- 2 pinceaux plats n° 6 et 8
- 1 pinceau rond n° 4

Le support

- 5F
- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé avec un enduit universel

La palette

- gris de Payne
- violet
- terre de Sienne brûlée
- rouge carmin
- ocre jaune
- jaune citron
- bleu outremer
- vert
- rouge vermillon

1 Faites un fond noir avec le pinceau plat n° 6 et du gris de Payne (cf. p. 227). Laissez sécher pendant une heure, puis appliquez le quadrillage sur le support (cf. p. 225) et effectuez la mise en place au crayon blanc (cf. p.5).



B2 - C2

2 Peignez les cheveux avec le pinceau rond n° 2 et un mélange de violet, de terre de Sienne brûlée et d'une pointe de jaune citron. Pour leurs reflets, appliquez une pointe d'ocre jaune.



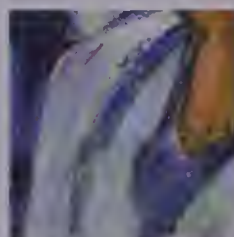
F5 - G5 - H5

3 Colorez la chair avec le pinceau plat n° 4, en mélangeant ocre jaune, violet et blanc. Rehaussez* en carmin rompu* avec de l'ocre jaune et un peu de violet. Délimitez le contour des corps avec la pointe du pinceau rond n° 4 et du violet cassé* avec du gris de Payne et un peu de jaune citron dégradé* de blanc. Pour le bébé, foncez la couleur en ajoutant du violet.



L7

4 Réalisez le paréo de gauche en violet rompu de bleu outremer avec une pointe d'ocre jaune, et celui de droite en bleu rompu d'une pointe d'ocre jaune dégradé de blanc ; utilisez le pinceau plat n° 4.



E7

5 Pour les zones claires de la végétation, rompez du vert avec du jaune citron et une pointe de violet ; pour les parties foncées, rompez du vert avec le même bleu qu'à l'étape 4 et une pointe d'ocre jaune. Utilisez pour cette étape le pinceau plat n° 4.



E2 - F2

6 Dessinez le toit en une succession de petites touches juxtaposées* avec du violet rompu de carmin et d'une pointe de vert dégradé de blanc. Pour la partie sombre du mur (A1 et B1), rompez de la terre de Sienne brûlée avec du vert et un peu de vermillon ; pour l'autre partie, rompez du gris de Payne avec du violet et un peu de jaune citron dégradé de blanc. Utilisez le pinceau plat n° 4.



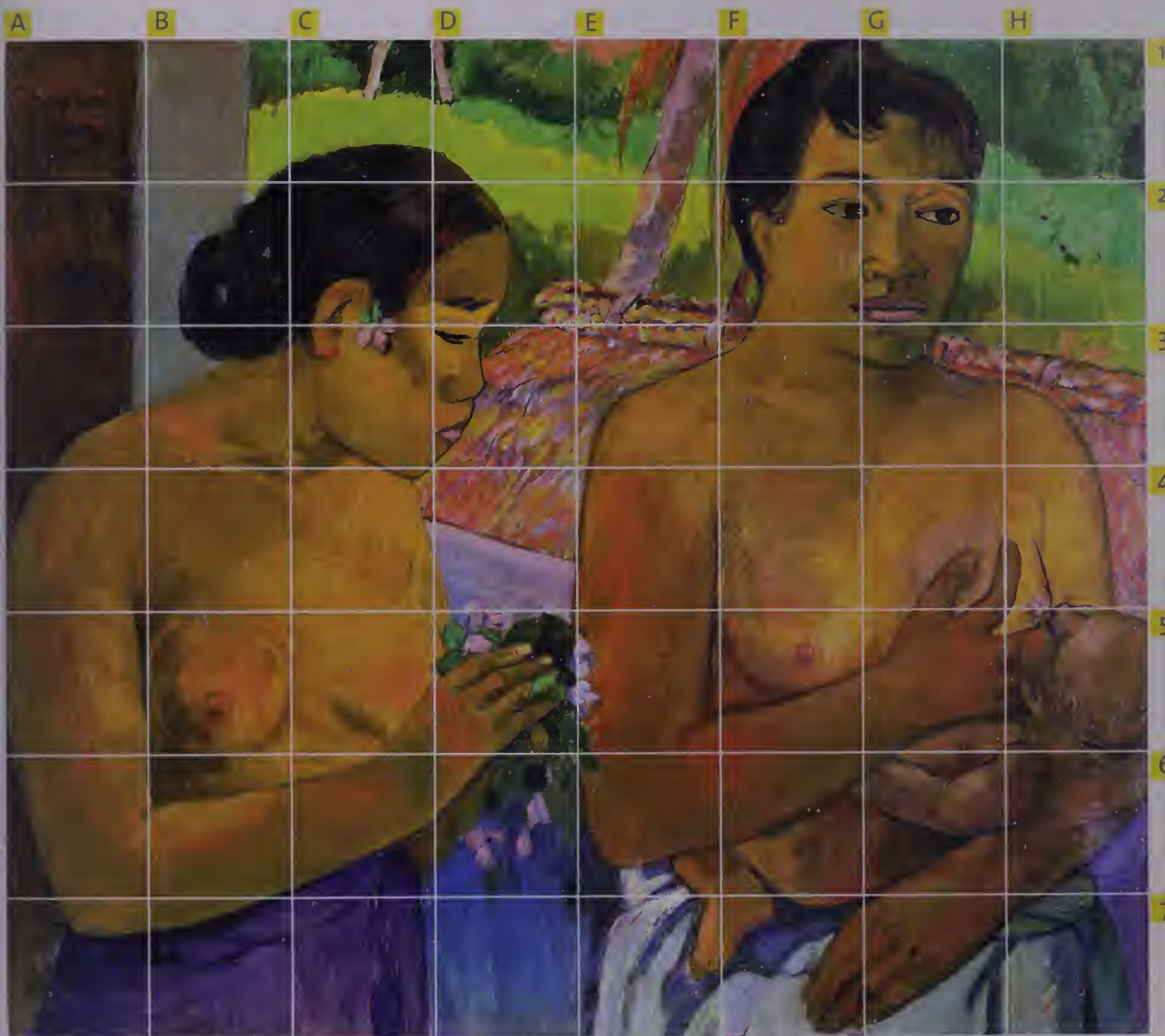
D4

L'effet de rémanence
Chaque couleur influence celles qui lui sont juxtaposées. Si l'on en fixe une quelques minutes durant, on perçoit sa complémentaire quand on ferme les yeux. Cet effet d'optique modifie donc les couleurs regardées par la suite et perturbe leur perception. Un moyen de maîtriser cet effet, pour éviter qu'un jaune ne soit perçu vert s'il côtoie du rouge orangé, consiste à rompre les couleurs avec leurs complémentaires*.



A1 B1





©Photo – The Bridgeman Art Library

Huile sur toile – taille réelle : 68 x 78 cm



D2 - D3



F2 - G2



D5

8 Les feuilles des couronnes sont réalisées avec le pinceau rond n° 4 en vert dégradé de blanc, et les fleurs en carmin dégradé de blanc.

7 Faites le détail des visages en utilisant la pointe du pinceau rond n° 4 et un peu de gris de Payne rompu de terre de Sienne brûlée (reportez-vous aux conseils p. 266).

Pour effacer de l'acrylique qui a séché, il n'existe qu'une seule méthode : le papier de verre. Abrasez la surface que vous voulez effacer, enlevez la poudre et repeignez par-dessus !

Georges Seurat

Poseuse de face, debout (1887)

Il est un domaine où l'acrylique concurrence à merveille la peinture à l'huile : le pointillisme.

Matériel

- 1 palette
- 1 pot d'eau
- 1 chiffon
- des punaises
- de la ficelle à rôtir
- 1 crayon blanc
- 1 gomme mie de pain
- 1 pinceau plat n° 6
- 2 pinceaux ronds n° 4 et n° 6

Le support

- 5F
- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé avec un enduit universel

La palette

- gris de Payne
- bleu outremer
- rouge vermillon
- violet
- jaune citron
- ocre
- vert
- orange



1 Faites un fond noir avec le pinceau plat n° 6 et du gris de Payne (cf. p. 227). Laissez sécher pendant une heure, puis appliquez le quadrillage sur le support (cf. p. 225). Dessinez le corps et le visage au crayon blanc, en veillant à bien placer les yeux, le nez et la bouche (cf. p. 260), ainsi que la délimitation du mur et le drap sur le sol.

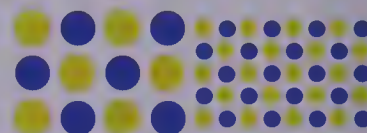
Attention !

Respectez bien l'axe vertical du corps, qui part de l'oreille gauche (D2) et descend jusqu'à la cheville gauche (D9).

Remplissez les différentes surfaces en utilisant des couleurs directement sorties du tube.

La juxtaposition des couleurs : l'effet Bezold

En mélangeant du jaune et du bleu, on obtient du vert. On peut aussi percevoir cette couleur en juxtaposant points jaunes et points bleus : à partir d'une certaine distance, l'œil fusionne les couleurs. C'est en appliquant ce principe que Seurat inventa le pointillisme.



Pour que le **fondu optique** des points soit réussi, utilisez un pinceau très fin et réalisez des points le plus menus possible.

Appliquez le système suivant...

2 Le fond : faites 3 points bleus et, à côté d'eux, 1 point rouge et 1 point violet.

5 Les fenêtres : faites 3 points jaunes et, à côté d'eux, 1 point bleu.

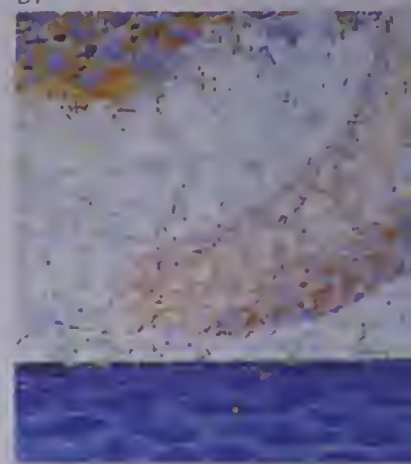
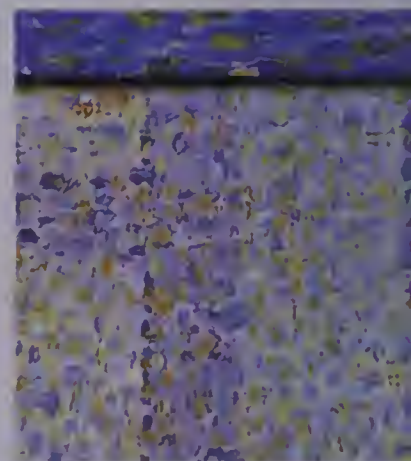
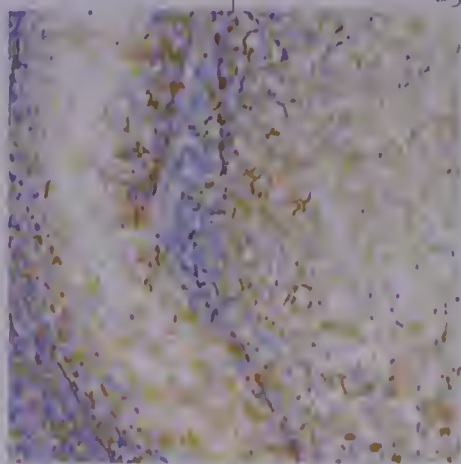
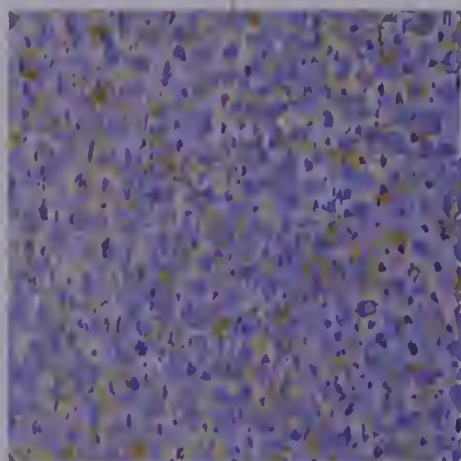
3 La chair : faites 3 points jaunes et, à côté d'eux, 1 point rouge et 1 point blanc. Pour ombrer, posez 1 point bleu en plus.

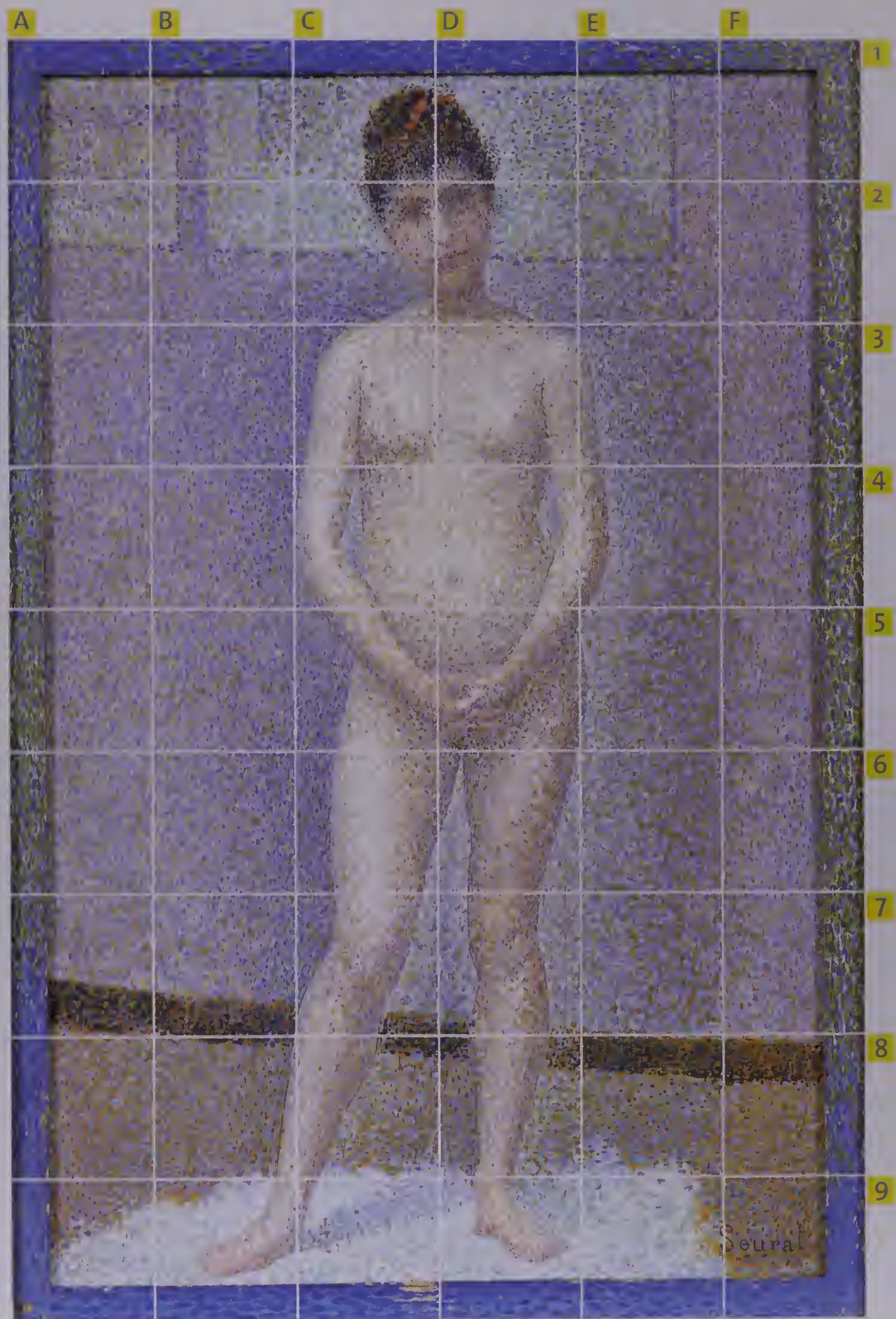
6 Le drap blanc : faites 2 points blancs et, à côté d'eux, 1 point bleu.

4 Les cheveux : faites 2 points violets et, à côté d'eux, 1 point bleu et 1 point ocre.

7 L'ombre sur le fond : faites 4 points bleus et, à côté d'eux, 1 point violet.

Pour faire varier les couleurs, modifiez les proportions de points donnés par couleur.





©Photo RMN – Hervé Lewandowski

Huile sur bois – taille réelle : 25 x 16 cm

Charles Durand, dit Carolus-Duran

Le Modèle (1905)

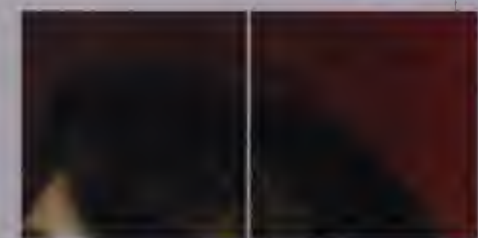
Ami de Manet et de Fantin-Latour, Carolus-Duran fut l'un des plus grands peintres de la fin du XIX^e et de l'esprit fin de siècle. Ce nu de dos est un hommage à la peinture de Vélasquez.

Matériel

- 1 palette
- 1 pot d'eau
- 1 chiffon
- des punaises
- de la ficelle à rôtir
- 1 crayon blanc
- 1 gomme mie de pain
- 1 pinceau plat n° 6
- 2 pinceaux ronds n° 6 et
- vernis acrylique en bombe

Le support

- 5F
- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé avec un enduit universel



D1 - E1

La palette

- gris de Payne
- rouge vermillon
- rouge carmin
- terre de Sienne brûlée
- ocre jaune
- rose
- jaune citron
- vert



C2 - D2

1 Faites un fond noir avec le pinceau plat n° 6 et du gris de Payne (cf. p. 227). Laissez sécher une heure, puis appliquez le quadrillage sur le support (cf. p. 225) et effectuez la mise en place au crayon blanc (cf. p. 5). Veillez à garder les proportions du corps, et à indiquer la colonne vertébrale.



F2 - G2

2 Réalisez le fond cramoisi avec le pinceau rond n° 6 et un mélange de vermillon et de carmin ; effectuez un léger frottis* irrégulier avec des touches diagonales pour obtenir un effet de flou. Laissez le corps en réserve*. Dans le bas à gauche, rompez* du carmin avec de la terre de Sienne brûlée.

B8

3 Peignez la couleur de la peau, avec le pinceau rond n° 4, en ocre jaune dégradé* de blanc. Pour ombrer au niveau de la colonne vertébrale, des aisselles et des fesses, cassez* ce mélange avec un peu de gris de Payne.

4 Réalisez la chevelure en cassant de la terre de Sienne brûlée avec du gris de Payne. Rendez leur effet vaporeux en frottant le pinceau peu chargé de peinture, et rehaussez* avec une pointe d'ocre jaune pour figurer les reflets. Utilisez le pinceau rond n° 4.



B4

5 Les fleurs roses sont faites avec du rose ou du carmin plus ou moins dégradé de blanc (B3 ou B4), la fleur blanche (B2) avec du gris de Payne fortement dégradé de blanc, et les fleurs jaunes (A4 et B2) avec du jaune citron dégradé de blanc ; sans oublier les feuilles, en vert. Utilisez le pinceau rond n° 4.

6 Pour la nappe, effectuez des touches croisées* de blanc rompu d'ocre jaune avec le pinceau rond n° 4.

7 Sur le visage, passez une première couche d'ocre jaune dégradé de blanc et laissez sécher. Ensuite, avec la pointe du pinceau rond n° 4, placez les yeux et les sourcils en gris de Payne dilué (cf. p. 5), ainsi que les joues avec un jus* de vermillon.

8 Laissez sécher durant une semaine, puis vaporisez une couche de vernis.

Les vernis

Pour donner un aspect fini à votre travail, vous pouvez passer une couche de vernis brillant, satiné ou mat, ce qui égalisera et ravivera la peinture. Les vernis se présentent sous forme de bombes, à pulvériser à 20 cm de la toile, dans une pièce bien ventilée. Respectez impérativement les consignes d'utilisation des fabricants, et ne laissez rien à la portée des enfants.



©Photo – The Bridgeman Art Library

Huile sur toile – taille réelle : 120 x 81 cm

Profil égyptien

L'acrylique permet de peindre sur n'importe quel support, à condition qu'il soit **maigre***. Amusez-vous donc à peindre des motifs égyptiens sur un papyrus.

Matériel

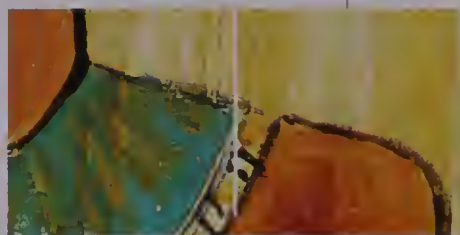
- 1 palette
- 1 pot d'eau
- 1 chiffon
- de la ficelle à rôtir
- des punaises
- 1 crayon blanc
- 1 gomme mie de pain
- 1 pinceau plat n° 6
- 2 pinceaux ronds n° 4 et n° 6



1 Faites un fond ocre jaune avec le pinceau plat n° 6 ; pour imiter le papyrus, effectuez des traînées verticales et horizontales de manière irrégulière. Laissez sécher pendant une heure.

2 Appliquez le quadrillage sur le support (cf. p. 225), ou reportez la grille au crayon noir sur la feuille de papyrus.

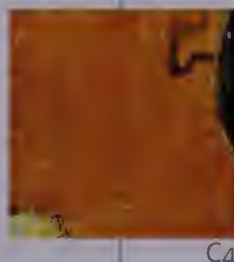
3 Dessinez le personnage, au crayon blanc ou au crayon noir selon le support utilisé.



4 Repassez les contours du dessin à la peinture gris de Payne avec le pinceau rond n° 4 ; les traits doivent être très fins. Laissez sécher.

Le support

- 5F
- feuille de papyrus ou toile montée sur châssis, carton ou papier toilé avec un enduit universel



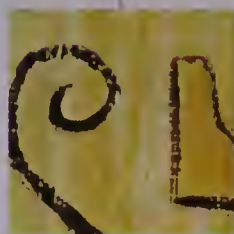
5 La couleur de la peau est obtenue avec de la terre de Sienne brûlée **rompue*** avec de l'ocre jaune ; utilisez le pinceau rond n° 6.

La palette

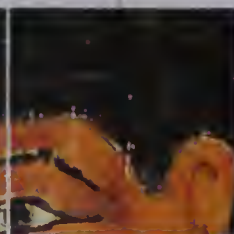
- ocre jaune
- gris de Payne
- terre de Sienne brûlée
- bleu turquoise



6 Colorez la robe en blanc avec le pinceau rond n° 6. Peignez le collier en bleu turquoise, laissez sécher, puis réalisez les dorures avec de l'ocre jaune.



7 Dessinez le hiéroglyphe qui est au-dessus de la tête du personnage en ocre jaune **dégradé*** de blanc, et ceux qui représentent des yeux avec de la terre de Sienne brûlée dégradée de blanc. Utilisez le pinceau rond n° 4.



8 Les yeux et la coiffe sont peints avec du gris de Payne et le pinceau rond n° 4.

Les fonds d'imitation

Ce sont des fonds imitant différentes textures : le plâtre, le bois, le papyrus, etc.

Pour le bois, il faut utiliser un « peigne » (outil dont se servent les peintres en bâtiment), que l'on frotte sur la peinture encore humide.

Pour imiter le plâtre, utilisez un gel texture que vous chargerez de plâtre, et **pour le ciment** un gel structure spécial « ciment ».



C5



F3 - G3



La toilette

L'acrylique est une peinture extrêmement ludique, dans laquelle on peut incruster des matériaux très divers. Ici, l'effet de sable permet d'imiter la texture du pastel.

Matériel

- 1 palette
- 1 pot d'eau
- 1 chiffon
- des punaises
- de la ficelle à rôtir
- 1 crayon blanc (cf. p.5), en plaçant les zones d'ombre et de lumière. Repassez les contours du dessin à la peinture avec le pinceau rond n° 4 et du gris de Payne **dégradé*** de blanc.
- 2 pinceaux plats n° 6 et n° 4
- 2 pinceaux ronds n° 6 et n° 4
- 1 couteau triangulaire
- du riz sec
- 1 mouchoir en papier
- du sable fin

Le support

- 5F
- toile montée sur châssis, carton ou papier toilé avec un enduit universel

La palette

- gris de Payne
- bleu de cobalt
- vert
- jaune citron
- rouge vermillon
- ocre jaune
- ocre rouge
- terre de Sienne brûlée



1 Faites un fond noir avec le pinceau plat n° 6 et du gris de Payne (cf. p. 227). Laissez sécher pendant une heure, puis appliquez le quadrillage sur le support (cf. p. 225). Effectuez la mise en place au crayon blanc (cf. p.5), en plaçant les zones d'ombre et de lumière. Repassez les contours du dessin à la peinture avec le pinceau rond n° 4 et du gris de Payne **dégradé*** de blanc.



D8 - E8 - F8

2 Réalisez le tub avec du gris de Payne **rompu*** de bleu de cobalt dégradé de blanc, en effectuant des touches horizontales avec le pinceau rond n° 4. Pour ombrer sur les bords, augmentez la quantité de gris par rapport à celle de bleu.



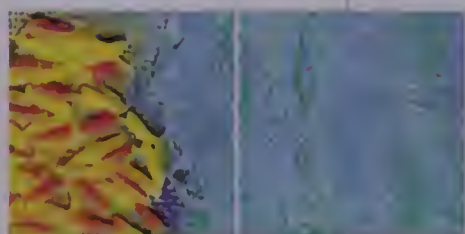
A1 - B1

3 Colorez le fond en haut à gauche avec du vert, obtenu en mélangeant du bleu de cobalt et du jaune citron ; effectuez des touches verticales avec le pinceau plat n° 4.



A9

4 Sur le tapis, passez du jaune citron rompu de vert avec le pinceau plat n° 6 et laissez sécher. Posez dessus du **gel*** de structure en pâte avec le couteau, puis étalez des grains de riz, aplatissez-les avec le dos du couteau et laissez sécher pendant trois heures. Colorez-les ensuite en jaune citron avec le pinceau plat n° 6. Une fois qu'ils sont secs, peignez-en quelques-uns en vermillon dégradé de blanc.



F4 - G4

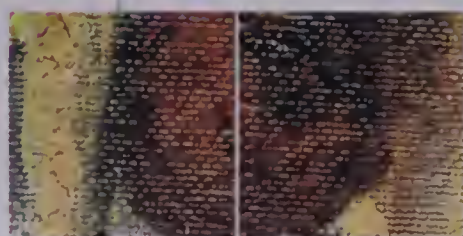
5 Étalez du **gel de structure** au couteau sur toute la surface du drap et, pour réaliser des reliefs écrasés, aplatissez dessus des bouts de mouchoir en papier. Laissez sécher, puis passez un **jus*** de bleu de cobalt dégradé de blanc et légèrement rompu de jaune citron ; utilisez pour cela le pinceau plat n° 6.



C3 - D3

6 Sur la palette, mélangez du sable fin à de l'ocre jaune rompu de jaune citron et d'une pointe de vermillon pour obtenir la couleur de la chair (cf. p. 266) ; utilisez le pinceau rond n° 6. Ce n'est pas grave si le sable fait des petites boulettes, au contraire.

7 Ombrez le corps avec le pinceau rond n° 4, en adjoignant du vert au mélange de l'étape 6.



C5 - D5

8 Peignez les cheveux en ocre rouge et en terre de Sienne brûlée avec le pinceau rond n° 4.

Le sable fin

Litière à chat, sable de rivière, etc., tous les sables sont utilisables : mélangés à la peinture, ils donnent un aspect solide, rustique et surprenant à la touche.





Connaissance sacrée des grands maîtres ou cauchemar des peintres amateurs, la perspective a beaucoup varié dans le temps. Chaque époque, chaque civilisation a eu sa perspective. Les Grecs anciens savaient calculer la hauteur d'un objet à partir de son ombre. Les Romains, eux, maîtrisaient la perspective frontale, décrite par Vitruve dans son *De Architectura*, au I^{er} siècle av. J.-C. Dès le V^e siècle apr. J.-C., Hsieh Ho codifie les six règles de la peinture chinoise traditionnelle, qui resteront en vigueur jusqu'à l'adoption de la perspective occidentale. Cette dernière n'apparaît qu'à la Renaissance. Le Moyen Âge roman puis gothique connaissait des systèmes de perspectives complexes, dont la perspective curviligne.

C'est Piero della Francesca qui, au XV^e siècle, jeta les bases de la perspective moderne, lui donnant le nom de *prospettiva*, qui signifie « voir en avant ». On l'appelle aussi la perspective des peintres. Au XVI^e siècle, le peintre allemand Albrecht Dürer calcule, dans son traité de géométrie, les projections et les rabattements d'objets sur un plan, et c'est à René Descartes, au XVII^e siècle, que l'on doit le mot de « perspective », qu'il définit comme « voir à travers une fenêtre », c'est-à-dire à travers une lentille.

Au XVIII^e siècle, le physicien Monge établit les fondements mathématiques de la géométrie descriptive, dont les règles sont toujours utilisées par les dessinateurs industriels et les architectes. Cézanne, et les modernes avec lui, adoptera la perspective cavalière, dite aussi parallèle, où la ligne d'horizon disparaît.



LA PERSPECTIVE

La perspective des peintres en

Règle fondamentale du dessin occidental :
quelle que soit la perspective utilisée, à l'exception de la perspective plongeante, les lignes verticales sont parallèles entre elles.

L'œuvre d'Alfred Sisley est entièrement consacrée aux paysages. Les différentes périodes de sa carrière correspondent à ses différents lieux de villégiature et de résidence. De grands arbres encadrant une route ou une avenue sont un thème récurrent chez ce peintre subtil, sentimental et toujours à la recherche de l'harmonie. On le retrouve dans des tableaux comme *Route de Louveciennes* (1872), *La Diligence, route d'Ennery à L'Hermitage* (1877), *La route, effet de neige* (1879)...

- **Qu'est-ce que la perspective des peintres ?**

C'est un moyen d'organiser la surface du tableau en fonction de l'éloignement des objets représentés et de la distance existant entre eux. La perspective permet d'agrandir ou de réduire proportionnellement la taille des objets, suivant l'endroit d'où on les observe, et de représenter les rapports de grandeurs.

- **N'y a-t-il qu'une seule perspective ?**

Non, il existe plusieurs types de perspectives, chacune correspondant à une manière de voir, à une époque ou à une philosophie particulière.

- **Quelles sont les différentes perspectives utilisées par les peintres ?**

Il existe six perspectives : les perspectives naturelle, pratique, cavalière, cartésienne ou artistique, centrale, et la perspective des couleurs.

Chemin de la Machine (1873)

Cette peinture d'Alfred Sisley est un exemple typique d'utilisation de la perspective pratique : la route fuit vers l'horizon, les arbres alignés le long de la route semblent se réduire à mesure qu'ils s'éloignent.

- **La ligne horizontale**, appelée ligne d'horizon, se situe au quart inférieur du tableau

- **Les lignes diagonales** semblent converger vers un même point : le point de fuite.

- **À droite**, la hauteur de la maison blanche est déterminée par la ligne d'horizon et une ligne de fuite.

- **À gauche** les arbres sont éclairés par une lumière hivernale, basse, qui vient de la droite



© Photo RMN - Herve Lewandowski

- **Les lignes verticales** (toits des maisons, rebords des fenêtres, troncs d'arbres) sont parallèles entre elles.

quelques questions



Taille réelle : 54,5 x 73 cm

Chercher à représenter l'espace est une quête que poursuit chaque peintre. Or la perspective est un moyen de réaliser cette représentation.

Cependant, il existe différentes perspectives :

- **La perspective naturelle** vous sert à prendre des proportions. Tous les impressionnistes l'ont utilisée.
- **La perspective pratique** vous permettra de représenter ce que vous voyez. Elle aussi fut très utilisée par les impressionnistes.
- **La perspective cartésienne** vous montrera comment représenter les objets tels qu'ils devraient être, et non pas tels qu'on les voit, c'est d'ailleurs pourquoi on l'appelle aussi perspective « artistique ». On la retrouve chez les peintres du ^{xvii}^e siècle ou des peintres comme Poussin ou Hubert Robert.
- **La perspective cavalière** offre une solution moderne où chacun peut trouver son point de vue. Elle est particulièrement appréciée au ^{xx}^e siècle, par Cézanne, Matisse, Picasso...
- **La perspective centrale** s'applique pour mettre en scène un espace intérieur où une histoire peut se dérouler. Ses maîtres sont Piero della Francesca, Poussin, David, Géricault...

Recopiez les dessins et les tableaux proposés en suivant les constructions.

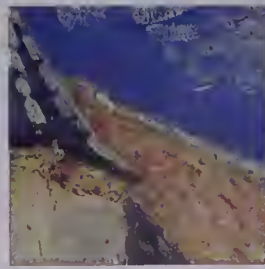
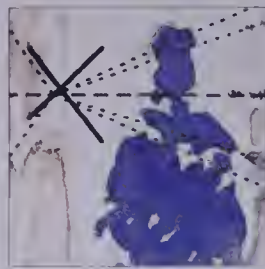


- La perspective naturelle • La perspective pratique
- La perspective cartésienne • La perspective cavalière
- La perspective centrale et théâtrale

Les différentes perspectives

Avec

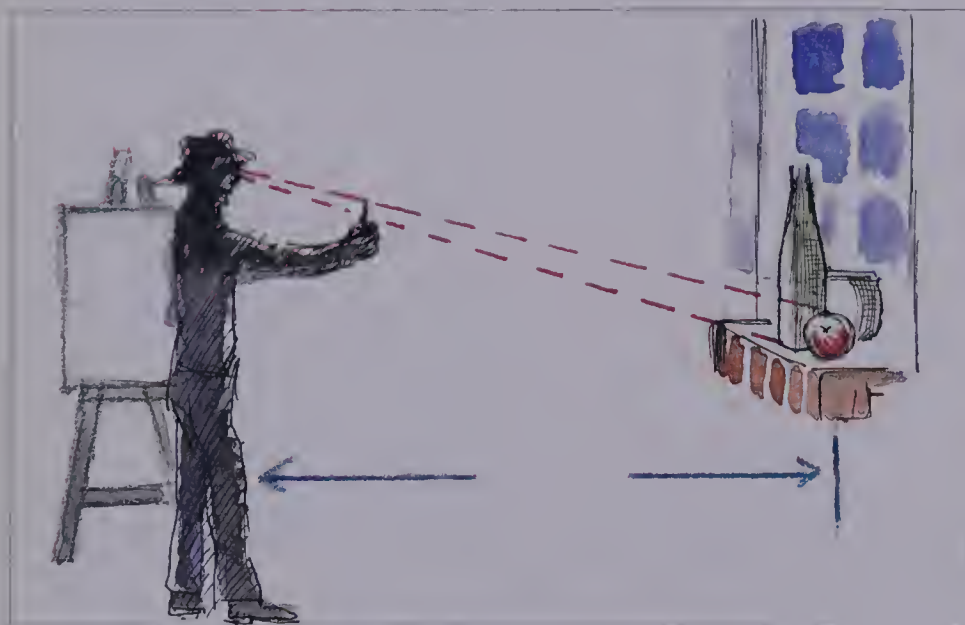
- Alfred Sisley
- Joseph Hornecker
- Francesco Guardi
- Paul Cézanne
- Piero della Francesca



Les proportions et les mesures

La perspective naturelle est l'art de prendre correctement des mesures et de rendre compte, sans instruments, des proportions relatives des objets représentés.

Que ce soit pour dessiner un paysage ou une nature morte, il faut savoir prendre des proportions, et le plus simple est de se servir de son crayon.

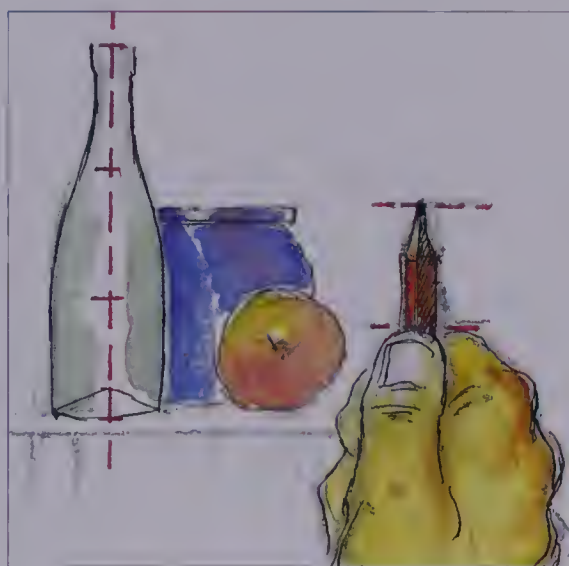


1 Pour prendre correctement des mesures, placez-vous à un mètre ou 1,50 m de votre sujet, tenez votre crayon à la verticale à bout de bras.

C'est la seule position valable.
Si vous pliez le bras, vous risquez de commettre des **erreurs de parallaxe**, et donc de proportion.

Les erreurs de parallaxe

Ce sont des erreurs de placement de l'observateur, qui change de position entre chaque mesure. Ces erreurs de proportion sont dues, le plus souvent, à une mauvaise position du bras, à l'utilisation d'une règle graduée au lieu du crayon (ce qui conduit l'observateur à se concentrer davantage sur la graduation que sur la dimension relative de l'objet) ou à une mauvaise vue.

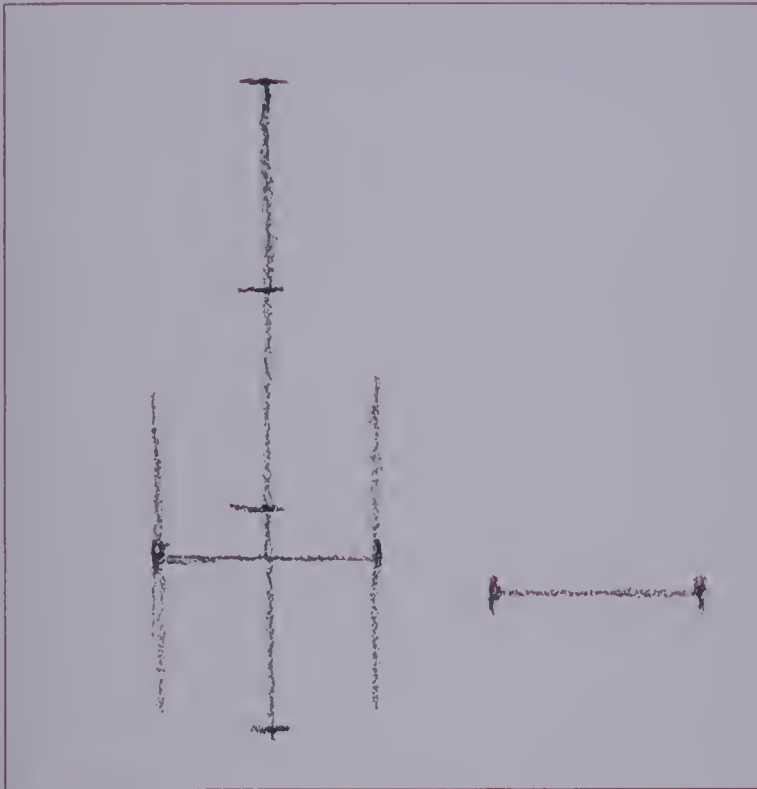


2 Fermez un œil et regardez la **pomme**, toujours votre crayon, à bout de bras. Déterminez sa taille sur le crayon avec le pouce : ce sera la mesure.

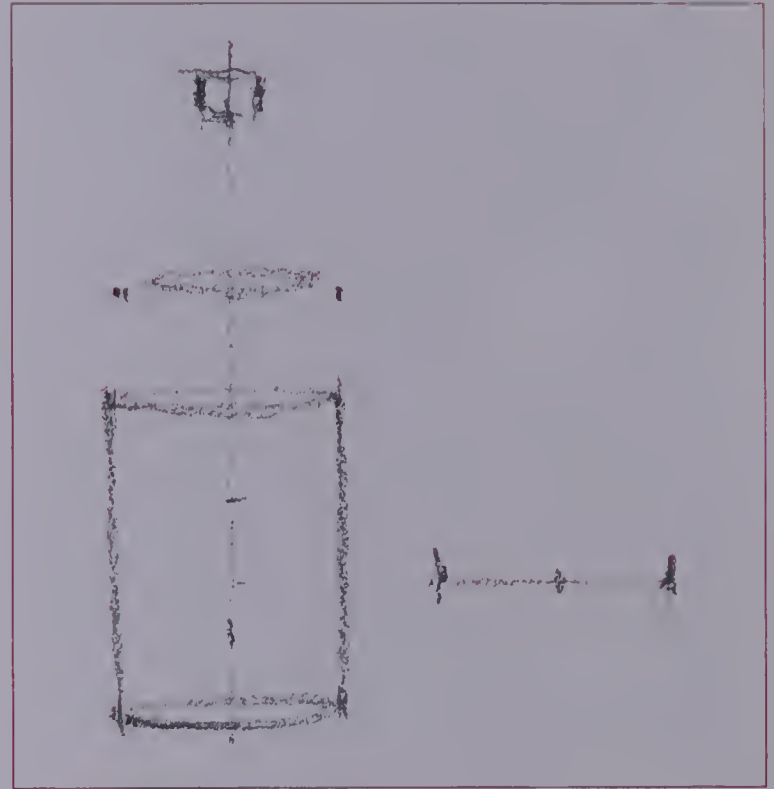
3 Reportez ensuite la mesure sur les autres objets d'étude. Ainsi, la hauteur de la bouteille correspond à trois mesures et la largeur à une seule. La pomme est située à une mesure et demie du centre de la bouteille.

4 Après avoir pris toutes les mesures nécessaires, placez vos objets d'étude sur le papier. Tracez l'axe de symétrie verticale de la bouteille, les ellipses du goulot, de la base et de l'envasement, puis tracez les bords de la bouteille. Placez la pomme à droite, et enfin le pot derrière !

La mesure déterminée sur votre crayon ne sera pas la même que celle que vous choisirez sur le papier : cela n'a aucune importance puisque ce qui nous intéresse ici, ce sont les proportions.



A Placez l'axe vertical de la bouteille et reportez les proportions : hauteur de 3 mesures, largeur de 1 mesure, diamètre de la pomme de 1 mesure... Puis tracez les côtés parallèles à l'axe central de la bouteille.



B Dessinez les ellipses en réalisant les parties cachées.



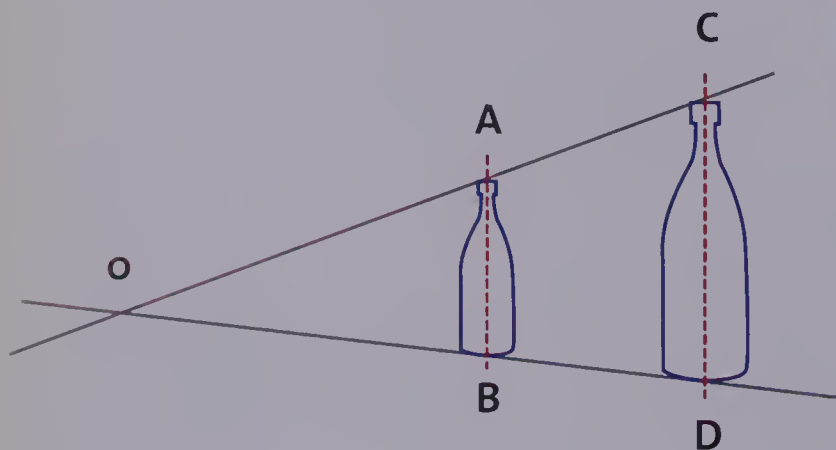
C Tracez le contour de la bouteille, du goulot et de la pomme.



D Terminez en plaçant le pot derrière la bouteille et la pomme.

Vous voilà prêt à étudier les différentes perspectives...

Avec point de fuite

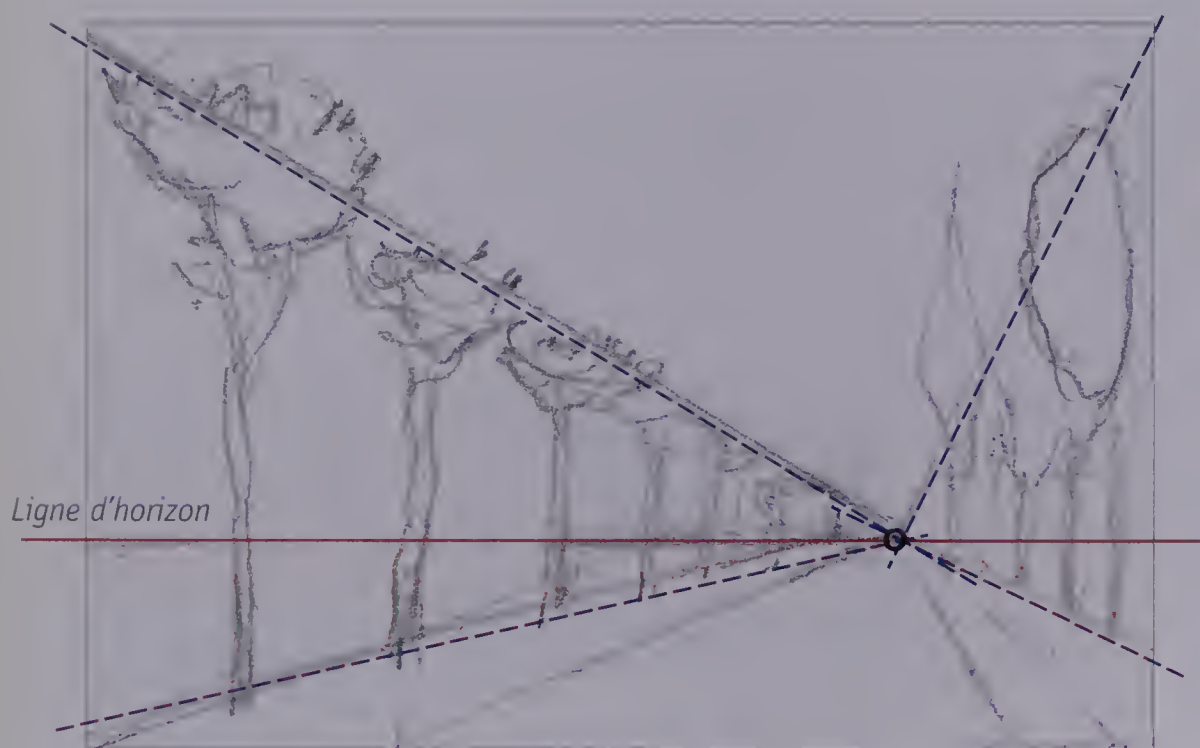


Le principe fondamental de la perspective est fondé sur le fait que les objets placés près de nous paraissent plus grands que les objets éloignés. Ce principe a été théorisé par le mathématicien Thalès, et la perspective repose sur l'application systématique de son théorème des triangles homothétiques :

À un angle donné, on a la proportion $\frac{AB}{OB} = \frac{CD}{OD}$

Ainsi, les objets situés sur AB et CD sont proportionnés.

On en déduit que l'objet AB est de même taille que CD en perspective.



Exemple simple

Une rue qui semble fuir vers l'horizon

Voici un exemple typique de perspective : une route bordée d'arbres.

Le point de fuite O se trouve sur la ligne d'horizon. Les arbres sont de plus en plus petits à mesure que l'on s'éloigne.

Rappels :

- 1 • Les lignes verticales sont parallèles entre elles.
- 2 • Les lignes horizontales se rejoignent à l'infini, au point de fuite (O) qui se situe où l'on veut sur la ligne d'horizon.

Règles pour dessiner en perspective pratique :

- 1 • Placez la ligne d'horizon.
- 2 • Déterminez, de manière arbitraire, les points de fuite sur la ligne d'horizon, à l'intérieur ou à l'extérieur du dessin. Tous les points de fuite se situent sur cette ligne.
- 3 • Dessinez les verticales.
- 4 • Tracez les horizontales dites « fuyantes » qui convergent vers les points de fuite.
Truc : pour bien tracer les fuyantes, ne regardez pas votre main, mais le but : le point de fuite.
- 5 • **Attention !** il y a autant de points de fuite que de faces d'objets représentés !



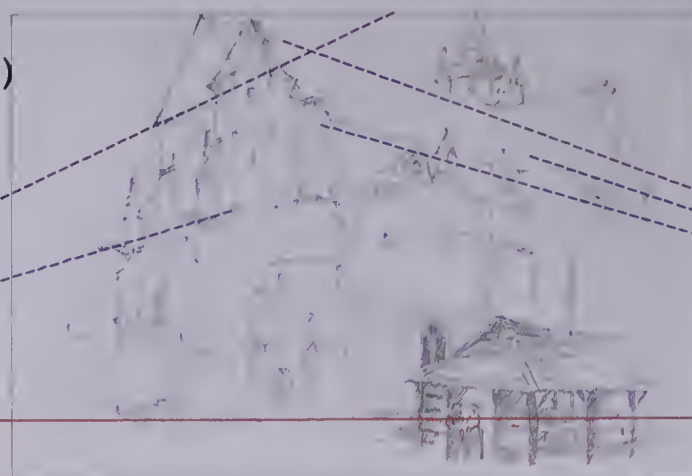
© Photo The Bridgeman Art Library

Taille réelle : 50 x 61,5 cm

Exemple de mise en perspective

Alfred Sisley
L'Église de Moret
par temps froid (1893)

Chaque face du bâtiment a son point de fuite.

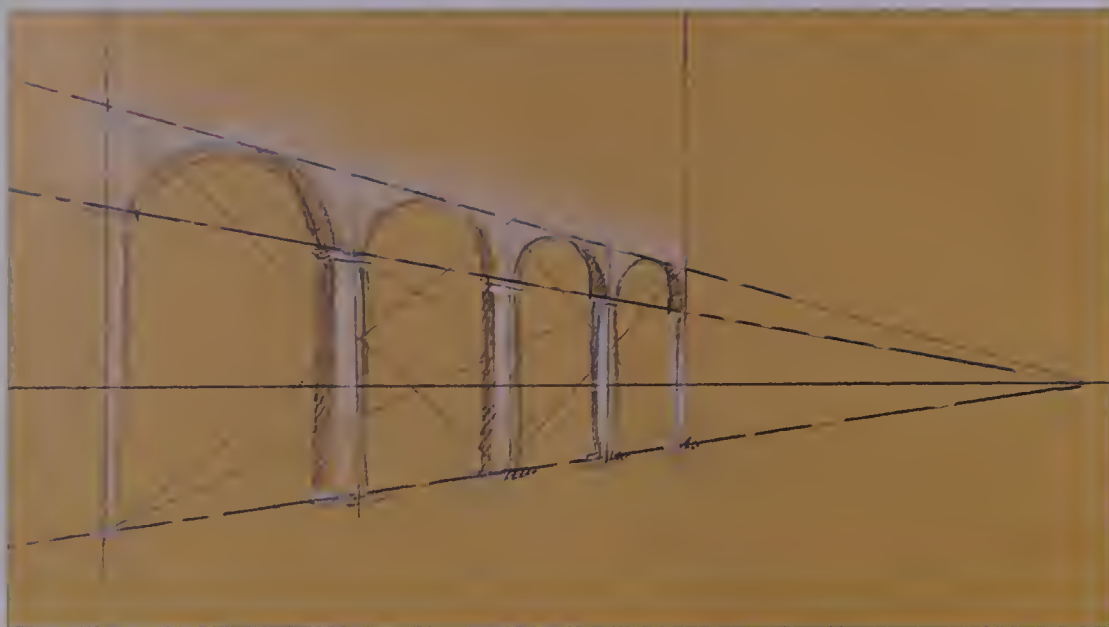


- La ligne d'horizon est située dans la partie inférieure du tableau.
- Les deux points de fuite sont situés sur la ligne d'horizon, mais hors du dessin.

Ligne d'horizon

PF 1

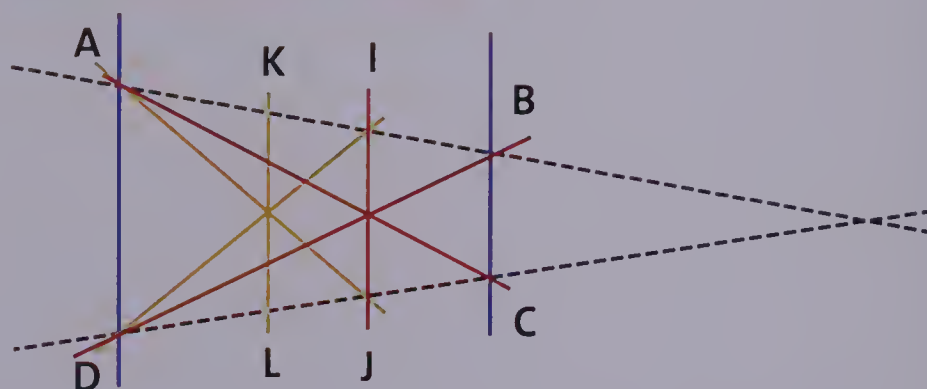
PF 2



Comment diviser en deux un rectangle en perspective ?

Voici un rectangle en perspective, dont vous allez vous servir pour dessiner une rue bordée de maisons, d'arbres, etc. Pour diviser le rectangle en deux, tracez les diagonales AC et BD, puis la verticale IJ passant par l'intersection des diagonales : elle détermine le milieu de AB en perspective.

Pour placer des piliers, dessinez le premier et le dernier pilier d'une rangée ; tracez ensuite les diagonales : leur intersection donne le placement du pilier central. Reprenez cette fois le pilier central comme dernier pilier et tracez les diagonales : à leur intersection, placez un nouveau pilier et ainsi de suite...

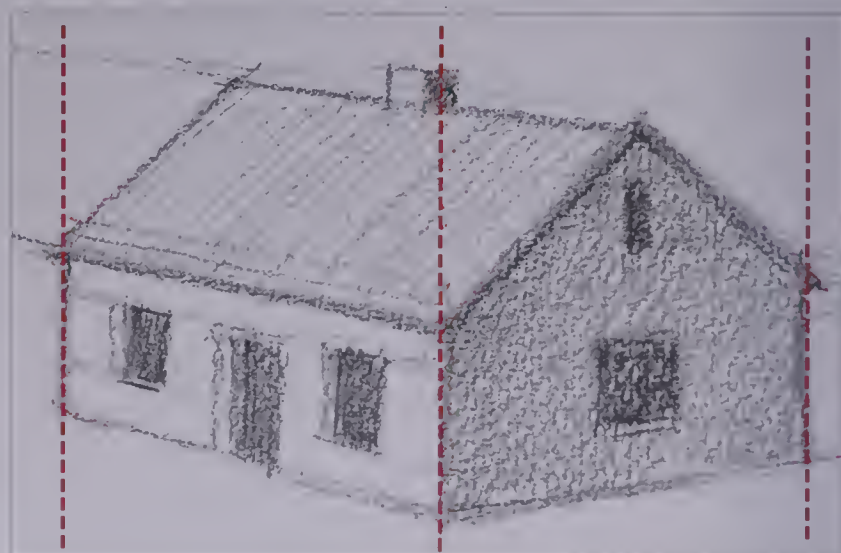
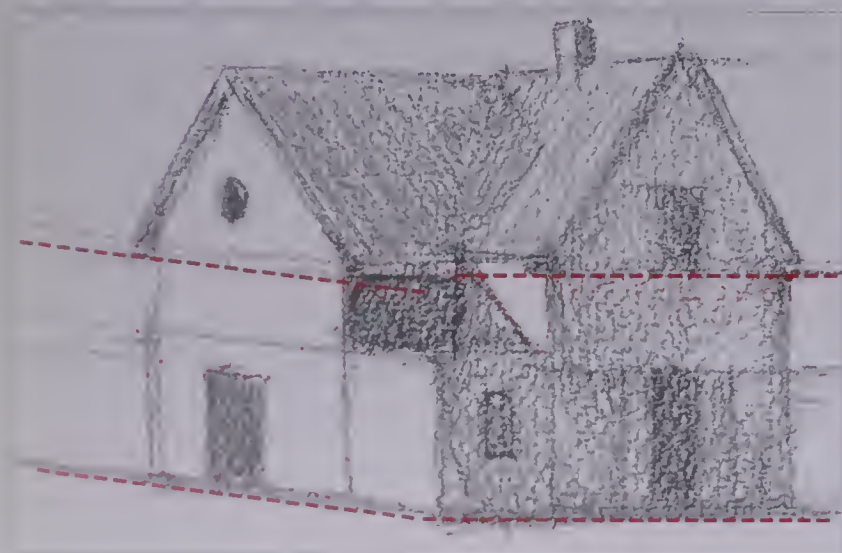


Sans point de fuite

La perspective parallèle

Dans ces dessins, les points de fuite sont tellement excentrés que les fuyantes sont parallèles.

En effet, plus le point de fuite est excentré, éloigné de la feuille, plus les lignes horizontales semblent parallèles. Les parallèles se rejoignent à l'infini !

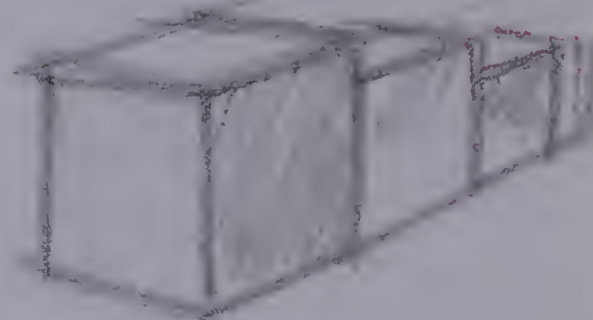
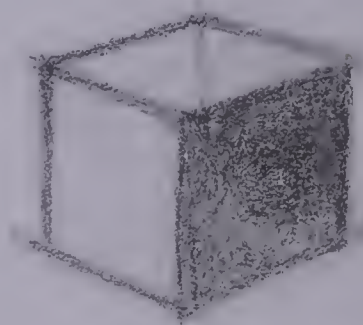
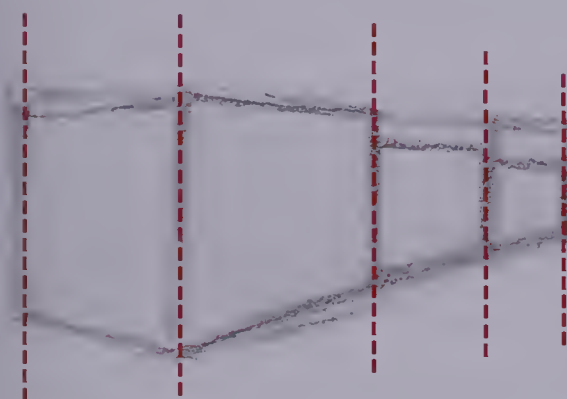


Le cube sans point de fuite

Pour tracer un cube sans point de fuite, il faut :

- tracer les verticales
- placer les arêtes en diagonale, parallèlement les unes aux autres.

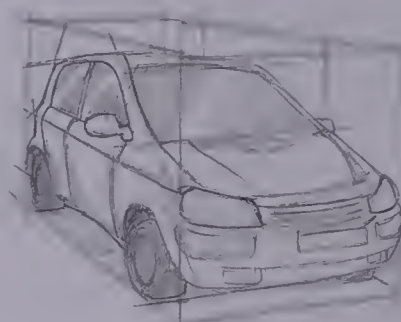
Avec ce principe on peut tout construire.



Les lignes verticales sont parallèles entre elles.

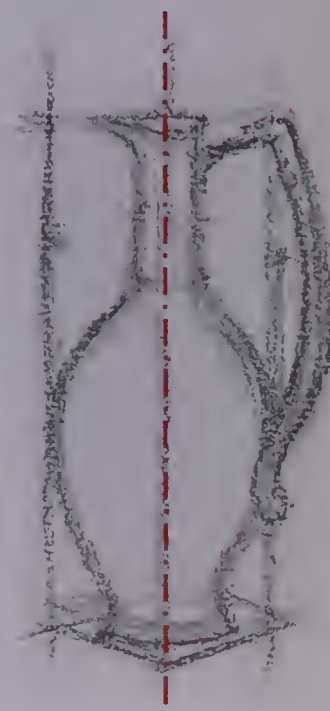
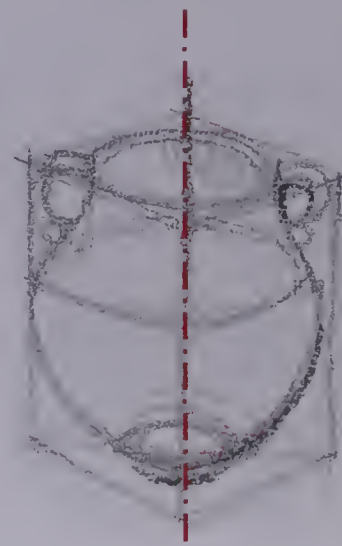
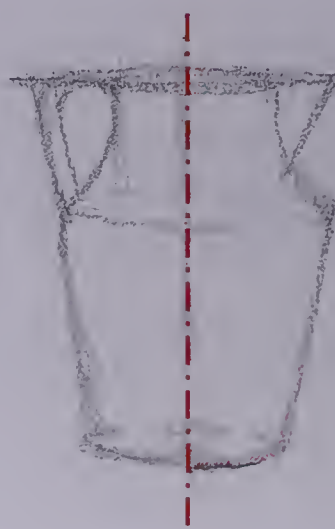
Exemple 1

Pour dessiner une voiture correctement, il convient d'abord de tracer un cube qui contient la voiture. Le cube vous donne en fait le parallélisme des roues.



Exemple 2

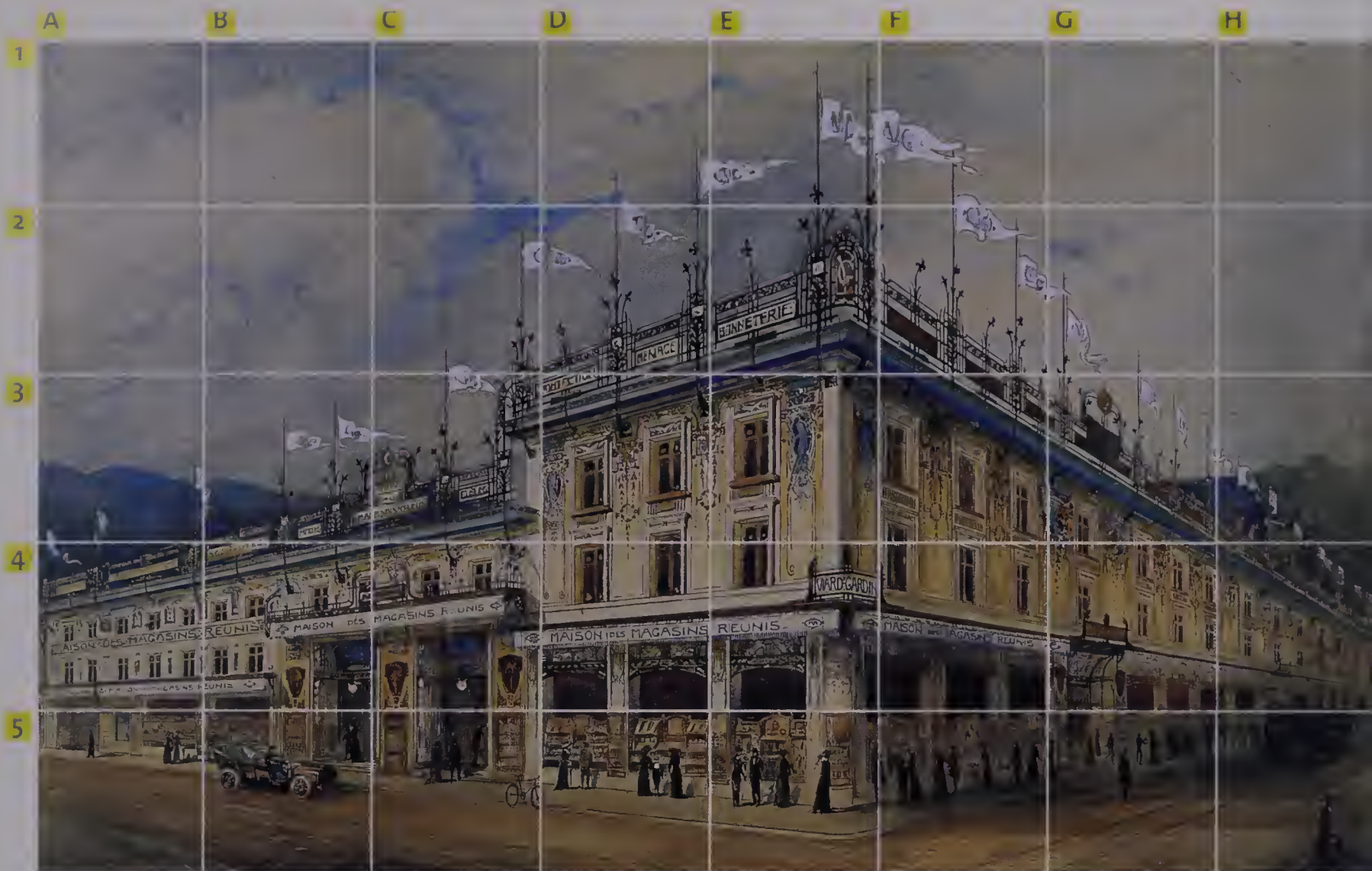
Les objets comme cruches, pots et vases sont construits sur un axe central, autour duquel se forme un cercle, qui, vu en perspective, devient une ellipse. Tous ces objets tiennent dans des cubes ou des parallélépipèdes rectangles.



Quand utiliser la perspective avec point de fuite ou la perspective parallèle ?

La perspective avec point de fuite sert à dessiner des bâtiments, des routes, etc. qui fuient vers l'horizon (cf. p. 287).

La perspective parallèle est utile pour construire des objets proches ou des maisons très éloignées : un village au fond d'une vallée, une chapelle perdue dans une clairière, etc.



© Photo RMN - Michèle Bell

Analyse d'une œuvre

Joseph Hornecker Magasins réunis d'Epinal

Voici un exemple parfait de perspective cartésienne : l'observation de ce tableau permet de bien comprendre la perspective avec deux points de fuite extérieurs et un point de fuite central.

- La **ligne de terre** se trouve à la base du tableau.
- La **ligne d'horizon** se situe au quart inférieur du format, mais elle est cachée derrière le bâtiment.
- Le **point de fuite central** est placé au centre du dessin, sur la ligne d'horizon.
- Les **points de fuite** PF1 et PF2 sont situés à l'extérieur du dessin.
- **Tracez les fuyantes** des fenêtres, des toits, des drapeaux, etc. : elles convergent toutes vers les deux points de fuite de chacune des façades PF1 et PF2.

- Il **n'y a pas** de point de fuite vertical.
- Les **droites verticales** sont toutes parallèles entre elles (cf. p. 287).



La **perspective cartésienne** est parfaite pour présenter des plans de bâtiments à construire : c'est une vision idéalisée de la réalité. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, sur les dessins d'architectes et de promoteurs immobiliers, il est bien précisé que le dessin n'est pas contractuel !

Qu'est-ce que la perspective cartésienne ou « artistique » ?

C'est l'art de représenter conventionnellement les objets tels que nous les voyons à travers une optique, en connaissant leurs positions relatives et leurs dimensions.

De quoi a-t-on besoin pour réaliser une mise en perspective cartésienne ?

Il faut une ligne d'horizon et des points de fuite : un point principal, ou point de vue central, et deux points de fuite extérieurs.

Qu'est-ce que la ligne d'horizon ?

La ligne d'horizon représente le niveau des yeux du peintre. L'exemple le plus simple de ligne d'horizon est l'infini de la mer. La ligne d'horizon est donc décidée de manière arbitraire et n'apparaît pas nécessairement dans le dessin final.

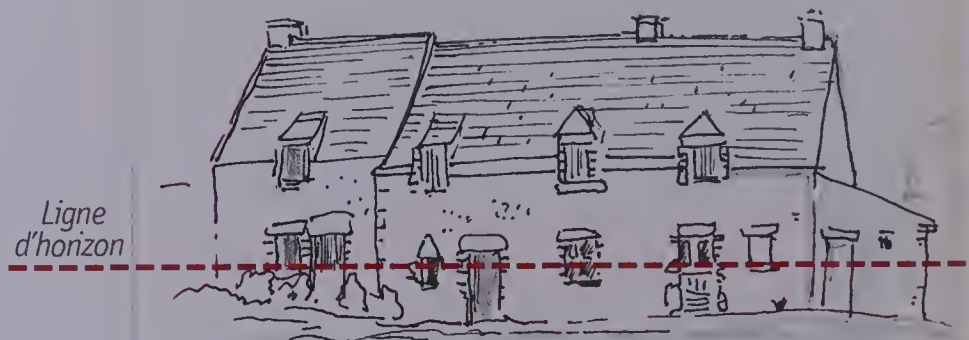


Où doit-on placer la ligne d'horizon ?

La ligne d'horizon doit se situer entre la moitié et le tiers supérieur ou inférieur de votre dessin.

Qu'est-ce que la ligne de terre ?

C'est la ligne au premier plan du dessin, qui sert à séparer l'espace du plan de l'espace représenté. Elle n'apparaît pas dans le dessin final.



Qu'est-ce qu'un point de fuite ?

Le point de fuite est le point où convergent les fuyantes.

Où sont placés les points de fuite ?

Ils sont tous placés sur la ligne d'horizon.

Combien y a-t-il de points de fuite dans un dessin ?

Il y a autant de points de fuite que de faces d'objets visibles. Il peut y avoir de un à trois points de fuite par objet représenté, et exceptionnellement quatre (cf. p. 315).

Les points de fuite sont-ils toujours dans le dessin ?

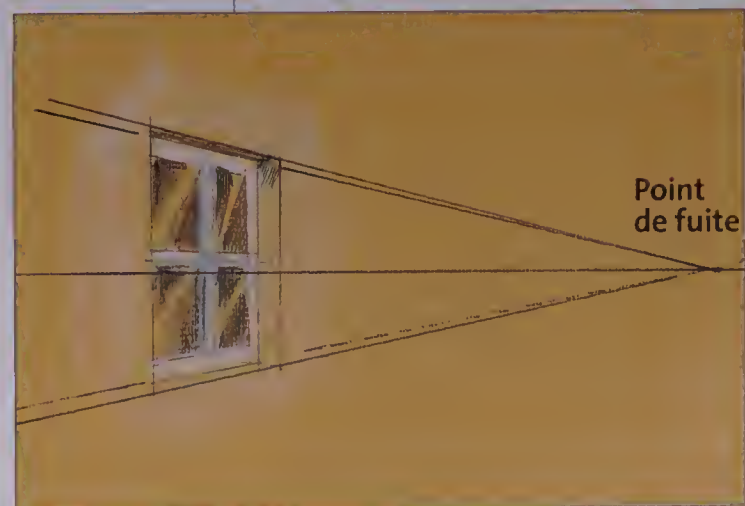
Non, les points de fuite ne sont pas nécessairement dans le dessin, ils peuvent être placés à plusieurs dizaines de centimètres, ou mètres, d'un dessin. Dans ce cas, on utilise une ficelle avec une punaise plantée au point de fuite. La ficelle tendue donne toutes les droites nécessaires.

Le point de fuite central

Point principal placé au centre du dessin.

Combien y-a-t-il de points de fuite latéraux par objet ?

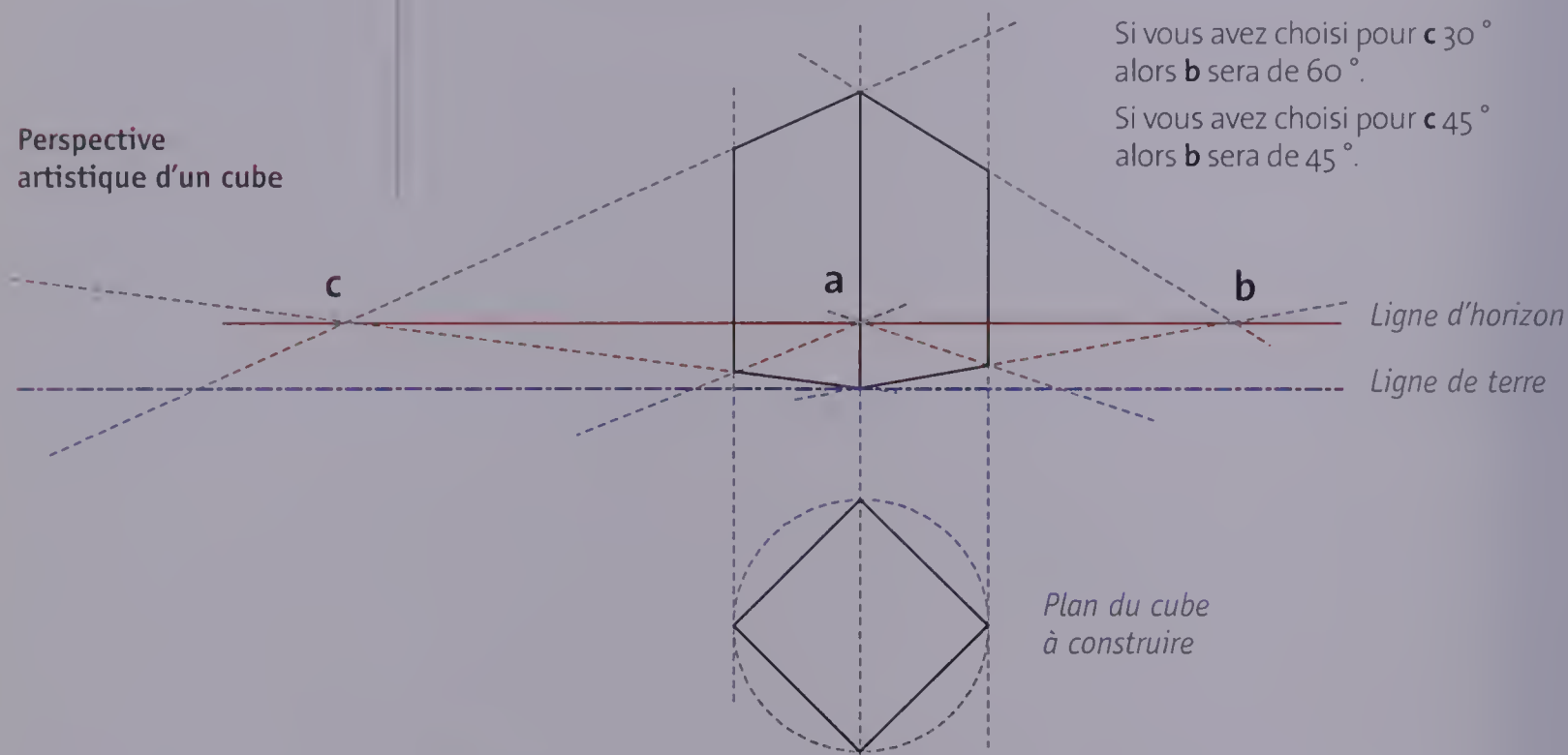
Il y en a deux, car chaque face d'objet possède un point de fuite extérieur.



Comment placer les deux points de fuite extérieurs ?

Après avoir placé le point de fuite central, vous devez choisir deux points de fuite extérieurs **c** et **b** afin que la somme des angles passant par ces points soit égale à 90° .

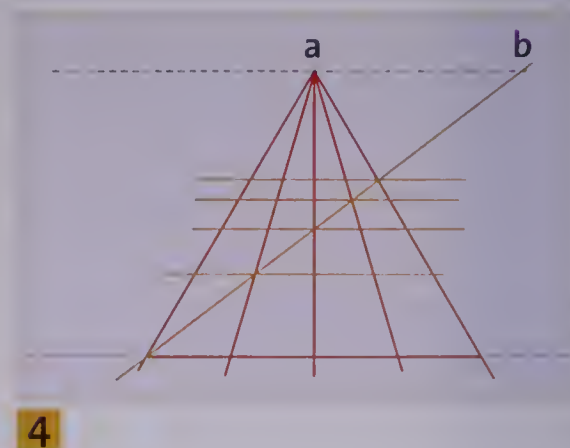
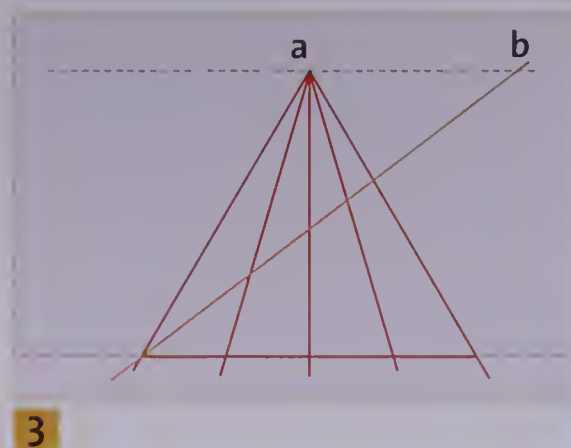
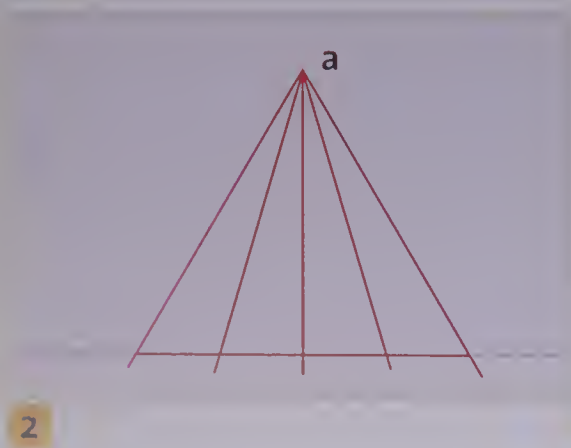
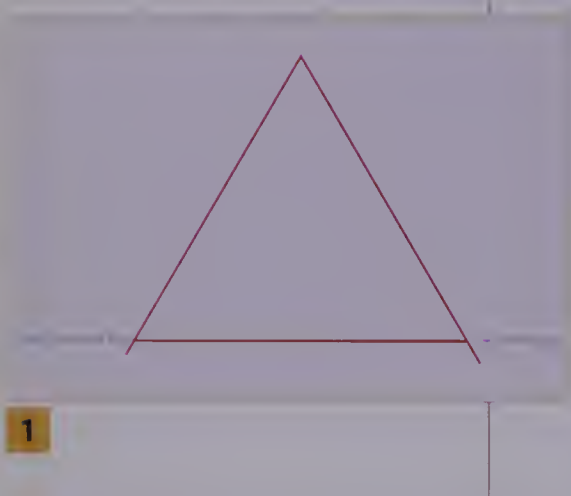
Perspective artistique d'un cube



Comment dessiner une grille en perspective ?

- 1• Tracez un triangle équilatéral.
Le haut du triangle est le point de fuite central **a**.
La base du triangle est la ligne de terre.
- 2• Divisez la base du triangle en 2, 4, 6, 8 mesures ou plus.
Tracez les droites entre chaque mesure de la ligne de terre et le point de fuite central **a**.
- 3• Tracez la ligne d'horizon parallèlement à la ligne de terre en passant par le haut du triangle.
Placez à droite de manière arbitraire un point de fuite **b** latéral sur la ligne d'horizon. Tirez une droite de ce point de fuite **b** à l'angle en bas à gauche du triangle.
- 4• À chaque intersection entre les droites venant du point de fuite central et la droite issue de **b**, tracez une parallèle à la ligne de terre.

C'est un excellent modèle de **pavage en perspective**.



Comment dessiner une grille verticale ?

Tracez un rectangle ou un carré en perspective (cf. p. 295), puis tracez les intersections entre le point de fuite et les intersections des diagonales.

Comment analyser facilement des objets et une perspective ?

Utilisez un « œil-de-vieux » ou fabriquez-vous une fenêtre, comme celle de Dürer : placez dans un cadre en carton du papier transparent où vous aurez dessiné une grille. Regardez à travers votre fenêtre et dessinez ce que vous voyez dans chaque carreau (cf. p. 320 et 323).

La perspective artistique peut-elle tout représenter ?

Non, la perspective artistique induit des déformations paradoxales sur les bords extérieurs du tableau en s'anamorphosant (cf. p. 316 et 317).

La perspective cartésienne est souvent appelée perspective « artistique », car elle ne représente pas les objets avec exactitude. Seule la géométrie descriptive est scientifique et reproduit fidèlement les objets. Elle est d'ailleurs utilisée pour le dessin industriel, le design et l'architecture.

Comment ombrer ?

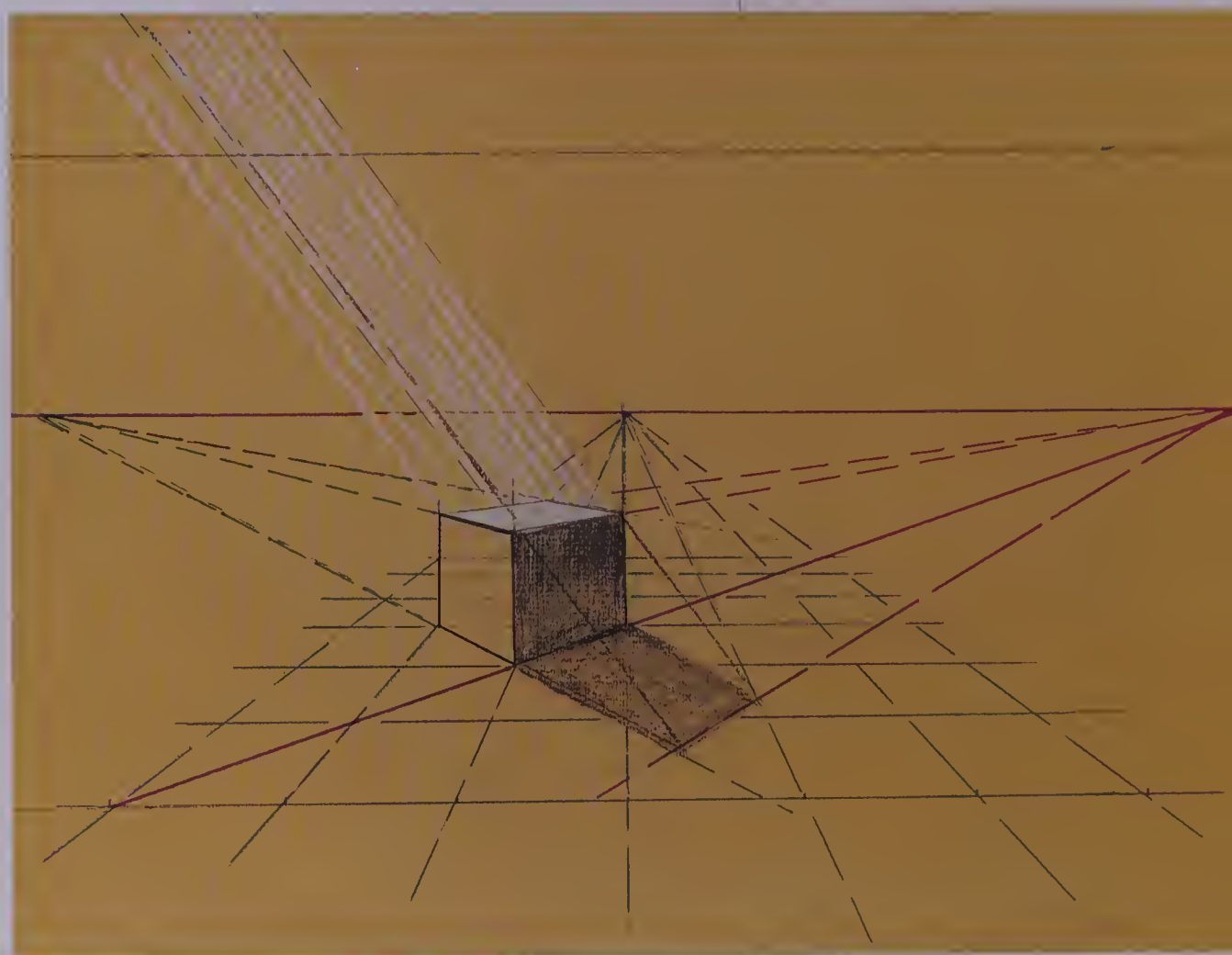
Pour ombrer correctement, il faut d'abord déterminer d'où vient la lumière : d'un seul endroit (lumière du soleil) ou de plusieurs sources (éclairage artificiel).

• L'ombre naturelle

Si on place le soleil en haut à gauche – ce qui est la règle – la lumière va dans le sens de la lecture, guidant ainsi celle du dessin. L'ombre se situe donc en bas à droite.

• Les ombres artificielles

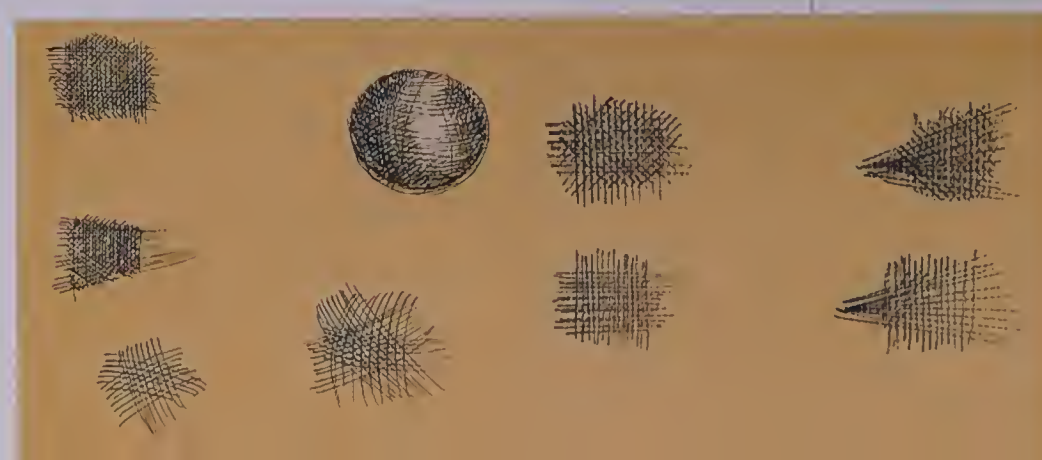
Elles sont dues à des éclairages électriques contradictoires. Les ombres sont donc beaucoup plus souples, moins marquées. Privilégiez l'éclairage venant de la gauche et accentuez les ombres situées à droite : vous rendrez votre dessin plus lisible.



N'oubliez pas d'ombrer **en suivant les plans** de vos objets.

• La perspective des couleurs

Les ombres sont dégradées, de plus en plus pâles, à mesure qu'on approche de l'horizon. Cette dégradation des ombres s'appelle la perspective des couleurs ou perspective aérienne (cf. p. 322 et 333).



Exemples de trames

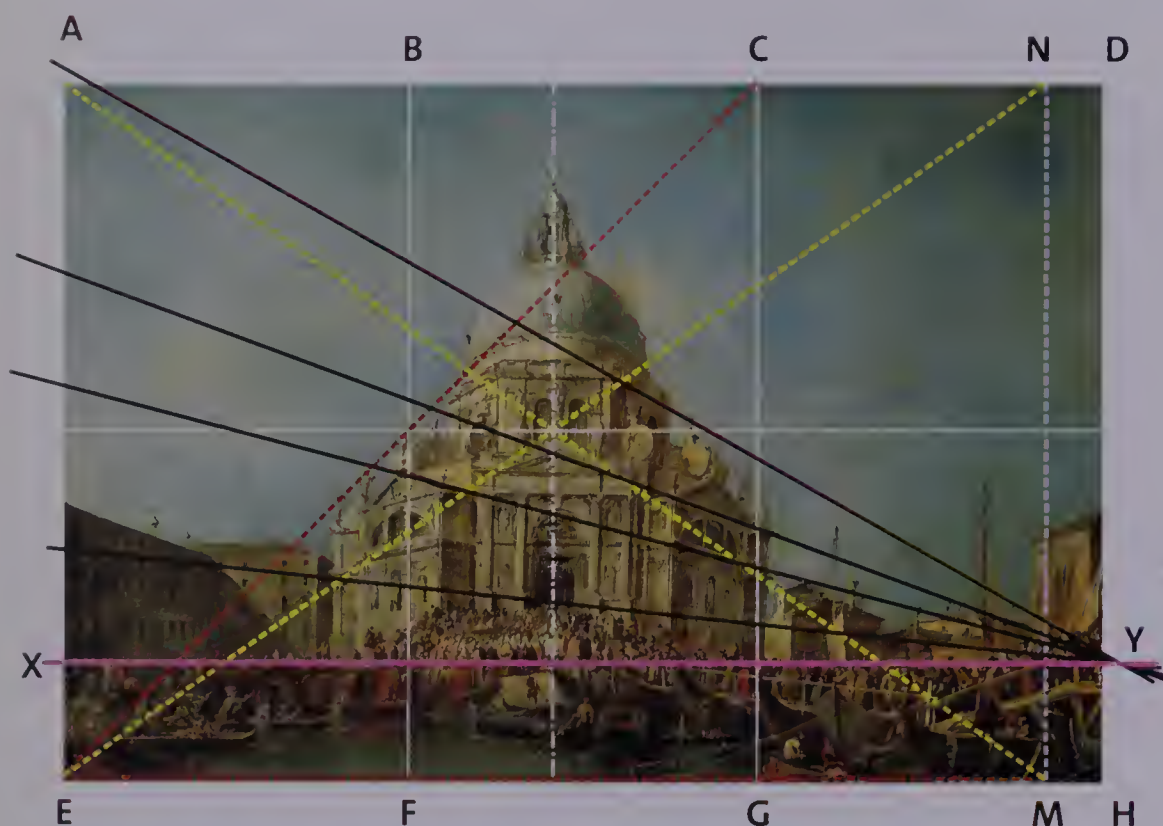
Francesco Guardi

Le doge de Venise se rend à la Salute

Voici un exemple formidable d'utilisation de la perspective.
Francesco Guardi est connu pour avoir travaillé avec une *camera obscura* portative comme son maître Canaletto (cf. p. 322).

Analyse du format :

Guardi utilise un format rare en proportion au tiers, un peu plus grand que le format Paysage, mais sa composition repose sur l'utilisation de la « porte d'harmonie » (cf. p. 320).



Analyse de la composition

Divisons la surface du tableau en six carrés égaux.

L'église de la Salute est comprise dans les deux carrés centraux.

L'extérieur droit de l'église est donné par la droite CG, mais l'extérieur gauche dépasse de la droite BF.

L'église ne se situe donc pas au centre du tableau : l'axe central de la façade est légèrement décalé vers la gauche.

Un tel décentrement du sujet principal donne une dynamique à l'image.

Le spectateur inattentif ou distrait pense que l'église est située au milieu du tableau, sans réaliser qu'il y a plus de ciel à droite qu'à gauche !

Comment trouver l'axe central de la façade ?

- Tracez la diagonale EC et reportez-la sur la longueur EH : vous trouvez le point M.
- Tracez la droite MN parallèle à DH.
- Tracez les diagonales AM et EN : vous trouvez l'axe central de l'église.

► Remarque

Le centre du tableau, que vous obtenez en traçant les diagonales AH et DE, se trouve sur la petite sculpture à droite au-dessus du fronton.

Comment trouver la ligne d'horizon ?

La ligne d'horizon XY se situe derrière le dessin : il faut la tracer à l'horizontale, parallèle à EH, au 1/6 de la largeur AE. Tracez la diagonale FD : à l'intersection de cette diagonale et de l'axe de symétrie de l'église, tracez la ligne d'horizon parallèle à la base du tableau.

Selon une « recette » ancienne, et bien pratique, le point de fuite de la façade de droite se trouve sur le bord droit du tableau en Y. En revanche, le point de fuite de la façade de gauche se situe en dehors du tableau.



© Photo RMN - Béatrice Hatala

Huile sur toile - Taille réelle : 67 x 100 cm

1 Construisez la **façade centrale** avec ses quatre colonnes, son fronton et sa coupole.



C3

2 Tirez les **lignes de fuite** à droite et à gauche vous donnant la perspective des frontons et des façades situés sur les côtés. Puis dessinez les détails.



B4

3 Le **bâtiment de gauche**, vu de face, n'a pas de perspective.



A4

4 Le **bâtiment de gauche** complètement dans l'ombre a son point de fuite au croisement de l'axe de symétrie de l'église, de la ligne d'horizon et de la diagonale FD.

Vous noterez que les gondoles sont rangées dans le prolongement des lignes de fuite.

La perspective de la couleur (cf. p. 332 et 333) :

Les couleurs ne sont pas disposées n'importe comment. Pour respecter la perspective de la couleur, il faut placer les couleurs chaudes devant et les couleurs froides derrière :

- **1^{er} plan** : gondoles et personnages = terres d'ombre foncées, rouges et accents de blanc.
- **2^e plan** : façade et doge = ocre et gris.
- **3^e plan** : maisons et ciel = gris dégradé et bleu violacé.

Paul Cézanne

Pommes et oranges

Si vous regardez de près ce fameux tableau du maître d'Aix, vous remarquerez que les objets semblent être posés en diagonale ! C'est que l'artiste joue avec les règles de la perspective cavalière.

Les lignes verticales sont parallèles entre elles

Cézanne respecte le principe de cette règle fondamentale de la perspective (cf. p. 287), mais il en joue en inclinant légèrement les verticales (en noir).

Le quadrillage de la perspective cavalière

Cézanne construit son quadrillage en diagonale : les lignes horizontales (en blanc) sont elles aussi légèrement en biais par rapport au châssis, ainsi que les diagonales (en pointillé jaune et vert) des carrés obtenus.

Dans quel but ?

Cette construction lui permet de rendre sa composition encore plus surprenante. Il a dès lors mis en place une perspective cavalière lui permettant de trouver de nouveaux rapports de formes et de couleurs, qui seront traités par une succession de petites touches alternées aux valeurs chaudes et froides.

Le principe

C'est la perspective la plus simple à utiliser. Elle est largement suffisante pour réaliser des paysages et des natures mortes.

Quelques définitions :

L'utilisation des perspectives axonométriques donne aux peintres la possibilité de créer des grilles appelées « perspectives », organisées comme la perspective cavalière.

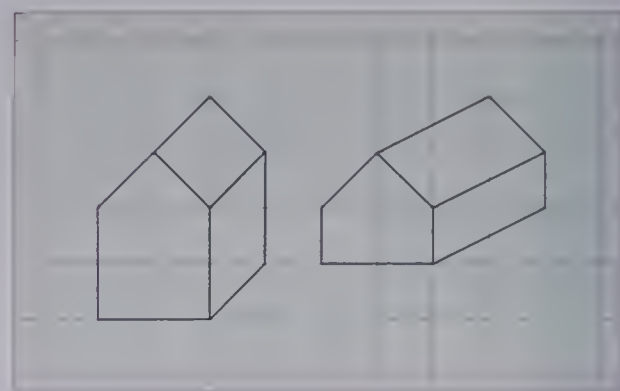
Sur quels principes se fonde la perspective cavalière ?

Elle repose sur le quadrillage de l'espace. Les lignes diagonales sont données par les diagonales des carrés. Il n'y a pas de point de fuite.

Quelles sont ses caractéristiques ?

La perspective cavalière appartient à la famille des perspectives axonométriques. Comme on l'a vu, il n'y a pas de point de fuite et pas de déformations paradoxales. On utilise cette perspective depuis la fin du XIX^e siècle.

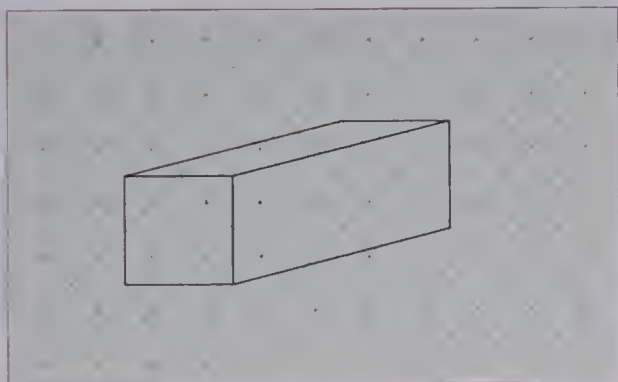
Exemple de perspective cavalière construite sur un quadrillage orthogonal





© Photo RMN – Hervé Lewandowski

*Exemple de perspective cavalière
construite sur un damier de losanges*

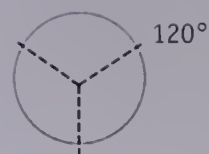


Pour aller plus loin...

Le calcul des perspectives axonométriques

Il s'agit de calculer les angles
de la grille.

- **Axonométrique régulière :**
Les perspectives
axonométriques, qui sont des
perspectives cavalières, peuvent
être calculées à partir
de trois angles isométriques,
égaux, de 120° chacun.

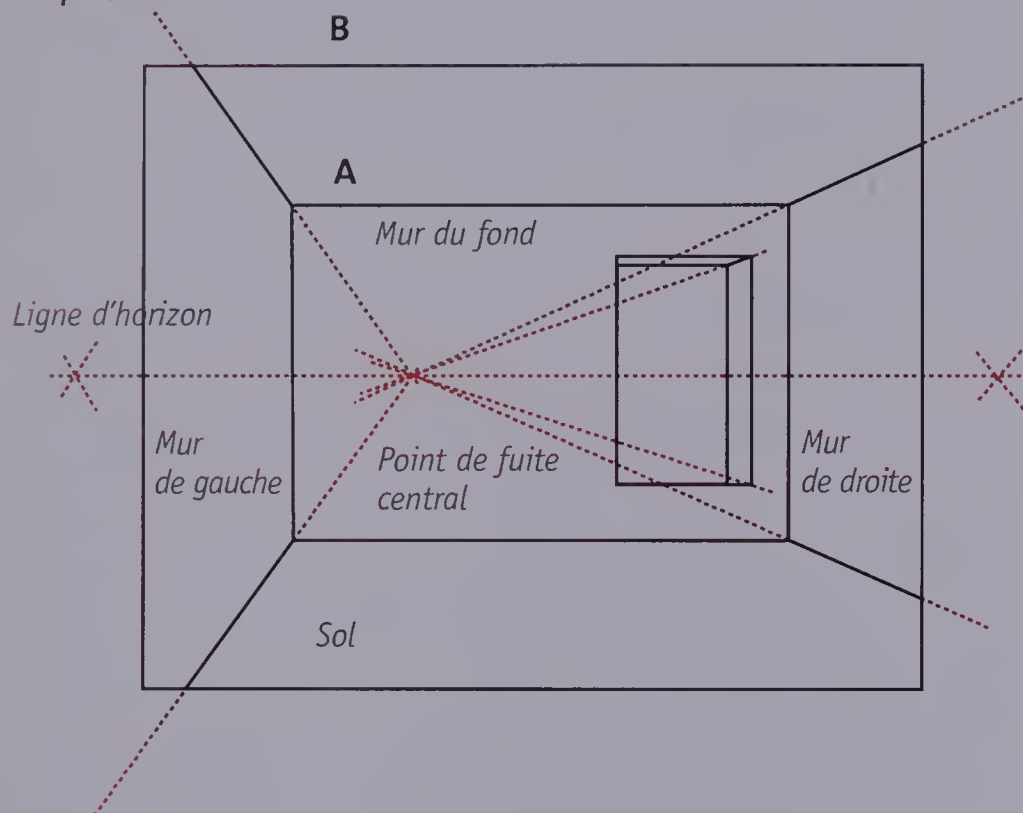


- **Axonométrique irrégulière :**
il en existe deux types.
Dans un cas, l'angle supérieur
est de 90° , et les deux angles
inférieurs sont chacun de 135° .
Dans l'autre cas, l'angle supérieur
est de 110° , et les deux angles
inférieurs de 125° .

Les intérieurs en perspective

Quand on détermine un point de fuite central (cf. p. 297), on crée une perspective centrale qui peut être extérieure – une rue partant vers l'horizon, (cf. p. 287) – ou intérieure : une pièce. On nomme alors cette dernière la perspective « théâtrale », utilisée notamment pour le dessin de décoration.

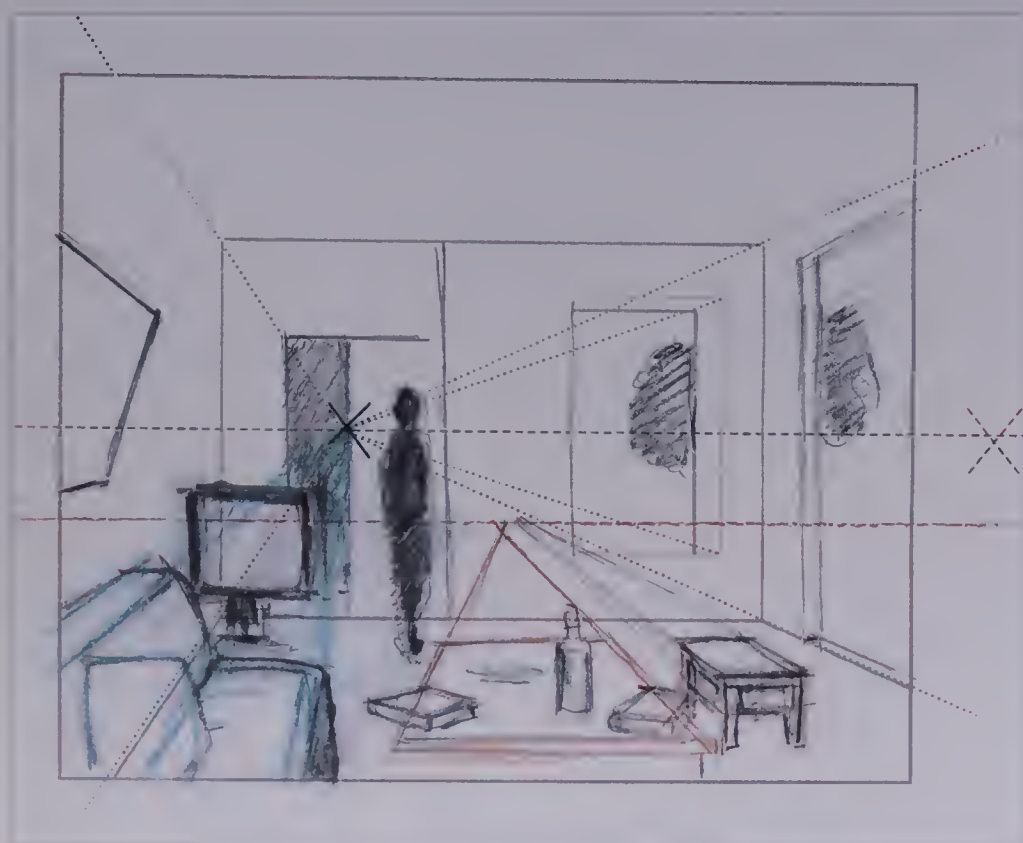
La pièce vide

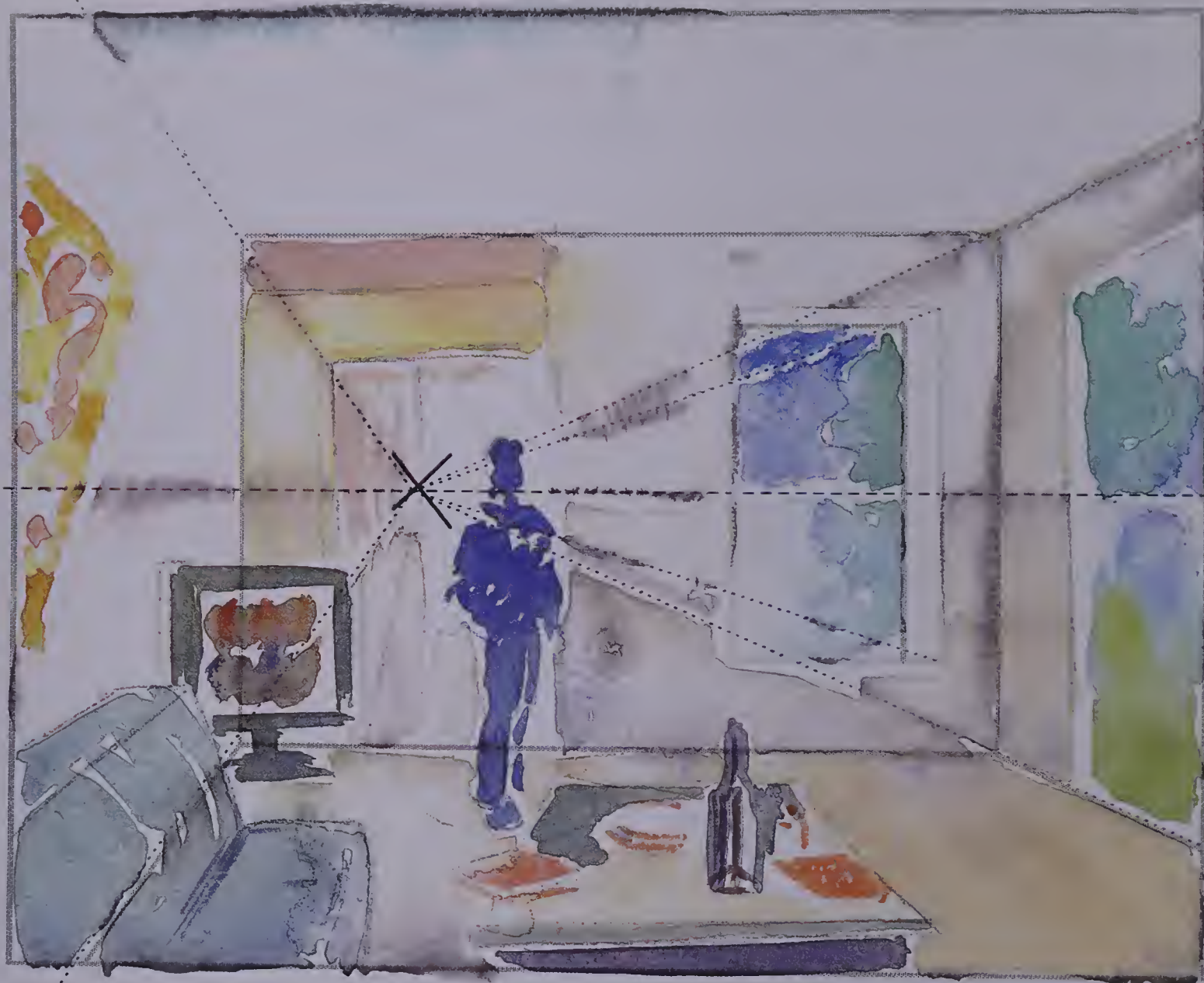


Construction de la pièce

- **Pour figurer le mur du fond,** tracez un rectangle A proportionné à la pièce que vous voulez représenter : pour un mur de 2,50 m de haut sur 5 m de long, réalisez un rectangle de 7,5 x 15 cm.
- **Tracez la ligne d'horizon** à mi-hauteur du rectangle A.
- **Déterminez le point de fuite** sur la ligne d'horizon, en fonction de l'endroit où est censé se trouver le spectateur (de face, au centre ou décalé sur le côté).
- **Tracez les droites partant** du point de fuite et passant par les angles du rectangle A : faites-les dépasser du rectangle. Déterminez la profondeur des murs, du plafond et du sol en traçant un deuxième rectangle B.
- **Pour ouvrir une fenêtre dans le mur** du fond, dessinez un rectangle puis tirez les lignes de fuite passant par les angles de la fenêtre. Déterminez approximativement l'épaisseur du mur puis tracez les rebords de la fenêtre.

La pièce meublée





Placement des objets à l'intérieur de la pièce

- **Les éléments appliqués le long des murs** (étagère, armoire, tableaux, canapé etc.) ont le même point de fuite que celui de la construction de la pièce.
- **Pour les éléments « mouvants »** (table, chaises, etc.), déterminez suivant leur placement d'autres points de fuite, qui ne se trouvent pas forcément sur la ligne d'horizon pour éviter les déformations liées à la perspective centrale.

Pour placer les éléments de façon variée, on peut avoir deux lignes d'horizon (cf. croquis p. 304) : l'une représente la ligne d'horizon générale du dessin (en noir) et permet de construire la pièce et l'autre (en rouge) permet de placer d'autres points de fuite pour organiser la disposition des meubles.

Piero della Francesca

La Flagellation du Christ (1463)

Piero della Francesca fut l'un des premiers peintres à mettre en forme et à théoriser le principe de la perspective centrale. Dans ce tableau, la perspective mise en place a autant d'importance que la scène représentée.



Analyse

Dans la partie gauche du tableau, entre les colonnes, le Christ est attaché à une colonne devant Ponce Pilate. Dans la partie droite du tableau se trouvent trois personnages, les commanditaires supposés du tableau.

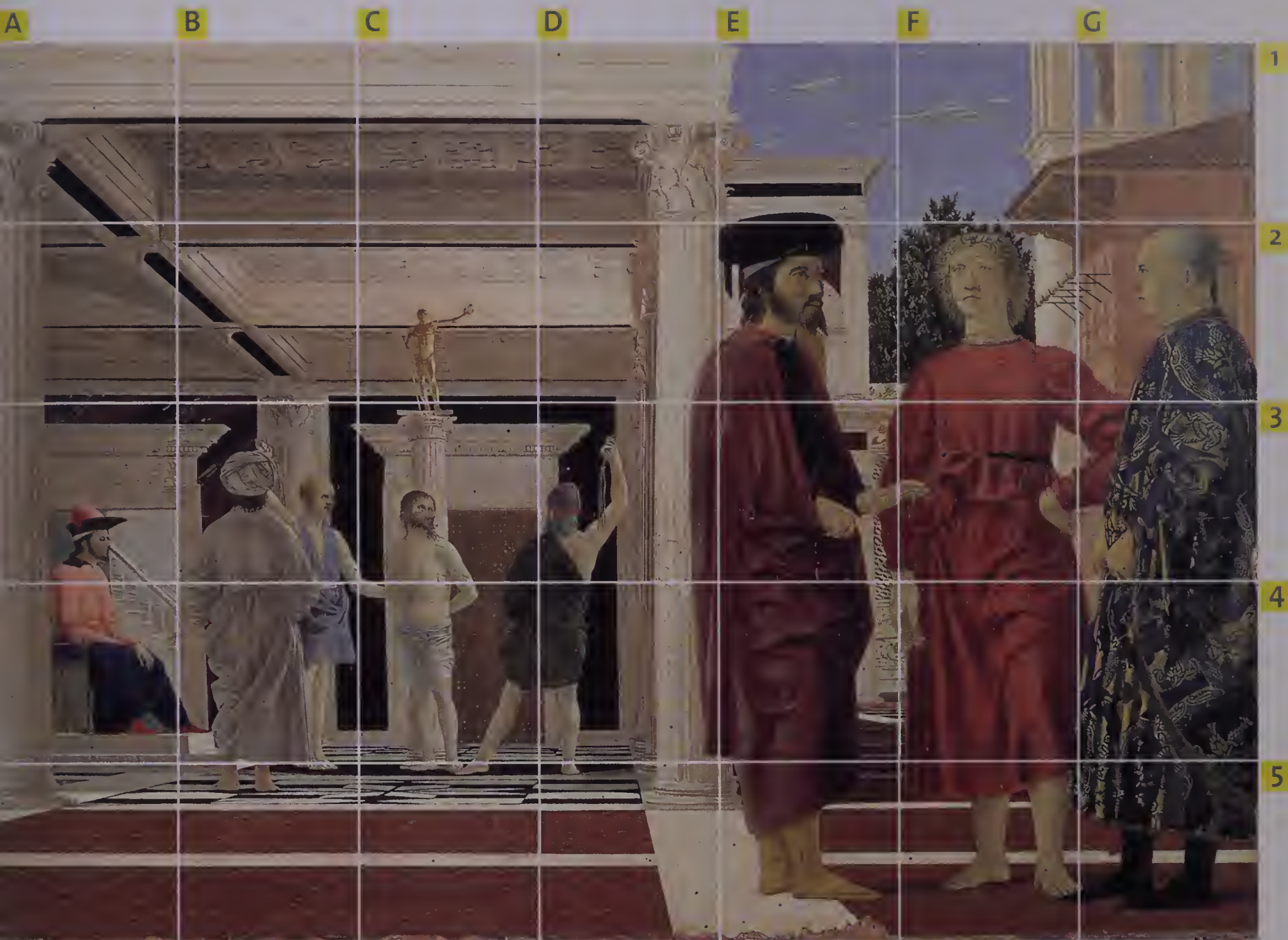
Vous observerez que la colonne centrale du tableau n'est pas exactement au milieu, mais légèrement décalée vers la droite.

Conformément à la règle de la perspective, les lignes verticales sont parallèles entre elles.

Deux points de fuite ?

Piero della Francesca ne commet pas d'erreur de perspective, il assemble deux scènes différentes : l'une issue de la Bible et l'autre de sa propre époque. Pour ce faire, il les sépare par une colonne, à l'époque symbole de l'Eglise, située presque au centre du tableau et leur donne chacune une perspective et un point de fuite différents. Il y a donc deux époques, deux perspectives, deux points de fuite et donc deux points de vue.

- 1 Prolongez les lignes de fuite du dallage** couleur brique de la partie gauche du tableau : elles se rejoignent au point de fuite A.
- 2 Prolongez les lignes de fuite du linteau noir** au plafond : elles se croisent au même point de fuite A.
- 3 Prolongez les lignes de fuite du sol** de la partie droite du tableau et des fenêtres du bâtiment rose : on trouve un deuxième point de fuite B légèrement décalé vers la droite.
- 4 Les lignes horizontales** sont toutes parallèles entre elles, ce qui est cohérent puisque les deux points de fuite sont centraux (cf. p. 298).



Tempera sur panneau - Taille réelle : 59 x 81,3 cm

© Photo The Bridgeman Art Library

5 L'ensemble de la scène à gauche est compris dans une suite de carrés de plus en plus petits, imbriqués les uns dans les autres.

6 La hauteur du tableau reportée sur la longueur donne l'aplomb du bâtiment avançant derrière le personnage en carmin. La diagonale (en jaune) de ce carré est de même taille que la longueur du tableau, nous avons donc un tableau au format de la porte d'harmonie (cf. p. 320).

7 En traçant les deux diagonales du carré (en jaune), vous trouvez l'axe central du pilori qui passe par leur point de croisement.

Le travail à la ficelle

Pour construire une perspective, vous pouvez vous servir d'une règle et d'un compas, mais il existe un moyen plus efficace et plus simple consistant à utiliser une punaise et une ficelle. Attachez la ficelle à la punaise. Enfoncez cette dernière au niveau du point de fuite, puis tirez sur la ficelle pour obtenir la droite que vous désirez dessiner. Pour enfoncez la punaise sur une toile, placez au dos un bouchon de manière à ce qu'elle tienne, et, pour la mettre sur le côté, enfoncez-la dans le châssis.

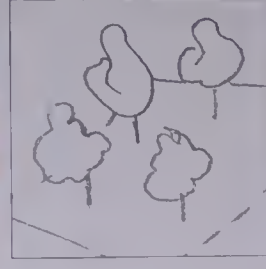
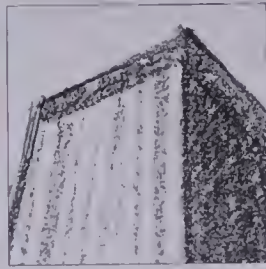
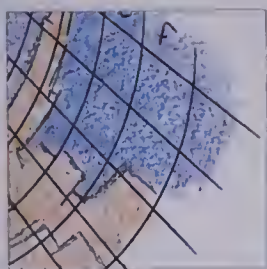
Après avoir étudié les règles générales des différentes perspectives, nous vous proposons l'étude de quelques cas particuliers, et limites :

- Apprendre à dessiner des arbres en perspective vous permettra de composer très vite un paysage.
- Savoir placer des silhouettes en perspective vous sera utile si, par exemple, vous voulez peindre, dans un carnet de voyage, une scène représentant une rue de Shangai...
- Maîtriser les règles de la contre-plongée vous aidera bien sûr à peindre les buildings de New York, mais aussi un paysage vu du haut d'une falaise... C'est une technique très utilisée en bande dessinée pour obtenir des effets saisissants.
- Vous amuser à construire des anamorphoses, ou des perspectives prises de folie, vous permettra de jouer avec la réalité en proposant des représentations déformées de celle-ci.

Recopiez les dessins et les tableaux proposés en suivant les constructions.

- Arbres en perspective • Personnages en perspective
- Plongée et contre-plongée • Anamorphoses et déformations

Cas particuliers



Camille Pissarro

La brouette, verger (vers 1881)

Voilà un exemple d'arbres dans un paysage.
Le soleil est à la verticale. Il est midi.

Pour donner de la profondeur à son tableau, et créer un effet de perspective, Pissarro a :

- fait se chevaucher les deux pommiers de droite qui, de plus, ne sont pas de la même taille ;
- créé une différence d'échelle entre les pommiers et le prunier du deuxième plan ;
- détaillé davantage les éléments du premier plan : la brouette et la tête de l'âne à gauche ;
- appliqué la perspective.

Les différents plans

- **Premier plan** : la paysanne et sa brouette chargée de foin.
- **Deuxième plan** : les deux pommiers ; celui de droite est plus petit et en avant par rapport au second, l'arbre central de la composition. Derrière, un chemin scinde le tableau horizontalement, coupant aussi le deuxième plan ; environ en son milieu se trouve un autre arbre fruitier, un prunier, juste devant le point d'eau.
- **Troisième plan** : arbres au loin.

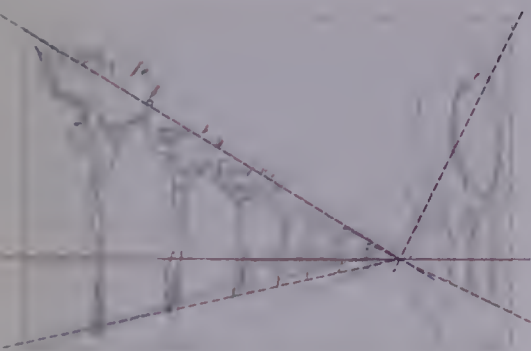
► Remarque

À gauche, au niveau de la paysanne, la tête d'un âne dépasse du cadre, son corps se trouvant hors champ.

Le placement des arbres

Ce verger est un espace plan (cf. ci-contre). Les arbres sont alignés sur une diagonale qui part à mi-hauteur du tableau à gauche et qui arrive en bas à droite.

La technique



Arbres sur un espace plan

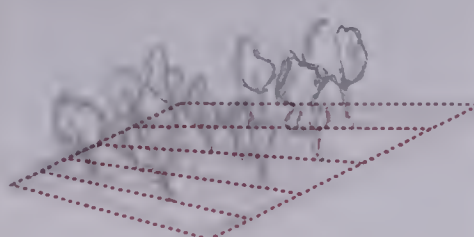
Dans le cadre d'une perspective, il faut commencer par placer le sol de manière horizontale ou en plans inclinés : collines, monts, etc. Puis :

- **Si les arbres sont alignés le long d'une route**, tracez une ligne de fuite à la tête des arbres puis une autre au niveau de leurs pieds. Dessinez ensuite l'alignement des arbres en vous reportant aux conseils donnés p. 294.
- **Si les arbres se trouvent sur un espace plan**, commencez par dessiner le sol et l'alignement, puis placez les arbres plus ou moins grands en fonction de leur éloignement.

Espace plan et alignement



Arbres disposés le long des lignes



Effacement de la construction





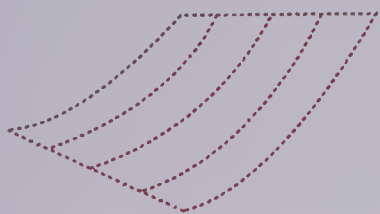
© Photo RMN - Christian Jean

Taille réelle : 54 x 65 cm

Arbres sur un sol en pente

- Si les arbres se trouvent sur un espace en pente, tracez chaque tronc en fonction de sa position et diminuez sa taille à mesure qu'il est plus ou moins éloigné.

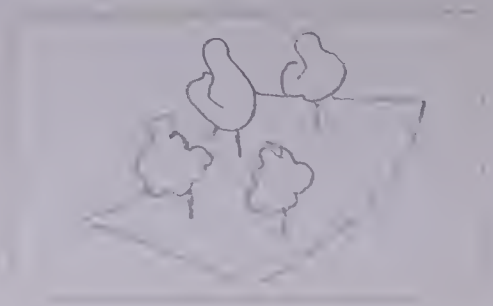
Sol en pente et alignement



Alignement des arbres



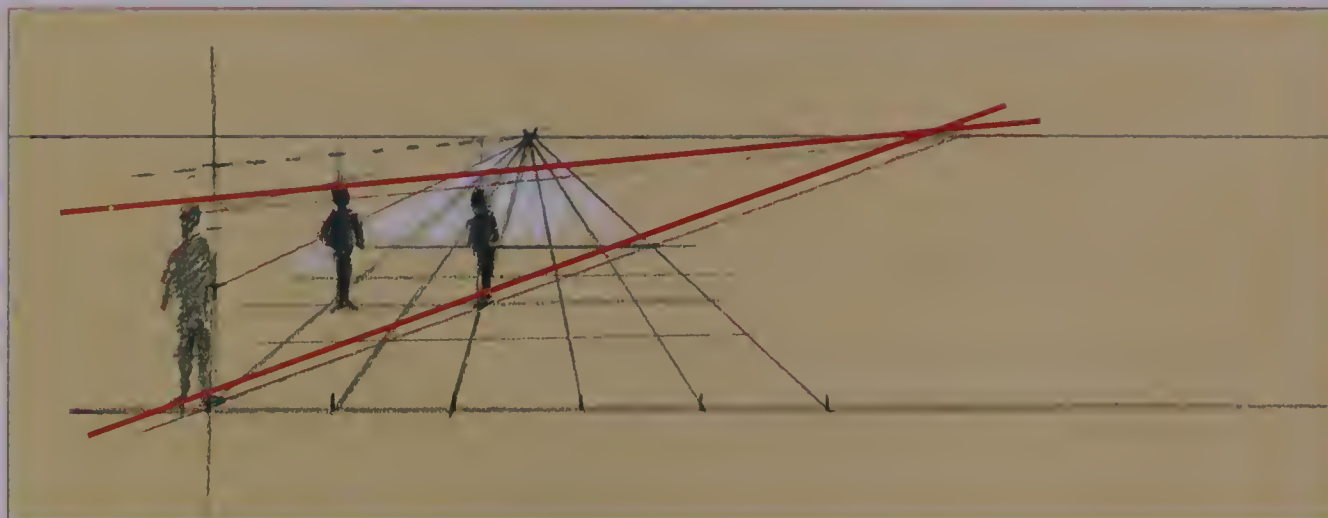
Effacement de la construction



Rue piétonne

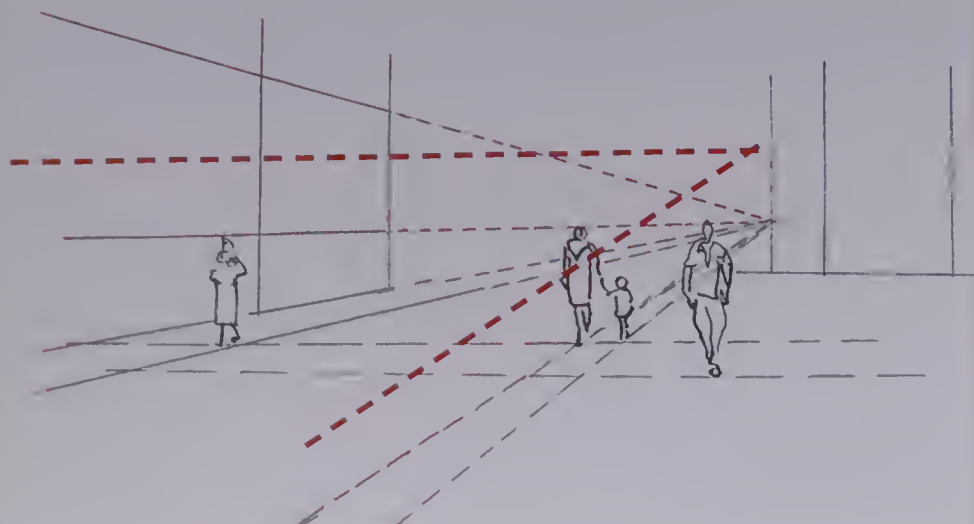
Pour placer correctement des personnages en perspective :

1 Réalisez une perspective centrale, un quadrillage au sol, avec un point de fuite central (cf. p. 298).



2 Dessinez un premier personnage, puis tracez deux lignes de fuite (en rouge), la première passant au niveau de sa tête et la seconde au niveau de ses pieds. Tous les personnages dont la tête et les pieds seront situés entre ces deux lignes de fuite seront en perspective.

Les verticales n'ont pas de point de fuite et sont parallèles entre elles : les personnages seront donc situés sur des droites parallèles.



3 Tracez deux droites horizontales (en vert, cf. p. 313) l'une passant au-dessus de la tête d'un personnage et l'autre au niveau de ses pieds : tout personnage compris entre ces deux droites sera en perspective.

► **Remarque**

Construisez la hauteur des bâtiments par rapport à celle de vos personnages : un homme ou une femme mesure autour de 1,70 m, ce qui équivaut environ à un demi-étage.



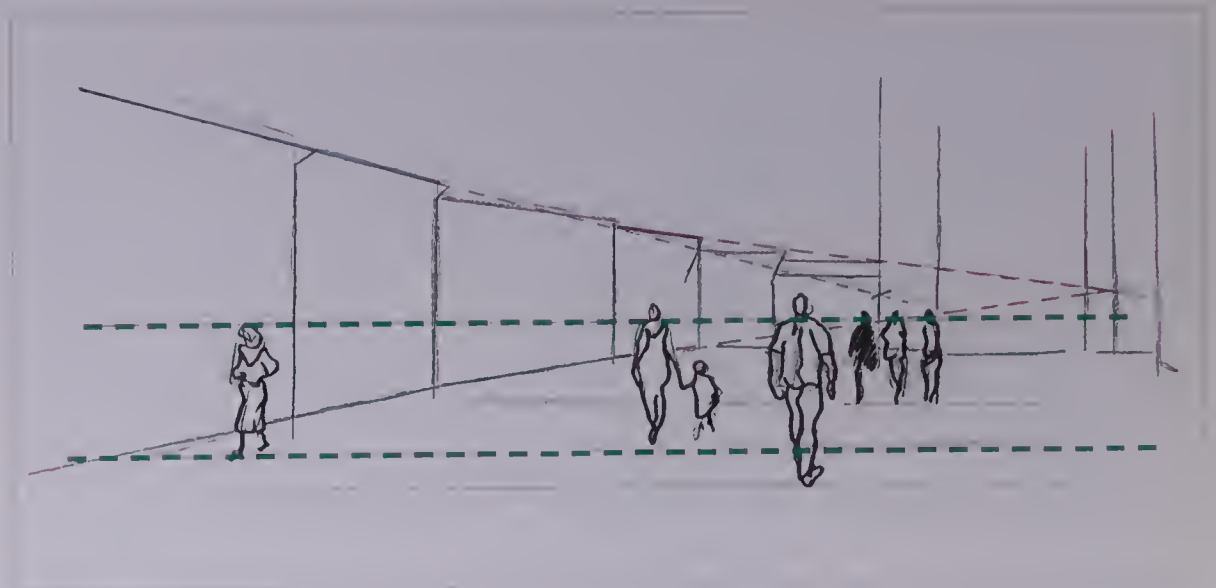
Rappel

On a besoin de la perspective avec points de fuite pour dessiner :

- des bâtiments vus de près (environ trente mètres),
- des routes et des rues qui semblent s'éloigner et fuir vers l'horizon,
- des bâtiments en vue prospective dite « vue artistique ».

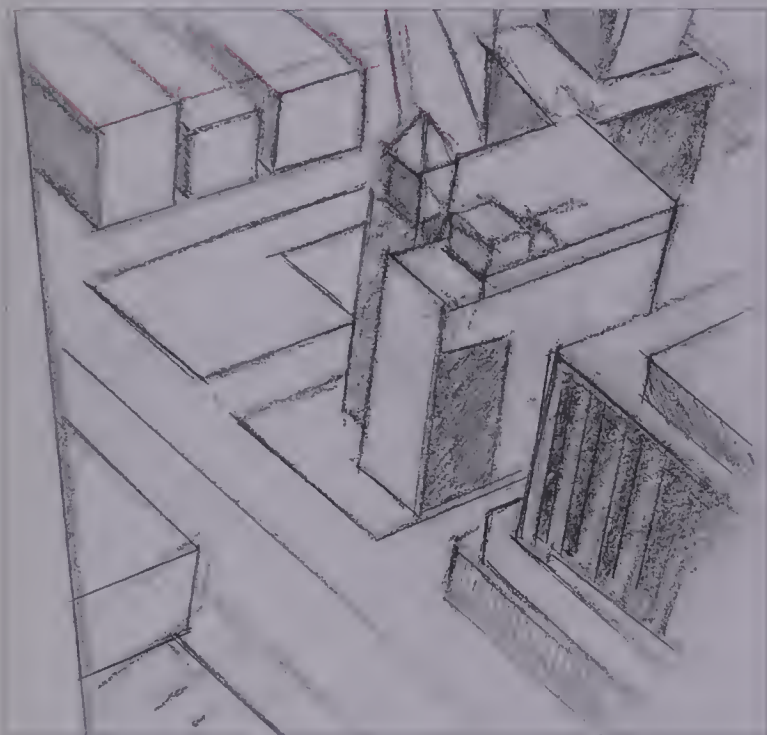
On a besoin de la perspective parallèle pour dessiner :

- des objets et des natures mortes,
- des bâtiments vus de très loin, un village au fond d'une vallée, etc.

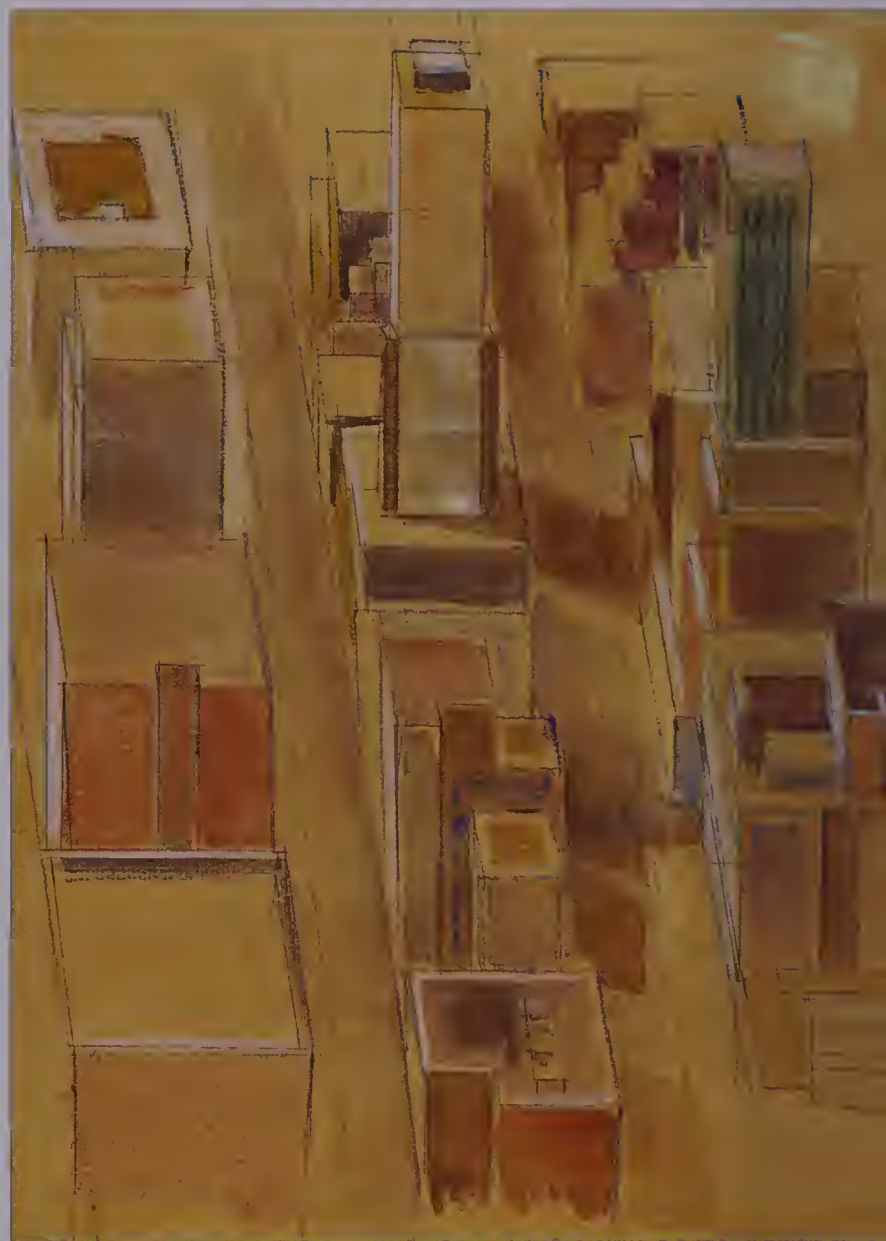


Cas pratique : des immeubles

• **La plongée** : monté en haut d'un gratte-ciel, vous regardez vers le bas. Le point de fuite central est situé très loin en dessous du goudron !



• **La contre-plongée** : au pied d'un gratte-ciel, vous regardez vers le haut. Le point de fuite central se trouve situé très loin dans le ciel !



Avec la perspective utilisant la plongée ou la contre-plongée, **les lignes verticales ne sont pas perçues comme parallèles** (cf. p. 287) mais fuyant vers un troisième point de fuite, qui crée un effet de profondeur vers le bas (plongée) ou vers le haut (contre-plongée).

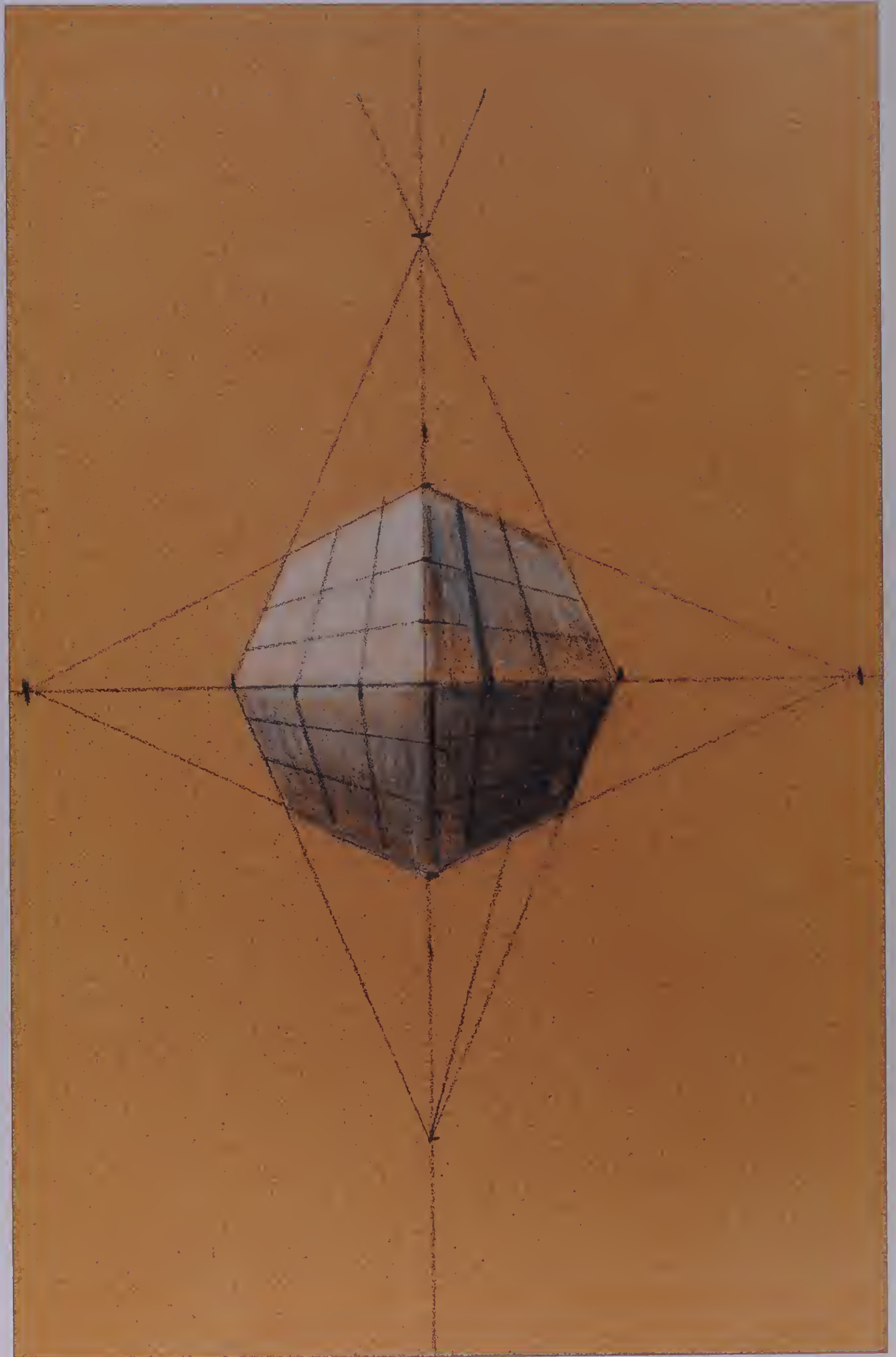
C'est une technique de dessin très utilisée dans la bande dessinée et les *comics*, jouant sur les raccourcis et les disproportions, pour créer des effets de vitesse ou de profondeur.



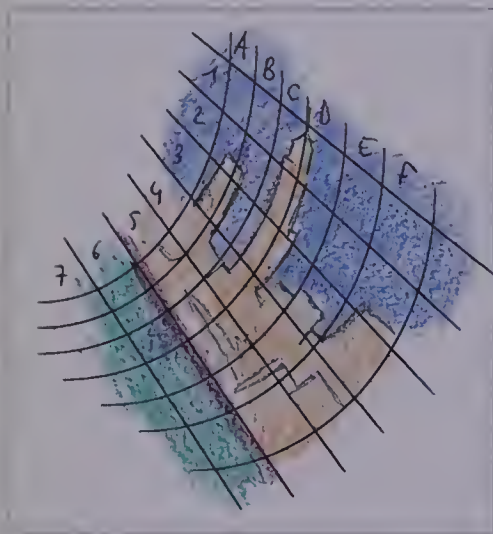
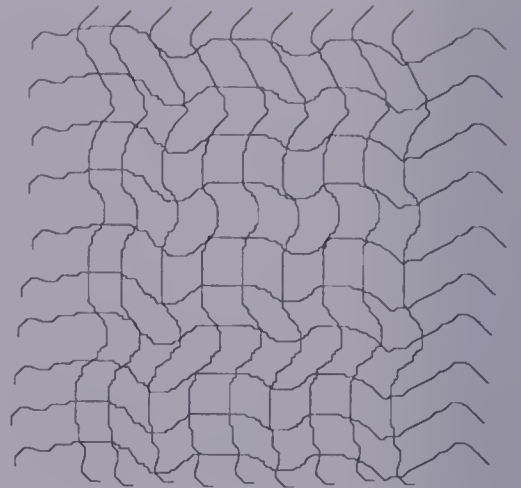
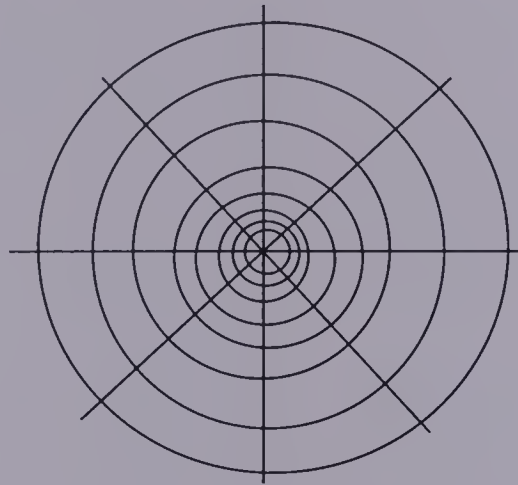
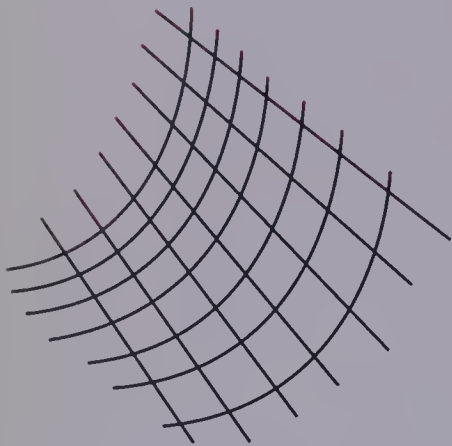
La perspective à quatre points de fuite, ou la perspective artistique prise de folie !

Voici un cas particulier amusant : la perspective à quatre points de fuite. Nous connaissons la règle de base du dessin occidental voulant que les verticales soient parallèles et n'aient donc pas de point de fuite (cf. p. 287). Mais si nous ajoutons deux points verticaux, Nord et Sud, aux deux points de fuite classiques, Est et Ouest, le cube devient méconnaissable se trouve déformé ; il est comme vu à travers une lentille déformante.

C'est une technique très utilisée par les auteurs de bande dessinée et qui nous conduit aux anamorphoses et autres déformations !



Jeux de perspective

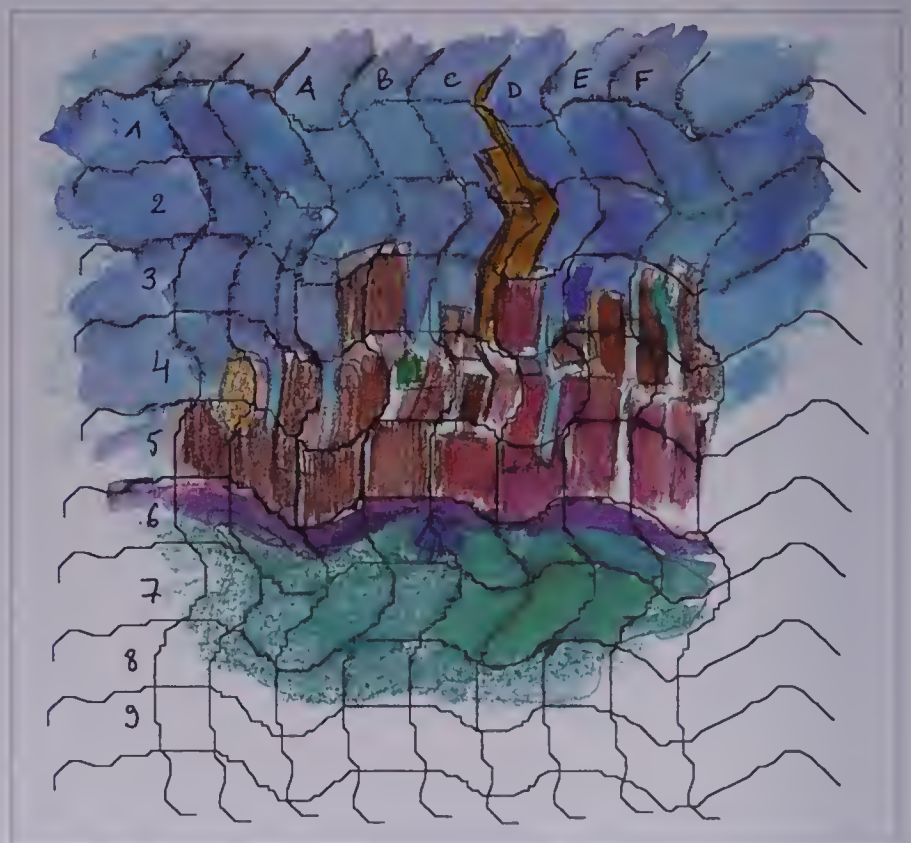
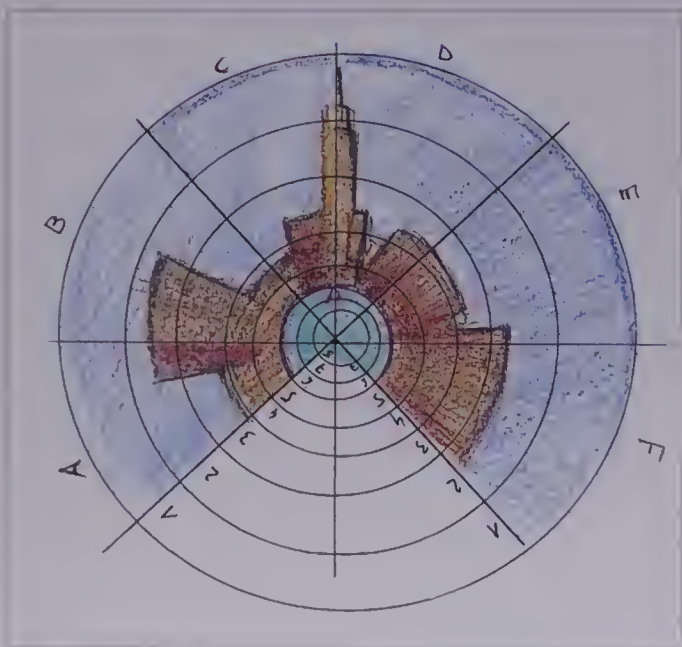


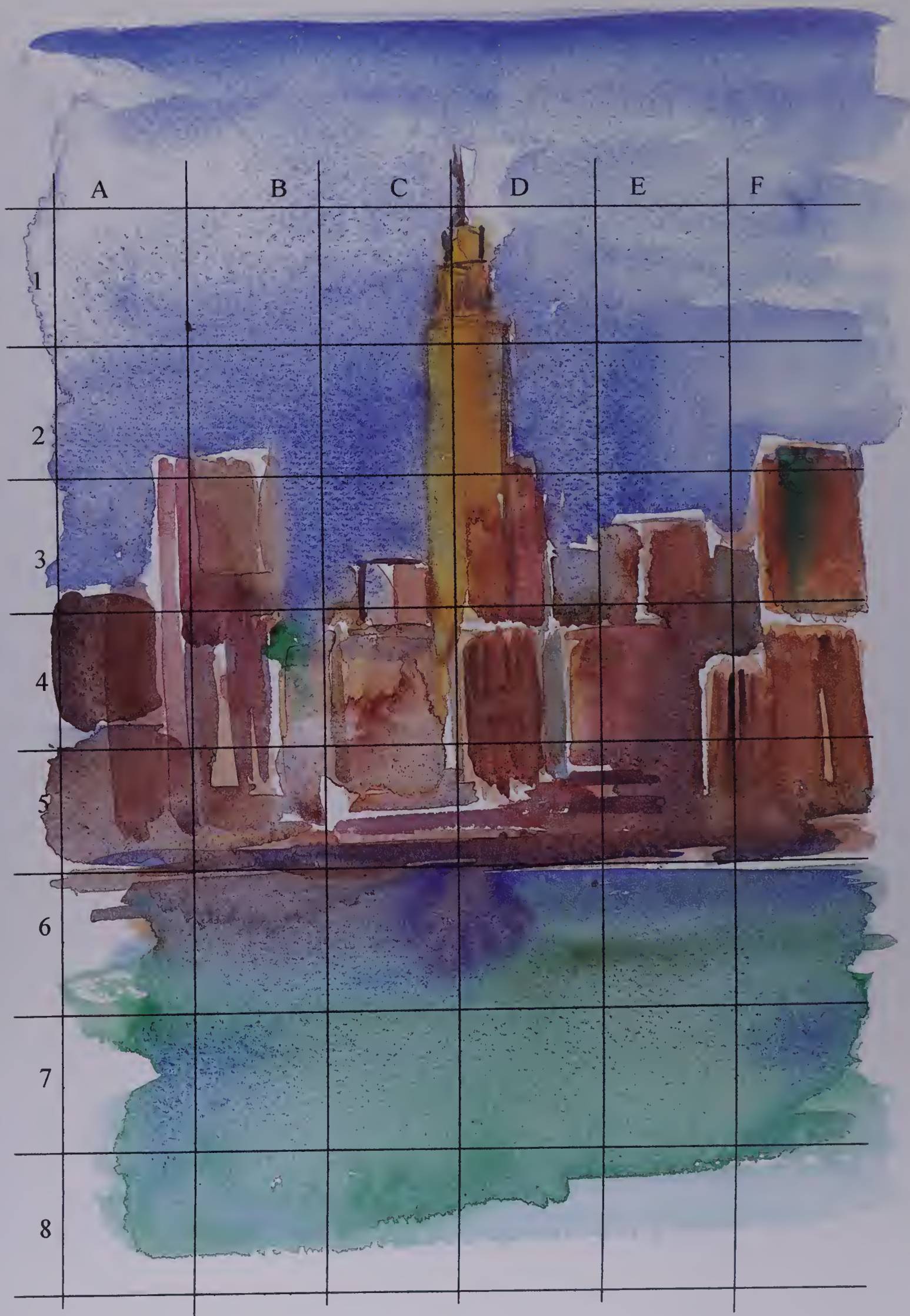
Vous pouvez vous amuser à déformer des objets et à les restituer comme vus par des miroirs déformants.

Anamorphose : image déformée par un miroir courbe.

Voici la méthode à suivre :

- 1 • Réalisez un quadrillage sur la forme que vous voulez reproduire.
- 2 • Numérotez les cases verticalement et horizontalement.
- 3 • Reproduisez la grille en lui donnant la forme que vous désirez : aplatie, arrondie, ovale, etc. et numérotez les cases.
- 4 • Reportez le contenu de la première grille dans la deuxième, case par case. Vous obtenez l'image déformée !





La perspective est une vision géométrique et mathématique de l'espace. Or il existe des outils pour vous aider à mieux la comprendre et la mettre en pratique, notamment pour la perspective pratique.

Ces outils furent utilisés par les plus grands maîtres :
Léonard de Vinci se servit de la plaque de verre,
Johannes Vermeer et Diego Vélasquez de la *camera obscura*,
François Boucher et Pierre-Auguste Renoir de la fenêtre en porte d'harmonie, Vincent Van Gogh et Paul Gauguin de la fenêtre de l'académie Julian, etc. Jusqu'à nos jours où l'ordinateur peut aussi devenir une aide à la compréhension de la perspective.

Ces outils existent : sachez les trouver si vous en avez besoin.

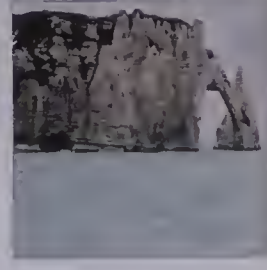
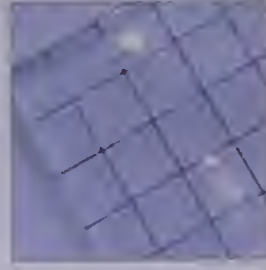
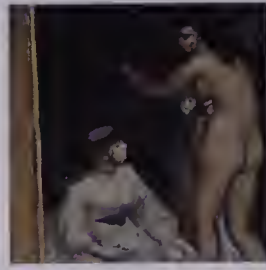
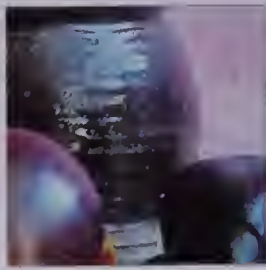
Recopiez les dessins et les tableaux proposés en suivant les constructions.

- Aides à la compréhension de la perspective
- Composition : la règle du tiers

Les outils et les règles de composition

Avec

- Jean-Frédéric Bazille
- William Turner



Les secrets de métier des grands maîtres

Il existe de nombreux outils pour vous aider à comprendre et à construire les perspectives, certains sont à fabriquer soi-même, d'autres se trouvent dans le commerce.

Les fenêtres du paysagiste

Les fenêtres de paysagiste sont le moyen le plus simple d'analyser et de reproduire une perspective.



1 Fenêtre de Dürer

- **Réalisez une fenêtre** de n'importe quelle taille dans un morceau de carton, puis intégrez un quadrillage avec des bouts de ficelle : ils doivent être disposés de manière à obtenir des carrés réguliers.
- **Tenez votre fenêtre à bout de bras** et regardez votre sujet à travers.
- **La mise au carré donne les proportions** entre les objets ainsi que leur placement dans le tableau ! Elle permet aussi de déplacer le point central et de modifier la symétrie du tableau.

Ce procédé a été utilisé par des peintres comme Dürer ou Holbein.

► Astuce

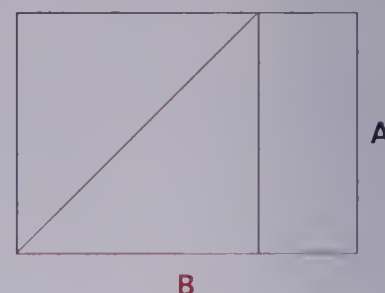
Une version simplifiée de cette fenêtre consiste à prendre deux morceaux de cartons taillés en L, imbriqués l'un dans l'autre.



2 Fenêtre en « porte d'harmonie »

- **Tracez sur du carton** un carré de côté A.
- **Tracez la diagonale du carré.** Mesurez cette diagonale et reportez-la sur la base du carré.
- **Tracez le rectangle** de côté A et de longueur B = diagonale du carré.
- **Découpez le rectangle** pour faire la fenêtre.
- **Placez une ficelle verticale** de manière à visualiser le carré.
- **Placez une deuxième ficelle** sur la diagonale du rectangle.
- **Placez une troisième ficelle** parallèle à B, passant par l'intersection des deux ficelles précédentes.

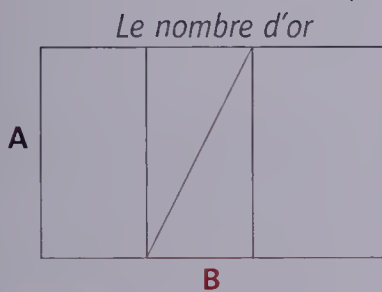
La porte d'harmonie



Cette fenêtre donne les lignes directrices du format paysage, P. Elle a été utilisée par des peintres comme Boucher, Cézanne, Pissarro, Renoir ou Monet.

3 Fenêtre du « nombre d'or »

- Tracez sur du carton un carré de côté A.
- Tracez une droite coupant le carré en deux verticalement.
- Tracez la diagonale du demi-carré de droite. Mesurez cette diagonale et reportez-la à l'horizontale.
- Tracez le rectangle de côté A et de longueur B = base du demi-carré + diagonale du demi-carré.
- Découpez le rectangle.
- Placez une première ficelle verticale pour visualiser le carré de côté A.
- Placez une deuxième ficelle pour visualiser le demi-carré.
- Placez une troisième ficelle sur la diagonale du rectangle.
- Placez deux autres ficelles, parallèles à B, coupant les deux ficelles verticales.



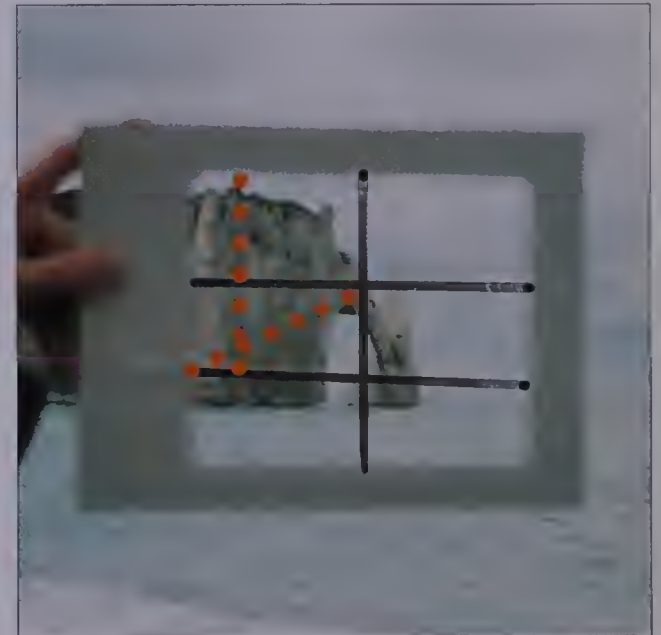
Cette fenêtre donne les lignes directrices du format marine, M.
Elle a été utilisée par Ucello, Raphaël, Holbein, Lebrun...



4 Fenêtre n° 4

- Dessinez sur du carton un carré de côté A, puis refaites le même à côté.
- Tracez une ligne coupant les carrés en deux horizontalement.
- Tracez la diagonale du demi-carré supérieur gauche et reportez-la à la verticale.
- Vous obtenez un rectangle dont la longueur = 2 A et la hauteur = $1/2 A + \text{diagonale du demi-carré}$.
- Découpez votre fenêtre et placez les ficelles : une verticale et deux horizontales.

Cette fenêtre donne les lignes directrices du format figure, F.
Elle a été utilisée par Monet, Cézanne, Renoir ou Pissarro.



5 Fenêtre de l'académie Julian

Voici un autre type de fenêtre que vous pouvez constituer à partir des formats P, F et M.

- Découpez dans du carton une fenêtre de votre choix (format P, M ou F).
- Placez deux ficelles, une verticale et l'autre horizontale, passant par le milieu de chacun des côtés.
- Placez deux ficelles représentant les diagonales du rectangle.
- Le croisement de toutes les droites donne le point central du tableau.

Cette fenêtre a été utilisée par Vincent Van Gogh, Gauguin ou Bouguereau.



► Remarque

Il est important de noter que l'utilisation de ces fenêtres est différente de celle des photographies : contrairement à ces dernières, les fenêtres n'ont pas de profondeur de champ.

Des instruments d'optique

À côté des fenêtres de paysagiste, il existe bien d'autres procédés facilitant la compréhension ou l'application de la perspective.

La camera obscura

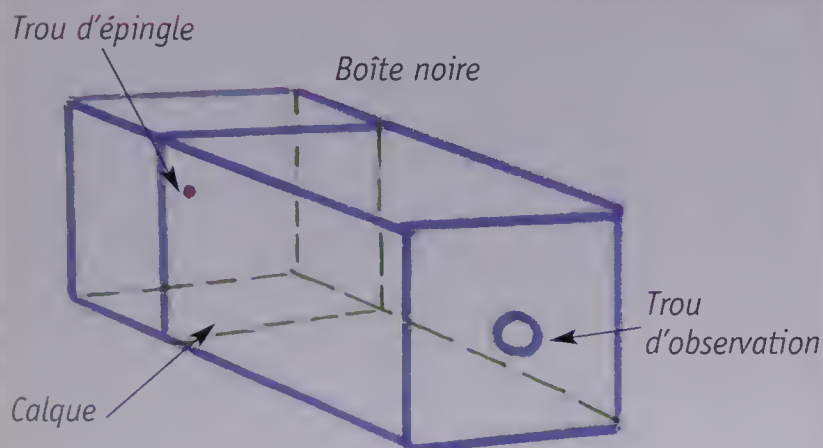
Connue depuis l'Antiquité, la chambre noire est un procédé simple : il s'agit d'un petit trou à travers lequel la lumière d'un extérieur ensoleillé passe dans une pièce obscure et projette une image inversée sur le mur opposé à l'ouverture. La netteté et la clarté de l'image dépendent de la dimension du trou.

Nous vous proposons deux moyens d'obtenir une *camera obscura* :



1 Dans une pièce noire :

- Avec du carton, bouchez la fenêtre d'une pièce donnant sur un jardin : il faut que le noir soit complet.
- Percez un trou dans le carton et observez sur le mur opposé l'image du jardin qui se reproduit à l'envers.
- Attention ! Ce procédé ne fonctionne que par beau temps.



2 Avec une boîte à chaussures :

- Percez un trou d'épingle sur un petit côté.
- Placez une feuille de papier calque à l'intérieur, à 5 cm du trou.
- Sur le côté opposé, percez un trou de 3 cm de diamètre.
- Posez le couvercle pour que la lumière ne pénètre que par le trou d'épingle.
- Observez par le trou d'observation l'image inversée qui se projette sur le calque : au centre, la valeur et la clarté sont plus grandes qu'à la périphérie.

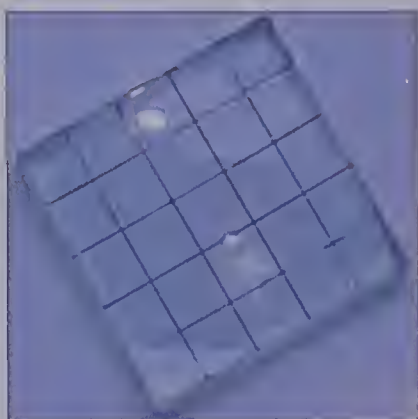
Principe de la camera obscura

La *camera obscura* fut utilisée par Tintoret, Vélasquez, Vermeer, Caravage, Guardi, Canaletto ou Reynolds. Elle fut décrite par le philosophe anglais Bacon et, combinée à une optique (caillou), elle se trouve décrite dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.

La lentille convexe dite « œil-de-vieux »

C'est une lentille convexe quadrillée. Elle permet de voir en réduction le paysage que l'on peint, grâce au quadrillage, il est très facile ainsi de le reproduire. C'est un instrument très pratique par sa taille. Mais attention, il peut augmenter les effets de parallaxe (cf. p. 290) et accentuer les perspectives.

Cette lentille fut largement utilisée par les peintres académiques et les impressionnistes.



L'appareil photographique argentique

Depuis le XIX^e siècle, les peintres se servent de l'appareil photo pour posséder des documents de modèles éphémères (ciel, mer etc.). L'objectif crée une « profondeur de champ » variant selon la nature de l'optique et de la focale : avec une focale longue, les objets semblent proches et la perspective est presque effacée, tandis qu'avec une focale courte les objets paraissent plus éloignés et la perspective est accentuée.

Dans quelles circonstances se servir de photos :

Pour réaliser un portrait, l'usage d'une photo peut s'avérer très utile, mais il faut faire attention car, si vous dessinez un portrait *de visu*, vous n'accentuez pas les rides du sourire ; en revanche en travaillant d'après photo, vous risquez d'accentuer l'expression fixée par l'instantané.

Pour dessiner un cheval au galop, il est préférable de dessiner d'après photo si l'on veut obtenir une position anatomique correcte. En effet, il est impossible de voir à l'œil nu la position des jambes.

L'appareil photographique numérique et le traitement d'image

Les photos numériques ainsi que les logiciels de traitement d'images permettent de faciliter la préparation de vos dessins et tableaux. En effet, vous pouvez recadrer l'image, la préparer suivant les schémas des fenêtres de paysagistes (cf. p. 320 et 321) et intégrer une mise au carré ; vous pouvez même la projeter directement sur la toile. De plus, vous pouvez créer des anamorphoses nombreuses et variées.

Le ou les points de vue :

L'utilisation des instruments d'optique suppose que l'on n'adopte qu'un seul et unique point de vue. Or l'œil du peintre peut en adopter plusieurs simultanément. Servez-vous donc de ces aides à la compréhension de la perspective comme un moyen de mémorisation de l'espace et, une fois que vous êtes à l'aise, ayez confiance : lancez-vous sans filet !

La plaque de verre

Placez une plaque de verre entre vous et les objets que vous dessinez. Reproduisez votre sujet sur le verre avec un pinceau et de la peinture à l'huile par exemple. Placez ensuite une feuille de papier sur la plaque de verre et pressez légèrement avec la main, vous obtiendrez l'empreinte de votre dessin. Ce procédé a été utilisé par Léonard de Vinci.

Le miroir

Observez des objets dans un miroir. Dessinez dessus au pastel gras la forme de ceux que vous voulez reproduire. Puis placez une feuille de papier sur le miroir et pressez légèrement avec la main. Vous obtenez l'empreinte de votre dessin. Ce procédé a été utilisé par Raphaël, Léonard de Vinci, Titien, etc.

L'œil de sorcière

C'est le nom donné à un type de miroir concave. Installé dans une pièce noire, en face d'une fenêtre, il projette à l'envers le sujet placé à l'extérieur. Le peintre n'a plus qu'à décalquer. Attention, l'image projetée avec l'œil de sorcière n'excède pas une trentaine de centimètres. D'autre part, ce procédé induit une perspective particulière dite « cylindrique ». Il a été utilisé par Van Eyck, Holbein, Titien et, de nos jours, par David Hockney.



La chambre claire

Cet instrument permet d'observer à travers un prisme l'image des objets qui apparaît, par un jeu optique, sur la feuille de papier, juste à la pointe du crayon. C'est un procédé intéressant mais très fatigant à utiliser. Il a été utilisé par Ingres puis par David Hockney.

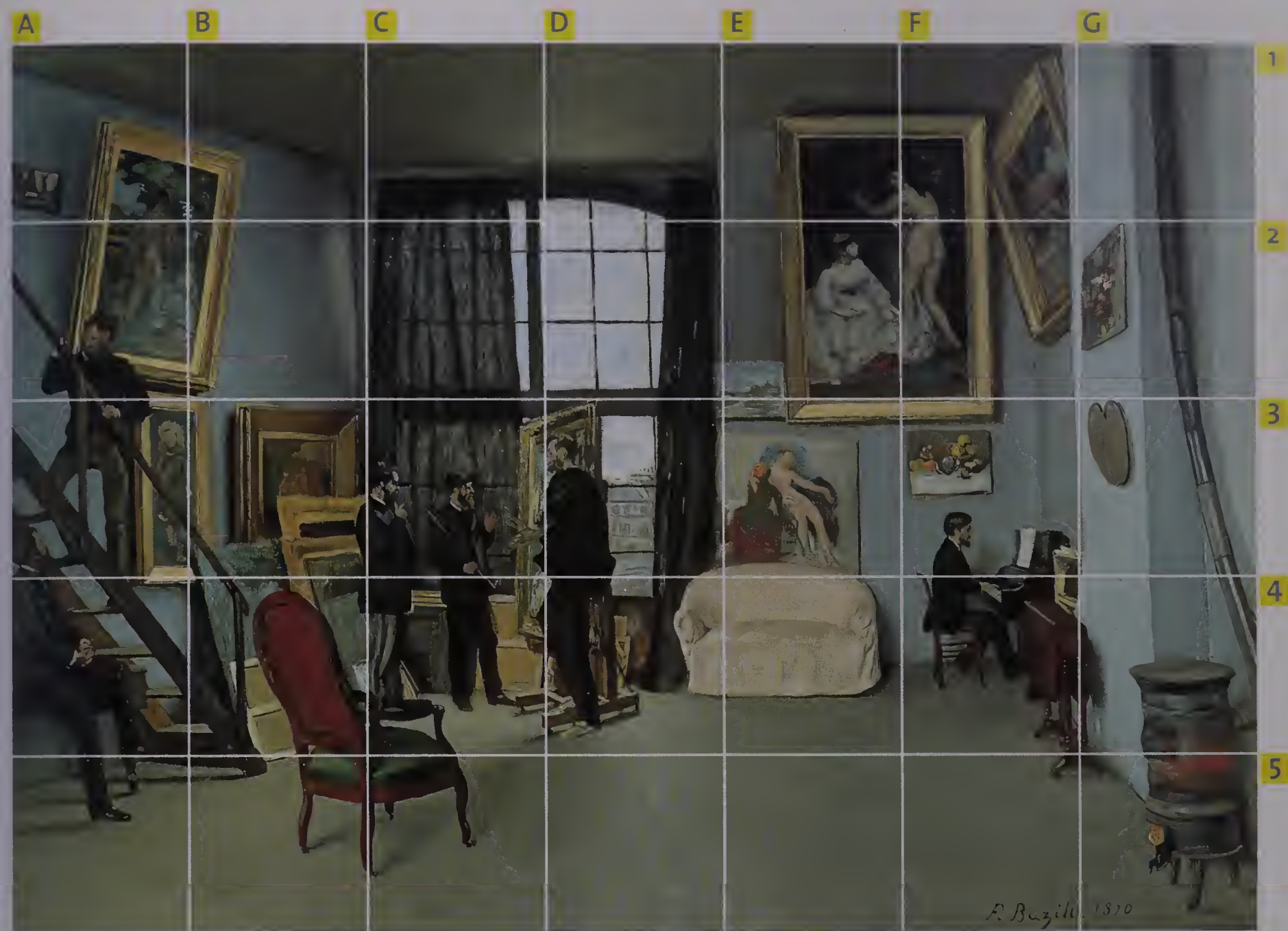
Analyse d'une œuvre

Jean Frédéric Bazille L'Atelier de Bazille, 9, rue de la Condamine à Paris (1870)

Un exemple de perspective au format F.

Construction en perspective :

- 1. Prolongez** les lignes de fuite (en rouge) du mur de droite, des tableaux qui y sont accrochés et du piano. Elles convergent vers un point de fuite situé sur le nu du tableau se trouvant au-dessus du canapé rose.
- 2. Placez** (en vert) les lignes de fuite du mur de gauche : le point de fuite se trouve à l'extérieur du tableau.



1

2

3

4

5

© Photo RMN - Hervé Lewandowski

Taille réelle : 0,98 x 1,28 cm

3. La ligne d'horizon est située à mi-hauteur du tableau et passe par les deux points de fuite.

4. Le mur du fond se divise en deux : on a la fenêtre à gauche et un pan de mur à droite. C'est le montant de la fenêtre qui matérialise la frontière entre les deux espaces.

5. Coupez le tableau en deux à la verticale, puis tracez le carré de côté équivalent à la moitié d'une longueur. La base de ce carré donne la ligne séparant le bas du mur du fond du plancher.

Jean Frédéric Bazille, peintre lui-même, est surtout connu comme le mécène des débuts de Monet et des impressionnistes : cette toile le montre d'ailleurs dans son atelier entouré de ses amis impressionnistes.

Perspective des couleurs :

En accord avec la loi de la perspective des couleurs, que nous allons aborder dans le chapitre suivant, le fauteuil du premier plan est rouge, couleur chaude « saillante », et le bleu du ciel est une couleur froide « fuyante » ; il se trouve au troisième plan. En ce qui concerne le canapé du fond de la pièce, il se situe entre le premier plan du fauteuil et le troisième plan du ciel : il est donc rose, couleur froide par rapport au rouge, mais chaude par rapport au bleu.



William Turner

L'Intérieur de Tintern Abbey (vers 1794)

Le grand William Turner était professeur en perspective à la Royal Academy. C'est l'occasion de réviser avec lui ce que nous avons vu et comprendre comment l'artiste doit jouer et se jouer de la perspective.

Matériel

- papier pour aquarelle 300 g/m²
- règle
- crayon HB
- gomme plastique
- plume à dessin
- encre de Chine sépia
- aquarelle

La mise en couleurs

- 1 • **Reprenez l'ensemble** à l'encre de Chine sépia avec la plume à dessin. Laissez sécher.
- 2 • **Avec de l'aquarelle** terre de Sienne très diluée, peignez les murs en commençant par les parties dans l'ombre.
- 3 • **Réalisez le premier plan** en rompant la terre de Sienne avec du vert.
- 4 • **En violet rompu** de bleu, colorez les parties dans l'ombre, à contre-jour.
- 5 • **Le feuillage** et le lierre sont vert rompu de terre de Sienne.
- 6 • **Reprenez le premier plan** avec de la terre d'ombre et du vert.
- 7 • **Faites le ciel** avec du bleu.



E5 - E6



A3 B3

Le placement du sujet

Turner utilise la composition au tiers pour placer son sujet.

- **Divisez chaque côté de votre format** en trois parties égales, vous verrez que le carré central donne l'emplacement de la colonne principale en pleine lumière.
- **Divisez en trois la partie extérieure droite** du tableau, vous remarquerez que le premier tiers fournit l'emplacement du dernier pilier de l'abbaye.

Le placement des lignes

- **La ligne d'horizon** se situe au tiers inférieur du dessin, derrière les colonnes.
- **Le point de fuite principal**, selon un procédé classique connu depuis les Vénitiens, est placé sur le bord extérieur droit de la feuille, sur la ligne d'horizon.
- **Les lignes de fuite** convergeant vers le point de fuite principal donnent l'emplacement du mur.

Le placement des piliers et des arcs de droite

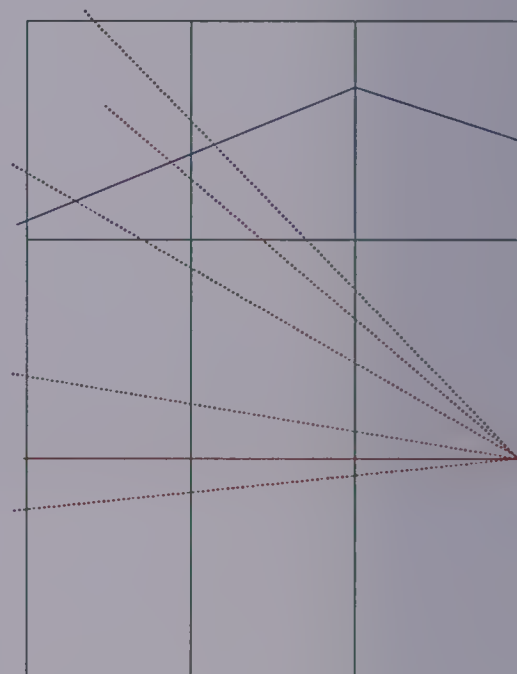
Reportez-vous à la page 294, où vous est montré comment placer des arches en perspective.

- 1 • **Délimitez le mur de droite** (compris entre C3-C6 à E5-E6) en plaçant les deux verticales coupant les lignes de fuite du mur : vous trouvez un rectangle en perspective.
- 2 • **Dessinez les deux diagonales** de ce rectangle en perspective : à leur croisement, tracez la verticale passant par ce point, ce qui vous donne l'emplacement de l'arche centrale.
- 3 • **Recommencez la même démarche**, et le croisement des diagonales de chaque rectangle en perspective vous donne le placement des piliers et des arches.

Alors que les arches que nous venons de voir sont dessinées selon les règles de la perspective, celles qui se situent dans le ciel dérogent totalement à ces lois. Le peintre n'a pas commis d'erreur, il a simplement pris des libertés par rapport aux règles, rendant ainsi son aquarelle plus vivante.

Le placement du mur de gauche

Le point de fuite qui commande à l'élaboration du mur de gauche (compris entre A3-B3 et A7-B7) est situé en dehors de la feuille. Attachez une ficelle à une punaise que vous fixez à 80 cm de votre feuille. Tendez la ficelle, elle vous donnera toutes les droites convergeant vers ce point de fuite.





© Photo The Bridgeman Art Library



Si la perspective en général est bien connue de tous, la perspective de la couleur en revanche l'est beaucoup moins ; elle joue pourtant un rôle tout aussi important dans le rendu de l'espace.

En effet, vous allez découvrir par ces jeux d'optique et effets de couleurs que vous pouvez accentuer ou diminuer l'impression de profondeur : les couleurs chaudes, par exemple, doivent se situer au premier plan, tandis que les couleurs froides doivent figurer au dernier plan. Inverser cet ordre empêcherait la perception de l'espace, même si le paysage représenté est parfaitement construit selon les règles de la perspective.

Recopiez les dessins et les tableaux proposés en suivant les constructions.

- Les règles du contraste • La perspective des couleurs
- L'ombre et la lumière • Les passages

Les illusions d'optique et la perspective des couleurs



Les illusions d'optique et la perspective des couleurs

Le dessin est l'art de détourner les formes et les couleurs pour faire apparaître le sens qu'on a voulu exprimer. Ces formes et ces couleurs ont leur grammaire : l'œil humain s'y reconnaît tout de suite – ou s'y trompe ! Décryptage de quelques illusions d'optique.

Mais il faut faire attention car, en fonction de certaines illusions d'optique, les couleurs s'attirent ou se repoussent. Dessiner et peindre, c'est utiliser ces illusions d'optique pour en faire un langage et une représentation.

Il faut cependant noter que 10 % des hommes et moins de 1 % des femmes ont une perception altérée des couleurs, leur interdisant partiellement l'utilisation de ces règles.

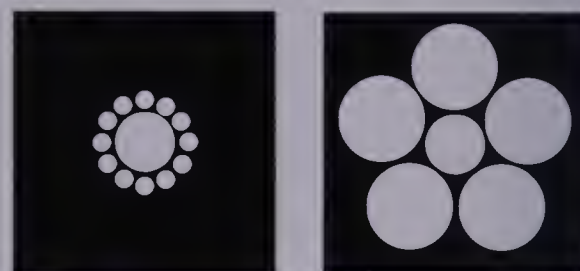
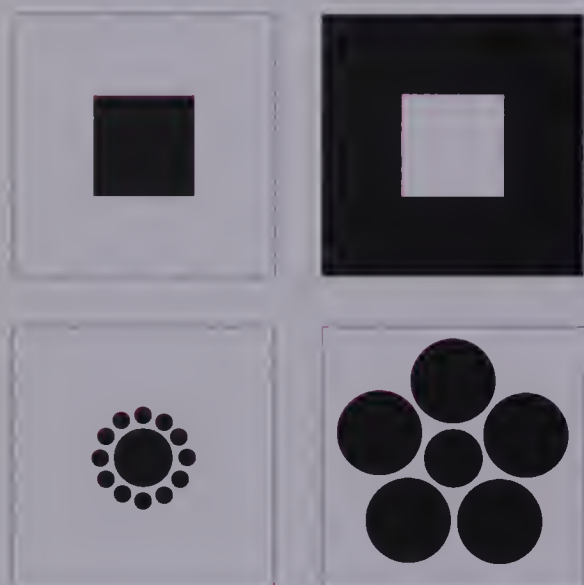
Règles du contraste

1 – Noir et blanc : *théorème du contraste dit de Reynolds*

Un carré noir sur fond blanc paraît plus petit que le même carré blanc sur fond noir.

Pareillement, que le même rond semble plus grand lorsqu'il est entouré de ronds plus petits que lui que lorsqu'il est entouré de ronds plus grands.

En inversant le contraste, le rond paraît plus grand lorsqu'il est entouré de plus petits ronds que lorsqu'il est entouré par de plus grands.



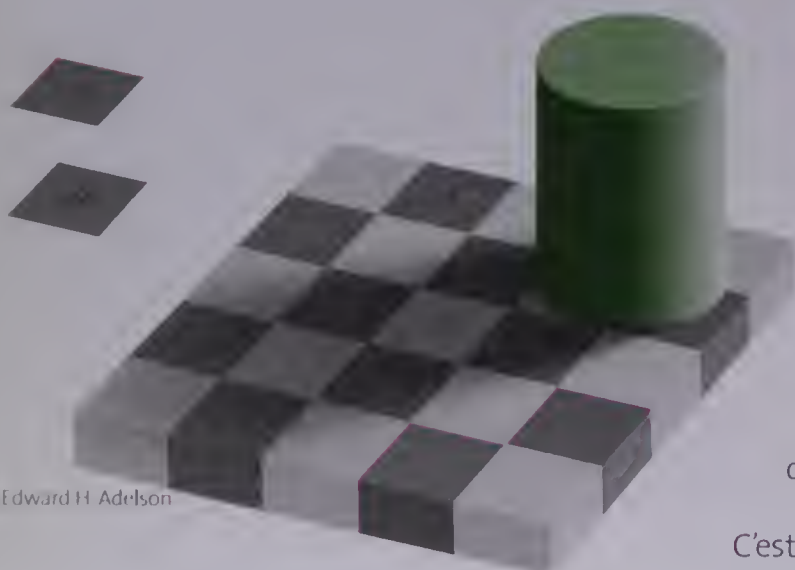
Un exemple étonnant : l'échiquier d'Adelson

Voici une des illusions d'optique les plus spectaculaires. Sur un échiquier de 25 cases en perspective parallèle, on a posé un cylindre dont l'ombre tombe sur l'échiquier.

On voit une case noire A dans la lumière et une case blanche B grisée par l'ombre du cylindre. On a l'impression que les deux gris sont différents, or on est en présence de la même couleur.

C'est une illusion d'optique qui reconstitue la cohérence de l'échiquier, l'alternance des cases noires et des cases blanches.

C'est un élément fondamental en peinture : un bon peintre n'a besoin que de très peu de couleurs pour faire naître des illusions d'optique et des perspectives.



Edward H. Adelson

2 – Loi du contraste simultané, dit de Chevreul

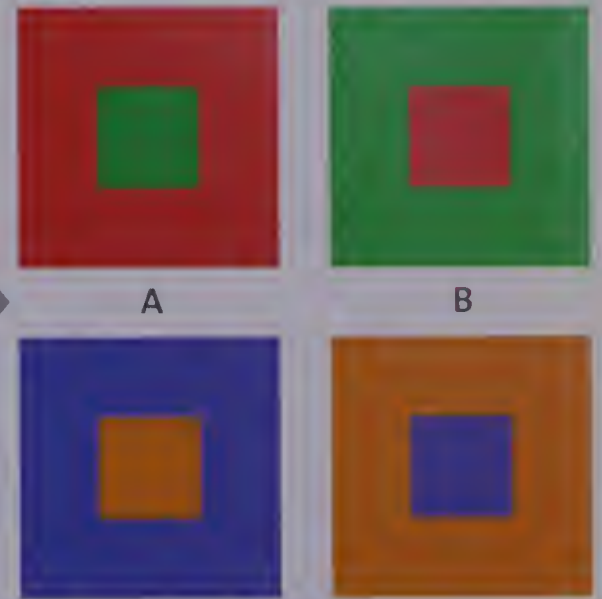


Cette règle se décline avec les couleurs complémentaires (orange, vert, violet) et primaires (rouge, jaune, bleu).

La couleur qui en A entoure sa complémentaire et en B est entourée par elle, apparaît différemment :

- en A, elle semble plus intense et plus proche,
- en B, elle semble plus claire et plus lointaine.

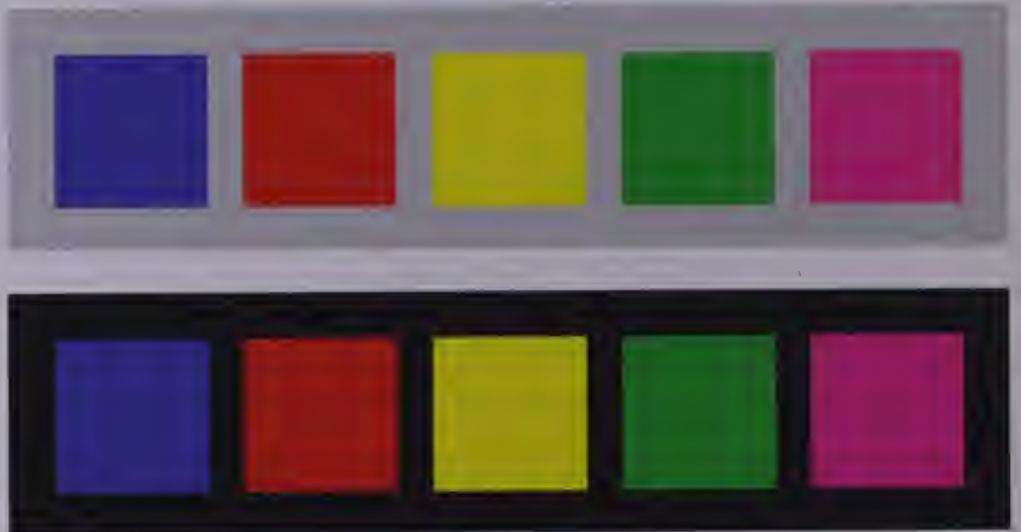
Le rouge paraît plus intense à gauche qu'à droite.



3 – Loi du contraste d'intensité

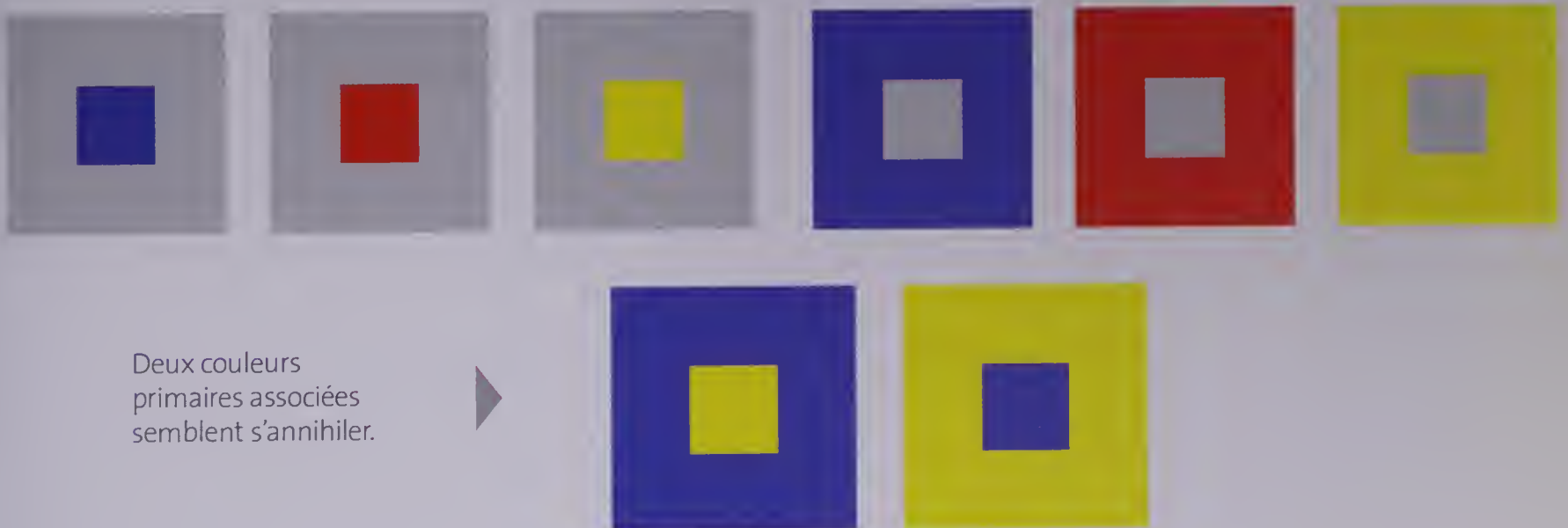
Un carré de couleur sur fond gris paraît moins intense...

... que le même carré d'une même couleur sur fond noir.



4 – Interaction de la couleur, dit théorème d'Albers

Un même gris sur du bleu ou du rouge paraît, par contraste, chaud ou froid et plus ou moins foncé.

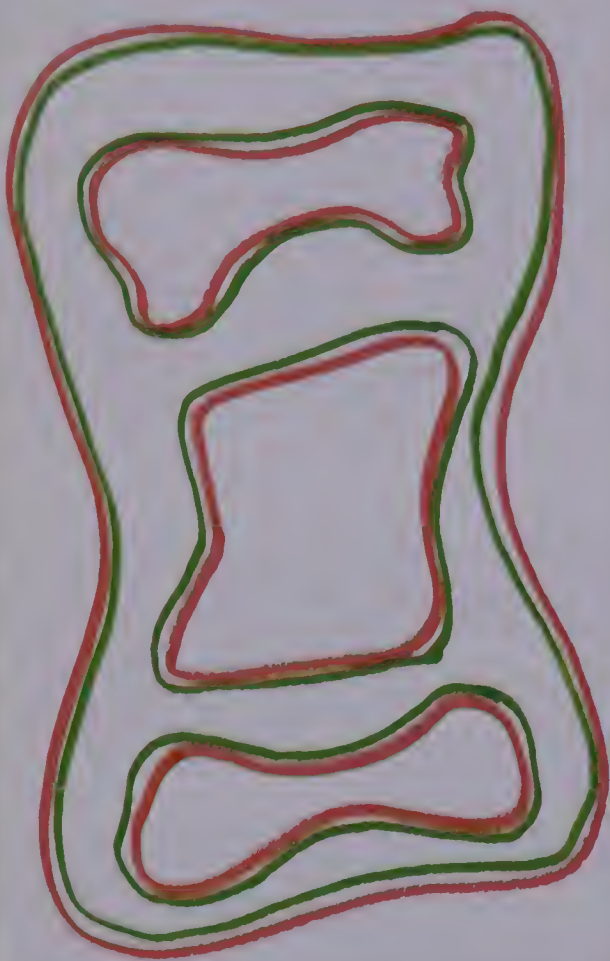


5 – Saturation* d'une couleur en fonction de sa surface

Une grande surface de rouge paraît plus intense et plus rouge qu'une petite surface du même rouge.

Une petite surface d'une couleur entourée de sa complémentaire paraît plus saturée qu'une grande surface unie de cette couleur.

Par exemple, une petite surface de rouge entourée de vert paraîtra plus intense qu'une grande surface du même rouge.



6 – La mémoire rétinienne

L'œil et le cerveau ont tendance naturellement à créer la couleur complémentaire de celle qui est observée. Ce phénomène s'appelle *after-image effect* ou « mémoire rétinienne ».

Dans un carré blanc, une forme rouge entourée d'un filet vert paraît remplie de vert, alors que les parties cerclées de rouge paraissent rosées.

La partie centrale semble teintée de vert et la partie périphérique teintée de rose.

Alors que le blanc est uniforme, il semble chaud ou froid.

La perspective des couleurs

La perspective des couleurs est le placement correct des couleurs dans un tableau en fonction de leur intensité et de leur dégradation, afin de rendre l'impression d'espace et de profondeur. Les couleurs se dégradent à mesure qu'elles reculent dans l'espace suggéré du tableau.

1 – Règle des trois plans

Le premier plan est devant et contrasté, constitué de valeurs fortes (noir et blanc).
Le deuxième plan est intermédiaire et composé de tons gris mais denses.
Au troisième plan, plus on s'éloigne, plus la couleur est grisée.

2 – Les couleurs suivant la règle des trois plans

La lumière se divise en couleurs chaudes et froides.
Les couleurs chaudes sont les rouges, les terres, les jaunes, les oranges.
Les couleurs froides sont les couleurs bleues, vertes, violettes.

Les couleurs réfractées ont des longueurs d'onde plus ou moins grandes :

- Les couleurs chaudes (rouge, orange, jaune) ont de grandes longueurs d'ondes et paraissent venir en avant : on dit qu'elles sont « saillantes ».
- Les couleurs froides (vert, bleu, violet) ont de petites longueurs d'ondes et paraissent reculer : on dit qu'elles sont « fuyantes ».

Plus une couleur est sensée être proche, plus elle est sensée être chaude.

Plus une couleur est sensée être éloignée, plus est sensée être froide.

Une juste répartition des couleurs chaudes et froides suggère la distribution de la lumière et de l'espace.

Placer systématiquement :

Au 1^{er} plan : le rouge, puis l'orange et le jaune.

Au 2^e plan : les ocres, les verts et les terres.

Au 3^e plan : les bleus, les gris et les violets.



La perspective des couleurs est soumise aux lois du contraste, contraste d'intensité ou contraste simultané, à la variation de la valeur, de la saturation et de l'intensité.

Le contraste le plus intense et le plus saturé est la juxtaposition d'une couleur et de sa complémentaire, il paraît donc au premier plan. Quand la lumière baisse, les couleurs froides dominent (au coucher du soleil par exemple).

3 – Exemple de tableau de variation de la couleur en fonction des trois plans

Voici trois colonnes présentant le placement idéal des couleurs selon les règles de la perspective aérienne :

1^{er} plan

Les jaunes, les orangés, les rouges et les noirs.

2^e plan

Les verts, les ocres et les terres.

3^e plan

Les gris, les bleus et les violets.



1^{er} plan



2^e plan



3^e plan

Pour placer un violet ou un gris au premier plan, il faut que son intensité soit plus forte que la couleur du fond.

L'ombre et la lumière

1 – Variation de la valeur*

Pour mettre une couleur dans l'ombre il faut :

- **Solution 1** : lui adjoindre du noir.
- **Solution 2** : introduire la complémentaire.
- **Solution 3** : introduire du bleu.

Exemple d'une même couleur – ici un rouge – dont la valeur varie de 10 % à chaque progression par :

Adjonction de noir



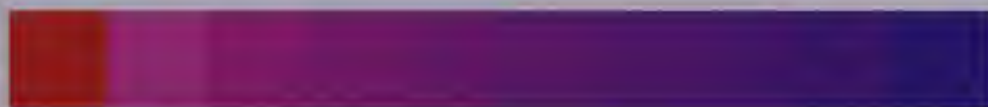
Adjonction de la complémentaire



Adjonction de blanc



Adjonction de bleu



Adjonction de jaune



L'assujettissement de la couleur à la valeur s'appelle le clair-obscur ; c'est la perspective aérienne.

2 – Variation de la tonalité*

Pour mettre une couleur dans la lumière, on peut :

- **Solution 1** : lui adjoindre du blanc.
- **Solution 2** : lui adjoindre du jaune.

Exemple d'une même couleur – ici un rouge – dont la tonalité varie de 10 % à chaque progression par adjonction de blanc.



3 – Variation de l'intensité * par rapprochement d'une complémentaire

Placées sur un fond vert, les couleurs paraissent plus profondes et plus intenses.



Les passages entre les couleurs

Quelques exemples de passages*

Admettons deux couleurs :

Rouge



Bleu



Elles peuvent être placées :

▶ Par juxtaposition



▶ Par superposition d'une couleur sur l'autre



▶ Par superposition d'une nouvelle couleur



▶ Par introduction de la complémentaire* de l'une sur l'autre et changement de valeur*



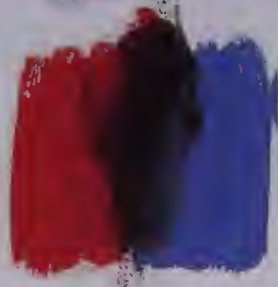
▶ Par introduction de la complémentaire de l'une sur l'autre
La couleur complémentaire du bleu est l'orange, celle du rouge est le vert.



▶ Par frottis*



▶ Par fondu



▶ Par introduction de la couleur l'une sur l'autre

Du bleu sur du rouge, comme ici.

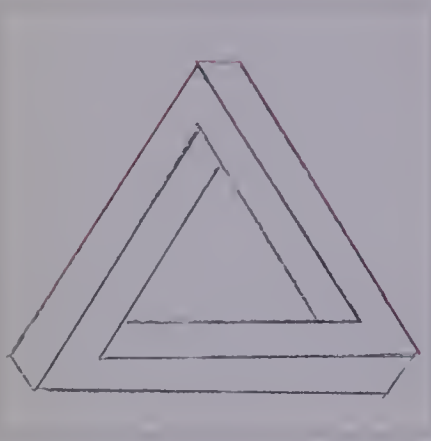


▶ Par introduction de la complémentaire de l'une sur l'autre et changement de valeur



Exercices de mise en couleur

Maintenant que vous connaissez les règles théoriques de la couleur, nous vous proposons une série d'exercices pour vous entraîner à les placer correctement dans un tableau.



Exercice n° 1 : la « tripoutre »

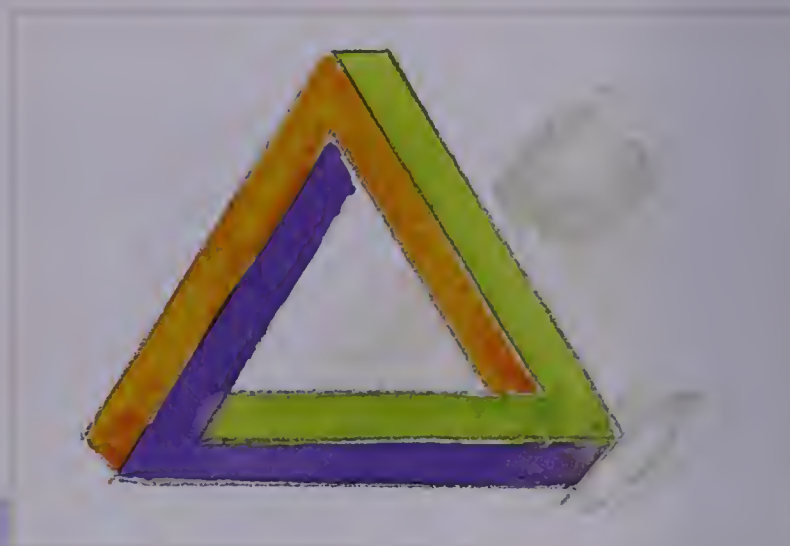
Il s'agit d'une forme impossible à construire réellement. En revanche, on peut s'amuser à lui donner du volume par le jeu des couleurs. Vous allez donc la peindre à la gouache ou à l'aquarelle de quatre manières différentes.

1 • Tons purs* et primaires* : bleu, jaune et rouge sur un fond gris. La forme est accentuée mais l'objet ne paraît pas avoir de volume ; il s'agit d'un contraste d'intensité.

2 • Tons secondaires des couleurs de l'étape 1 : vert, orange et violet sur un même fond gris. La forme paraît moins accentuée et la couleur est moins intense.

3 • Placez une couleur primaire sur la partie que voulez mettre dans la lumière (ici le jaune), sa complémentaire (ici le violet) sur la partie à l'ombre et enfin du vert pour la partie intermédiaire. Le mélange de tons purs et de complémentaires augmente le contraste et l'effet de volume ; il s'agit d'un contraste d'intensité.

4 • En grisant toutes les couleurs, vous augmenterez l'impression de volume : introduisez une complémentaire dans chacune d'elles, un peu d'orange dans le jaune, de bleu dans le vert et du rouge et du noir dans le violet. En adoucissant les contrastes, l'effet d'éclairage est accentué.





Exercice n° 2 :

La Route de Rocquencourt, d'après Camille Pissarro

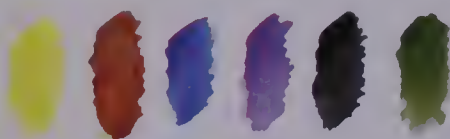
Cet exercice vous permet de vérifier qu'il faut placer les couleurs du rouge (1^{er} plan) au violet (3^e plan) pour créer l'impression de profondeur. Recopiez le dessin, puis placez les couleurs à la gouache ou à l'aquarelle comme suit :

- 1 • La route au premier plan** en terre de Sienne, de plus en plus dégradée de blanc à mesure qu'elle s'éloigne : placez les touches à l'horizontale.
- 2 • Les bordures d'herbe** avec un mélange de bleu et de jaune, de manière à obtenir un vert irrégulier. Pour le vert des feuilles, ajoutez de la terre de Sienne : la couleur est moins intense et paraît reculer. Mettez moins de couleur pour les arbres situés à l'horizon.
- 3 • Le ciel en bleu** outremer léger. Évitez les nuages, qui seront d'un gris très léger obtenu en mélangeant du bleu et du rouge.
- 4 • Les toits**, avec un mélange d'ocre et de rouge. Faites varier la qualité et l'intensité des rouges : attention, s'ils sont trop rouges, ils viendront en avant.
- 5 • L'ombre des arbres** sur la route, en terre d'ombre : faites des traits horizontaux. Effectuez une tache de terre d'ombre au premier plan en bas à droite.

► Remarque

Si vous voulez annuler l'effet de profondeur, vous n'avez qu'à inverser les couleurs : colorez le ciel en ocre jaune ou rouge, les arbres et les toits en bleu, le chemin en orange, etc. Ce procédé donne une peinture expressionniste créant un sentiment de malaise. Il naît de la contradiction entre le projet (un chemin qui s'enfuit) et le placement des couleurs qui s'entrechoquent et brusquent l'œil. Cette manière de peindre a été très utilisée par les peintres modernes fauves, expressionnistes...

Palette



Exercice n° 3 :

Comment placer un champ de lavande au premier plan

La perspective des couleurs (cf. p. 332 et 333) veut que les **couleurs chaudes*** soient placées au premier plan et les **couleurs froides*** au dernier. Comment faire dans ce cas, pour placer au premier plan un champ de lavande ? Il faut utiliser les **passages*** (cf. p. 335). Après avoir recopié le dessin, placez les couleurs à la gouache ou à l'aquarelle comme suit :



Pour placer un ton froid au premier plan, il faut :

- faire un passage au noir, casser la couleur avec du noir pour en augmenter la valeur,
- décomposer la couleur en appliquant du rouge pour faire avancer le champ, et un peu de bleu et de noir comme au centre.

1 • **L'ocre jaune** et la terre rouge du sol au premier plan.

2 • **Le bleu** du ciel.

3 • **Le vert des arbres**, obtenu par un mélange de bleu et de jaune.

4 • **L'ocre rouge** des toits et l'ocre clair des murs.

5 • **Le violet de la lavande**. Puis placez du noir légèrement sur la partie droite du champ de lavande.

Pour mettre une couleur froide au premier plan : introduisez une autre couleur (on décompose le violet en bleu et rouge) et changez sa **valeur*** (ajoutez du noir).

6 • **Placez du violet** dans le ciel et les collines du fond pour créer un passage entre le haut (froid) et le bas (chaud).

Pour mettre un violet au premier plan, il faut que son intensité soit plus forte que les couleurs situées en arrière-plan : les rouges doivent donc être impérativement atténués.

Exercice n° 4 :

Comment placer des dunes de sable au troisième plan

Voici l'exemple inverse de l'exercice n° 3. La perspective des couleurs voudrait, en effet, que les **couleurs chaudes*** soient placées au premier plan. Comment faire donc pour placer des dunes de sable au troisième plan ? Là encore, il faut avoir recours aux **passages*** (cf. p. 63). Après avoir recopié le dessin, placez les couleurs à la gouache ou à l'aquarelle comme suit :

Palette



- 1 • Un jus très léger ocre jaune et rouge sur les collines.
- 2 • Un rose délavé sur les sculptures.
- 3 • Les ombres violettes des sculptures.
- 4 • Le ciel bleu, en évitant les nuages.
- 5 • L'eau du Nil en vert et gris, avec de fines hachures horizontales : laissez beaucoup de blanc.
- 6 • Au premier plan, de l'ocre jaune plus intense que les montagnes du fond ; évitez le dessin des oiseaux.
- 7 • Pour faire reculer l'ocre des dunes, passez un jus bleu transparent.

Principe du « passage » :

- Superposez à la couleur une autre couleur (couche de bleu sur les dunes jaunes) ;
- Placez une couleur intermédiaire : ici le bleu du 1^{er} plan devrait être au 3^e plan et inversement pour le jaune. On crée donc un passage avec une troisième couleur : normalement, cette couleur est obtenue par le mélange des deux premières ; mais ici, comme on ne peut pas ombrer en vert (bleu + jaune), on place donc du violet.

Diego Vélasquez

Les Menines (1656-1657)

La scène se déroule dans l'atelier du peintre à l'Alcazar de Madrid.

1 • Le placement des personnages

À la première lecture du tableau, le spectateur est sensible à l'équilibre des personnages.

Vélasquez serait-il en train de peindre le tableau même que nous regardons ?

Groupe de trois personnages :

- Groupe central : l'infante Margarita, la fille du roi, nous regarde, entourée de ses demoiselles d'honneur, ou « menines » penchées vers elle.
- Au premier plan à droite se tient un deuxième groupe formé par la naine, l'enfant et le chien.

Couple de deux personnages :

- Au deuxième plan à droite, un premier couple constitué de deux personnes.
- Au troisième plan, un deuxième couple dans le miroir : le couple royal.

Personnages isolés :

- À gauche : le peintre.
- Au fond, un personnage dans l'encadrement de la porte.

2 • L'élaboration de la perspective centrale

L'ensemble est peint d'une touche précise et rapide et la perspective de la pièce n'est que suggérée.



La perspective est indiquée par :

- **Le montant du châssis** en pleine lumière à gauche, qui donne le premier plan ;
- **L'angle de la pièce** et les deux décorations du plafond en haut à gauche ;
- **Les tableaux à droite**, intercalés entre les fenêtres à peine esquissées qui donnent l'impression de profondeur ;
- **Le point central du tableau**, qui se trouve être l'œil de l'infante.

Remarque

Le mur du fond, selon la règle de la perspective centrale, est vu de face et les tableaux sont représentés par des rectangles régulièrement placés. En revanche, la porte ouverte n'est pas dessinée en perspective ! On ne sait pas d'ailleurs si elle s'ouvre vers l'intérieur ou l'extérieur de la pièce.

3 • La perspective des couleurs ou perspective aérienne

Le sentiment de profondeur est accentué par la perspective des couleurs. La composition est admirable, toute de légèreté, l'air semble circuler entre les personnages par une distribution irréaliste de la lumière, conférant une apparence de réalité et de vérité au tableau.

L'ensemble de la pièce est baigné d'une lumière grise un peu **froide***, à laquelle répond le placement au premier plan des **couleurs chaudes***.

- **Le rouge des nœuds**, des fanfreluches, du pichet rouge et du vêtement de l'enfant à droite.
- **La robe en satin** ivoire de l'infante.

Blanc froid et blanc chaud : le blanc de la robe est un blanc coupé de jaune, c'est donc un blanc chaud qui se situe au premier plan ; le blanc de l'entrebâillement de la porte est un blanc froid et se situe au dernier plan.

- **La robe bleue nuit** de la naine.

Pour mettre un bleu au premier plan, il faut que sa **valeur*** soit très forte, qu'il soit donc foncé, comme ici. Si l'on avait un bleu plus clair, il semblerait reculer, et la naine paraîtrait au deuxième plan.

- **Au troisième plan**, la glace où se reflète le portrait du roi et de la reine est bleutée, par le reflet de la lumière. C'est ce bleu, couleur fuyante, qui donne la profondeur à la pièce, car il fait reculer le mur du fond.



© Photo The Bridgeman Art Library

Taille réelle : 318 x 276 cm

La porte d'harmonie

Abordons la question plus générale de la composition, primordiale pour la qualité de votre œuvre. Nous avons choisi de nous inspirer d'un type de bouquet que vous pourrez facilement avoir chez vous.

L'art de la composition de la peinture repose sur l'utilisation des diagonales. Il existe deux grandes formes classiques : la première s'appelle la porte d'harmonie, la seconde le nombre d'or.

Comment placer le vase dans votre dessin ?

Mettre le sujet juste au centre entraînerait une symétrie ennuyeuse. Il faut donc placer l'axe de symétrie vertical sur le côté (cf. le schéma en bas à droite).

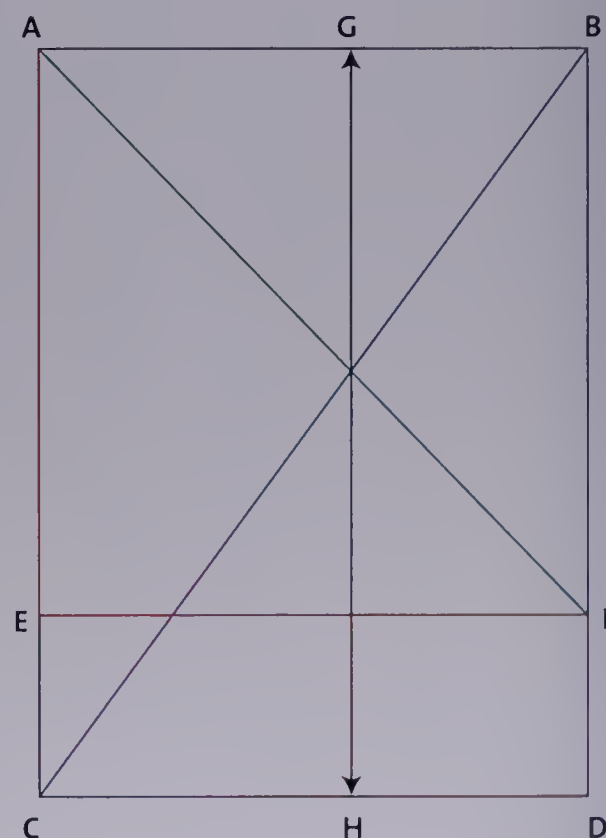
- **Déterminez la dimension** de votre dessin final de largeur AB/CD et de longueur AC/BD (en noir).
- **Tracez ce rectangle** avec un crayon HB ou 2B.
- **Avec le même crayon**, dessinez à l'intérieur le carré ABFE qui détermine une droite EF (en rouge).

- **Tracez la diagonale BC** du rectangle (en bleu), puis celle AF du carré (en vert).

- **Le rectangle EFDC** représente l'espace de la table.

- **La verticale GH**, qui coupe la diagonale du carré et celle du rectangle en un même point, est votre axe de symétrie : c'est par rapport à lui que vous allez dessiner votre sujet principal. Vous remarquerez que cet axe est décalé par rapport au centre du dessin.

Reportez-vous aux modèles proposés dans ce livre, et vous verrez cette règle confirmée.



Le carré romain

On obtient les formats M, P ou F systématiquement grâce au rapport entre la largeur d'un carré et les diagonales, qui sont la base de l'art de la composition.

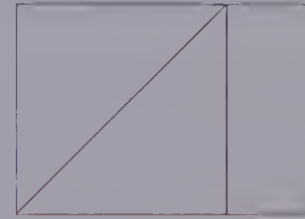
Le « carré romain » est une technique de composition qui permet de placer les éléments d'un tableau sans qu'ils soient centrés. Ce sont les carrés s'emboîtant le long de la diagonale qui définissent leur placement :

- **Le carré 1** définit le haut de la table et le bas de morceau de stuc,
- **Le carré 2** définit le bas d'une fleur blanche,
- **Le carré 3** définit le haut d'une fleur blanche et le bas d'une rose.

Calcul de la « porte d'harmonie »

Le format **P** s'obtient par la porte d'harmonie :

Longueur du rectangle = diagonale du carré.



Calcul du nombre d'or

Les formats **M** et **F** s'obtiennent par le nombre d'or :

Longueur du rectangle = $\frac{1}{2}$ côté du carré + diagonale du $\frac{1}{2}$ carré.



Les critères objectifs de la couleur

Couleurs primaires

On appelle couleurs primaires ou « fonctionnelles » les couleurs qui ne peuvent être créées par aucun mélange : bleu, jaune, rouge.



Couleurs secondaires

On appelle couleurs secondaires la somme de 2 couleurs primaires : vert, orange, pourpre. Une couleur secondaire est la complémentaire

de la primaire restante : le vert (jaune + bleu), par exemple, est la complémentaire du rouge.



L'effet d'attraction-répulsion

Les couleurs « s'attirent » ou « se repoussent ». Ces illusions d'optique, résultant des diverses lois décrites ci-dessus, donnent naissance à la perspective aérienne.

Ex. : les couleurs chaudes paraissent avancer par rapport aux couleurs froides qui semblent reculer.



Théorème de Rood

Pour le peintre, la somme des couleurs est le gris. Les mélanges de couleurs réalisés sur la palette sont un lent cheminement vers le noir : plus on les mélange, plus elles paraîtront grisées par soustraction mutuelle des couleurs.

Théorème de Léonard de Vinci

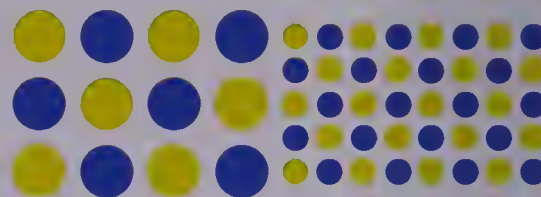
L'ombre et la lumière se séparent en **couleurs chaudes*** et **couleurs froides***. La lumière, pour les peintres, est obtenue grâce à la répartition harmonieuse des chauds et des froids. Il est admis que les chauds sont les jaunes, rouges, oranges et terres ; les froids sont les verts, bleus et violets.

Attention, les teintes sont aussi chaudes ou froides de manière relative, les unes par rapport aux autres.

Théorème de juxtaposition des couleurs dit de Bezold

À partir d'une certaine distance, l'œil mélange automatiquement des couleurs.

Ex. : des taches jaunes juxtaposées à des taches bleues créent à distance une sensation de vert.



Théorème du contraste dit de Reynolds

Un carré noir sur fond blanc paraîtra plus petit qu'un carré blanc de même dimension sur fond noir.



Contraste simultané dit « loi de Chevreul »

Les couleurs s'attirent (figure A) ou se repoussent (figure B). Ce phénomène optique s'observe notamment avec les **couleurs complémentaires*** comme ici. Le même rouge, qui en A entoure le carré vert et qui en B est entouré de vert, apparaît différent :

- en A, il semble plus intense et plus proche,
- en B, il semble plus clair et plus éloigné.



Fig. A



Fig. B

Théorème de Goethe

L'œil crée naturellement la complémentaire de la couleur observée. Ce phénomène physiologique est dû à la « mémoire rétinienne ».

Théorème des interactions de la couleur dit d'Albers

La couleur n'existe pas seule, il y a toujours au moins une couleur juxtaposée qui fait varier son effet en ton, en **valeur*** et en **intensité***, et réciproquement.

Ex. : un gris neutre paraîtra chaud à côté d'une couleur froide, et froid à côté d'une couleur chaude.



Vocabulaire illustré des techniques

Aplat : application d'une couleur de manière uniforme, sans valeur ni dégradé.



Barbouiller (langage technique des peintres) : réaliser un fond avec rapidité, qui ne doit pas être lisse. Le barbouilleur est un assistant qui prépare les fonds pour l'artiste peintre.

Cerne : trait marqué qui souligne le contour d'une figure de manière à la faire ressortir.



Chaud : ton chaud (terre, rouge, orangé, jaune) par opposition aux tons froids.



Couleurs complémentaires : couleurs situées l'une en face de l'autre sur le cercle chromatique des couleurs et se complétant deux à deux.



Couleurs primaires : couleurs fondamentales, qui ne peuvent être créées par aucun mélange. Il s'agit du bleu, du jaune et du rouge.



Couleurs secondaires : couleurs obtenues en mélangeant deux couleurs primaires.



Couper ou casser la couleur : cf. rompre la couleur.

Couvrante (peinture) : lorsqu'on superpose plusieurs couches de peinture, la couleur du dessus recouvre celle du dessous. L'acrylique est une peinture couvrante, contrairement à l'aquarelle.

Dégrader la couleur : adjoindre du blanc à une couleur.

Dessin à main levée : dessin réalisé sans l'aide d'instruments (règle, compas etc.). La main est levée c'est-à-dire sans être appuyée.

Embu : faute technique qui fait que la peinture est absorbée par un fond trop maigre.

Empâtement : application abondante et épaisse de la peinture, c'est un amas de pâte plus ou moins important à un endroit donné. On se sert de cette technique pour obtenir des tons très francs, très vifs.



Fatiguer la couleur : quand on malaxe trop la pâte sur le tableau, la couleur perd de sa fraîcheur.

Feuil : c'est ce qui constitue la matière de l'application ou des applications de peinture, il peut donc être constitué d'une ou de plusieurs couches (préparatoire, intermédiaire, finition).

Fixer : opération consistant à rendre ineffaçable les marques d'un dessin. Il est nécessaire de fixer pour les procédés dont la marque reste superficielle comme le fusain, la craie ou le pastel. On peut fixer en cours de travail.

Fleur du pastel : poudre que dépose le pastel sur le papier.

Froid : ton froid (bleu, vert, violet) par opposition aux tons chauds.



Frottis : c'est lorsqu'on pose la couleur en frottant légèrement le pinceau sur la toile sans l'écraser, on obtient ainsi une pâte lisse et transparente. Les couleurs se mélangent par la succession de frottis, la peinture à l'huile étant naturellement transparente.

Fuser : lorsque, sur papier humide, la couleur de l'aquarelle se répand et forme une tache de couleur aux contours flous.



Gel : selon la quantité de gel ajouté à la pâte, les effets obtenus sont très différents. Pour les empâtements, il existe des gels spéciaux, de plus dense, par exemple, contient de la poudre ponce.

Glacis : peinture colorée mais destinée à rester transparente, de manière à ne pas recouvrir un fond, mais à en changer simplement la teinte.

Gomme : pour effacer du crayon noir, on utilise une gomme plastique, pouvant se laver à l'eau. Pour effacer du fusain, on se sert d'une peau de chamois ou d'une gomme malléable dite gomme « mie de pain ».

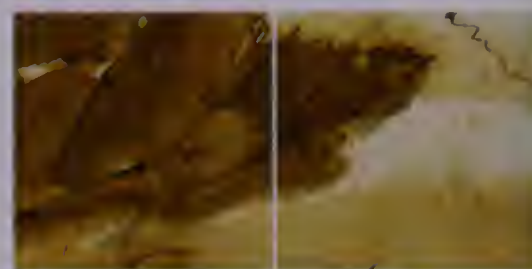


Grisaille : peinture en lavis en noir et blanc, utilisant toute la gamme des gris et que l'on exécute pour les esquisses des tableaux en jus légers (pour mettre les formes en place).

Intensité : qualité de réfraction de la lumière sur une couleur. Par exemple, le rouge de Cadmium est plus intense que le rouge vermillon.

Jus : peinture très diluée, très peu chargée de couleur. À la peinture à l'huile, on emploie les jus pour les couches du dessous, les couches finales étant plus épaisses.

Lavis : procédé de coloriage effectué avec des applications transparentes de jus de couleurs à l'eau (aquarelle, gouache) ou d'encre de Chine.



Modelé : représentation du relief.

Monter en pâte : appliquer une succession de couches de peinture.

Opaque : qualifie une peinture à travers laquelle on ne voit rien. Contrairement à l'aquarelle et à l'huile, qui sont transparentes, l'acrylique et la gouache sont des peintures opaques.

Papier : il existe de nombreuses sortes de papier qu'il faut choisir en fonction de la technique utilisée (crayon, lavis etc.)

- Pour les graphites, mine de plomb et fusain, prenez un papier à grain fin ou moyen, de moins de 125 g/m², en évitant les papiers lisses.
- Pour les lavis prenez du papier à grain moyen de plus de 200 g/m² ou à gros grain de 600 g/m².
- Pour les dessins à la plume prenez des papiers lisses 100 g/m².
- Pour la craie, la sanguine ou le pastel gras, prenez des papiers à gros grain 300 g/m².

Il existe deux formats de papier :

- les formats industriels A4, A3, etc. pour les papiers lisses
 - les papiers artistiques : format Jésus 56 x 76 cm, Raisin 50 x 65 cm, Colombier 63 x 90 cm etc.
- Il est recommandé de travailler avec des papiers sans colle, avec un pH neutre.

Passage : transition d'une teinte à une autre, le passage peut être estompé ou franc. Ce sont les passages qui donnent leur forme aux contours et au tableau en général.

Pigment : fines particules solides de couleur qui forment le composant de base de toutes les peintures.

Pureté : qualifie l'éclat et le degré de puissance d'une couleur.

Rabattre la couleur : affaiblir l'intensité d'une couleur en y adjoignant du noir ou une teinte foncée.

Rehaut : ce procédé consiste, par des touches claires ou foncées, à accentuer la forme et à donner du relief au dessin.



Réserve : partie où le blanc du papier est conservé, où l'on n'applique pas de couleur.



Réserver : éviter zones que l'on veut garder blanches, où l'on fait une réserve.

Rompre la couleur : introduire dans une couleur une autre couleur.

Saturation : c'est le degré objectif provoquant le sentiment d'intensité d'une couleur.

Teinte : nom d'une couleur, par exemple le rouge vermillon.

Ton : quantité de blanc contenue dans une couleur.

Tonalité : coloris dominant dans une œuvre.

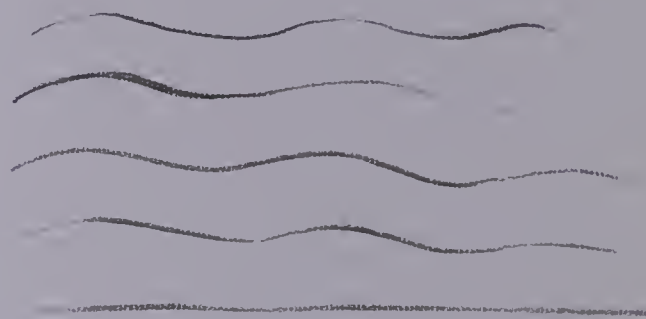
Touches croisées : alternance de touches horizontales et de touches verticales qui forme une sorte de tissage de traits.



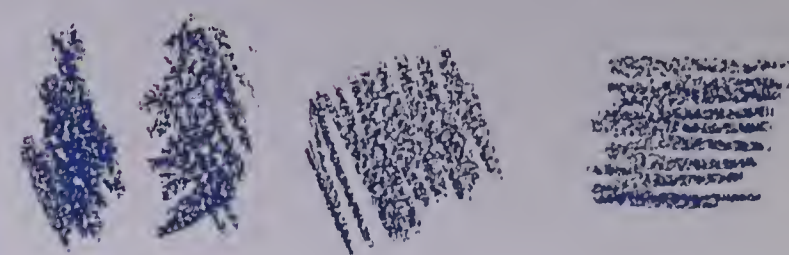
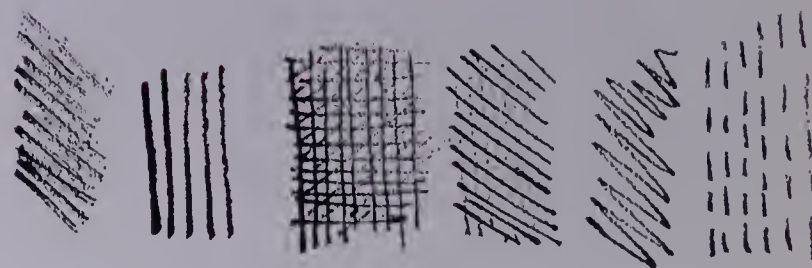
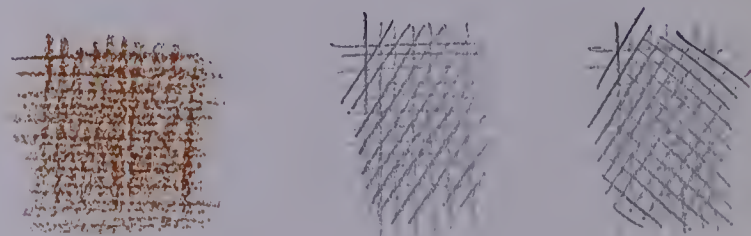
Touches juxtaposées : touches de peintures placées les unes à côté des autres.



Trait de randonnée : trait libre et léger sans direction prédéfinie (droites, diagonales, courbes, etc.). La main semble courir sur le papier.



Trame : en dessin, c'est une surface remplie uniformément et régulièrement de traits, points ou autres marques.



Valeur : quantité de gris contenue dans une couleur ; la valeur décrit le degré d'intensité de la nuance d'une couleur, du plus clair au plus sombre.

Index général

A

Acétone : 48
Acrylique (peinture) : 207, 224
Anamorphose : 316-17
Animaux : 84, 185
Aquarelle : 13, 23, 110-63
Arbres : 21, 24, 34, 86, 123, 162, 182, 239, 242, 310
Axe : 276, 291

B

Bateau : 118, 244
Blanc :
 – de Chine : 35, 130
 – différents : 211
 – créer : 188
Brosses : 166, 215
Brou de noix : 13

C

Camera obscura : 300, 322
Campagne : 26
Canne à dessin : 66, 167, 227
Canons esthétiques : 61
Carnet de voyage : 154-63
Cerne : 36, 79
Ciel : 24, 82, 84, 118, 124, 181, 237, 238
Chair (couleur) : 96, 150, 152, 206, 266, 274
Champ : 26, 240
Chevalets : 167, 227
Clair-obscur : 13, 144
Color-begining : 122
Collines : 17, 18, 82, 161, 184
Composition (règles) : 320-21, 342-43

Contraste : 18, 82, 330-31
 – noir et blanc : 140, 264, 330, 344
 – intensité : 270, 331
 – simultané : 118, 194, 232, 331, 344

Contre-plongée : 314

Corps (proportions) : 60

Couches (superposition) : 183

Coucher de soleil : 23, 82

Couleurs :

- chaudes : 67, 124, 241, 338, 339, 340, 344
- complémentaires : 178, 192, 270, 335
- exercices : 336, 339
- froides : 67, 124, 241, 338, 339, 340, 344
- juxtaposées : 72, 276, 335, 344
- mélange : 65, 70, 134, 170, 178, 194, 228-29, 235, 239, 252
- primaires : 228, 270, 336, 344
- perspective : 299, 301, 325, 332-33, 340
- pures : 200, 270
- rompues : 108, 192, 228, 248
- secondaires : 228, 270, 336, 344
- superposées : 335
- valeur : 177, 228, 253

Couteaux (peindre) : 166, 180, 226, 242, 244, 258

Craie blanche : 12, 31, 56

Crayon noir : 12, 16

Cube : 295

D

Décadrage : 102, 300

Décalquer : 36, 104, 270

Décapant : 256

Dessin : 8

Diagonales : 342-43

Diluant : 222

Diluer : 119, 226

Drapé : 38, 148, 267

E

Effacer : 114, 124, 138

Empâtement : 188, 200, 210, 226, 227, 242, 258

Encre de Chine : 13, 23, 26, 38, 57

Enfants : 98, 146, 208, 275

Escalier : 22

Erreurs (corriger) : 65, 206, 232

Estomper : 30, 65, 76, 84, 94

F

Falaise : 180

Femmes : 42, 44, 49, 54, 57, 94, 96, 102, 104, 106, 108, 204, 212, 218, 221, 264, 267, 274, 276, 278

Fenêtres (peintre) : 299, 320-321

Fixation : 31, 56, 60, 65, 72, 88

Fleurs : 34, 68-79, 88, 132-41, 188, 194, 240, 246-59

Fonds : 56, 72, 94, 96, 207, 212, 214, 240, 280

Format : 166, 226-27, 270, 320-21, 324

Frottis : 197, 218, 248, 278, 335

Fuite :

– ligne : 301, 326

– point : 292, 296-98, 300, 304, 306, 313, 315, 326

Fuser : 23

Fusain : 12, 30, 42, 60

Fuser (couleur) : 114, 118, 156

G

Gel : 226, 242, 258, 282

Gesso : 227

Glacis : 115, 170, 197, 212, 226, 229

Gomme :

– à masquer : 114, 126, 140, 146

– mie de pain : 12, 20, 30, 60

– plastique : 58

Gouache : 13, 24, 36, 79, 152

Grain (papier) : 10

Gris de Payne : 228

Grisaille : 197

H

Hachures : 55, 92, 106, 108, 128

Harmonie (porte) : 320

Hommes : 46, 144, 148, 263

Horizon (ligne) : 16, 84, 86, 292, 297, 300, 304-05, 326

Huile (peinture) : 164-223

I

Incrustations : 227, 282

Intensité (couleurs) : 226, 238, 248, 334

J

Jardin : 86

Javel : 114, 138

Jus : 136, 148, 194, 210, 226

L

Lac : 18, 85, 232

Lavis : 13, 18, 30, 64, 144

Ligne :

– brisée : 74, 88

– claire : 84

- fuite : 301, 326
- horizontale : 292
- verticale : 292, 296, 302, 312, 314

Lumière : 31, 58, 98, 124, 144, 196, 210, 256-57, 334

M

Matière (conduite) : 170-71

Maison : 25, 26, 82, 85, 86, 162

Médiums : 167-69

- à peindre : 167-69
- cire d'abeille : 208
- entretien : 176
- résine mastic : 212
- vénitien : 208

Mer : 17, 180, 237, 244

Mesure : 290

Mine de plomb : 12, 150

Mixtion (effet) : 118, 122, 134

Modelé : 56, 220, 248

Monotype : 104

N

Natures mortes : 28-39, 186-201

Nez (taille) : 46

Noir : 240

Nuages : 17, 26, 181, 237

Nus : 52-61, 100-09, 150-53, 216-23, 272-83

O

Œil-de-vieux : 323

Œil de sorcière : 324

Œuf : 13, 38, 204, 268

Ombre : 33, 124, 196, 210, 214, 256-57, 262, 299, 334

Opaque (peinture) : 226

Optique :

- illusions : 328-32
- instruments : 322-24

Or (nombre) : 321, 342-43

Oreille (taille) : 46, 49

P

Palettes : 112, 166, 226

organisation : 171, 229

préparation : 184

Papier : 10, 19, 26, 64, 98, 112, 128, 140

- arracher : 114
- couleur : 10, 19, 20, 26, 38, 50, 64, 72
- format : 11, 64, 128
- grain : 10, 112, 128, 140
- humide : 23, 114, 120, 134, 156
- poids : 112, 140
- sec : 23, 114, 124, 136, 146, 156
- verre : 198, 226

Parallaxe : 290

Passages : 94, 218, 335, 338-39

Pastel : 62-109

- crayons : 13, 64, 82, 103
- entretien : 64
- fleur : 65, 74, 84, 104
- gras : 13, 46, 64
- sec : 10, 13, 64

Pâte :

- grasse : 174, 185, 188
- maigre : 188
- pleine : 174

Paupière : 46

Paysages : 14-27, 80-89, 116-31, 160, 172-85, 230-45

Personnages : 24, 27, 84, 128, 158, 185, 232, 242, 312-13, 340

Perspective : 284-341

- aérienne : 86, 160, 182, 299
- cartésienne : 296-297
- cavalière : 302
- centrale : 304, 312, 340

- couleurs : 299, 301, 326, 332-33, 340
- naturelle : 290
- parallèle : 238, 294, 313
- pratique : 292

Photocopie : 96

Pinceaux :

- acrylique : 226, 248
- aquarelle : 66, 113
- entretien : 113, 178, 220
- petit gris : 66, 76
- utilisation : 248

Plans : 182, 310, 332

Plongée : 314

Point de fuite : 297

- avec : 292, 304, 313, 326
- central : 296-297
- extérieur : 298, 300
- plusieurs : 306, 315
- sans : 294

Pointe d'argent : 13, 44

Pointillisme : 276

Portraits : 40-51, 90-99, 142-49, 202-15, 260-71

Portrait (règles) : 262

Proportions : 290

Q

Quadrillage : 298, 302

R

Reflets : 88, 118, 136, 232

Rehaut : 31, 60, 70, 103, 196, 200

Rejet : 114, 122

Rémanence (effet) : 274, 332

Réserves : 18, 23, 46, 114-15, 126, 136

Rompre (couleur) : 108, 192, 228, 248

Roseau : 26

Rythme : 242

S

Sable : 282

Sanguine : 12, 20, 49

Saturation : 228, 229, 239, 248, 270, 332

Sculpture : 42

Séchage : 171, 191, 196, 198, 221, 226, 278

Siccatif : 171

Solvants : 222

Sous-couche : 70, 74, 82, 86, 140

Supports : 166, 191, 226

Symétrie (axe) : 33, 42

T

Tache : 58, 124, 177

Tempera : 38

Térébenthine de Venise : 218

Textures (imiter) : 280

Toiles : 166, 226-27, 270

Ton : 226, 270, 334

Touches :

- croisées : 85, 92, 102, 128, 188
- huile : 174, 200
- juxtaposées : 232, 335

Trait (randonnée) : 16

Trame : 16, 20, 26, 33, 57

Transparence : 36, 74, 112, 136, 170, 254

V

Valeur : 177, 228, 253, 334

Vernis : 38, 171, 227, 278

Verticale (ligne) : 292, 296, 302, 312, 314

W

White-spirit : 222

Crédits photographiques

Couverture :

© Photo RMN - Hervé Lewandowski,
© The Bridgeman Art Library ,
© Photo RMN, © Photo RMN - Franck Raux

p. 2, 8-9, 13, 27 : © Photo RMN - Franck Raux
p. 2, 62, 85 : © Photo RMN - Hervé Lewandowski
p. 3, 166, 179 : © Photo RMN - René-Gabriel Ojéda
p. 5, 164, 179 : © Photo RMN - René-Gabriel Ojéda
p. 12 : © Photo RMN
p. 12, 19 : © Photo RMN - Jean-Gilles Berizzi
p. 12, 21 : © Photo RMN - Michèle Bellot
p. 12, 35 : © Photo RMN - René-Gabriel Ojéda
p. 12, 39 : © Photo RMN - Jean-Gilles Berizzi
p. 12, 45 : © Photo RMN - Michèle Bellot
p. 12, 59 : © The Bridgeman Art Library
p. 51 : © Photo RMN - René-Gabriel Ojéda
p. 55 : © Photo RMN - Michèle Bellot
p. 77 : © Photo RMN - Michèle Bellot
p. 87 : © Photo RMN
p. 93 : © The Bridgeman Art Library
p. 95 : © Photo RMN
p. 99 : © Photo RMN - Jean Gilles Berizzi
p. 103 : © Photo RMN - Jean Schormans
p. 107 : © Photo RMN - Jean Schormans
p. 121 : © The Bridgeman Art Library
p. 131 : © Photo RMN - Michèle Bellot
p. 135 : © Photo RMN - Arnaudet
p. 149 : © Photo RMN - Michèle Bellot
p. 151 : © Photo RMN - René-Gabriel Ojéda

p. 161 : © Photo RMN - Gérard Blot
p. 163 : © Photo RMN - Hervé Lewandowski
p. 175 : © Photo RMN - Hervé Lewandowski
p. 183 : © Photo RMN - Hervé Lewandowski
p. 189 : © The Bridgeman Art Library
p. 199 : © Photo RMN - Hervé Lewandowski
p. 205 : © The Bridgeman Art Library
p. 213 : © The Bridgeman Art Library
p. 219 : © Photo RMN - Hervé Lewandowski
p. 223 : © The Bridgeman Art Library
p. 237 : © The Bridgeman Art Library
p. 243 : © The Bridgeman Art Library
p. 251 : © Photo RMN - Hervé Lewandowski
p. 255 : © Photo RMN - Hervé Lewandowski
p. 257 : © Photo RMN - René-Gabriel Ojéda
p. 265 : © The Bridgeman Art Library
p. 269 : © The Bridgeman Art Library
p. 275 : © The Bridgeman Art Library
p. 277 : © Photo RMN - Hervé Lewandowski
p. 279 : © The Bridgeman Art Library
p. 284, 325 : © Photo RMN - Hervé Lewandowski
p. 287 : © Photo RMN - Hervé Lewandowski
p. 293 : © The Bridgeman Art Library
p. 296 : Photo RMN - Michèle Bellot
p. 301 : © Photo RMN - Béatrice Hatala
p. 303 : © Photo RMN - Hervé Lawandowski
p. 307 : © The Bridgeman Art Library
p. 311 : © Photo RMN - Christian Jean
p. 327 : © The Bridgeman Art Library
p. 341 : © The Bridgeman Art Library

Couverture : Claude Lieber

Conception graphique et réalisation : Olivier Ognibene

Coordination éditoriale : Juliette Le Maout

Photogravure : 4images

© 2005, Oskarson (Oskar éditions)

21, av. de La Motte-Picquet, 75007 Paris, France

Tél. : + 33 (0)1 47 05 58 92

Fax : + 33 (0)1 44 18 06 41

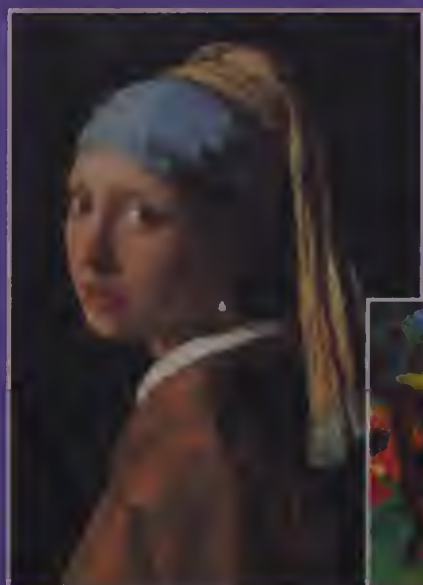
E-mail : info.oskar@wanadoo.fr

Dépôt légal : février 2006

Imprimé en Chine

 TORONTO
PUBLIC
LIBRARY

Un guide complet
de toutes les techniques
du dessin
et de la peinture,
idéal pour les débutants.



LE DESSIN

Le crayon noir, le fusain, la sanguine, le bleu de noir, la pierre d'argout, le pastel gras, l'encre de Chine, la craie, la craie blanche,...

LE PASTEL

Le mélange des couleurs, les crayons de pastel, l'entrepage, le "finer" du pastel, l'utilisation du blanc, l'emploi de la résine, etcetera,...

L'AQUARELLE

Le travail sur papier humide, sur papier sec, les réserves blanches, la transparence, le mélange précis de l'aquarelle, le grain du papier, le travail du pinceau fin,...

L'HUILE

Le travail en plâtre, la peinture au couteau, la valeur des couleurs, la peinture à l'huile, les glazes, les empâtements, les contrastes des couleurs,...



L'ACRYLIQUE

Les fonds noirs, les rehauts de l'ombre et de la lumière, l'intensité des couleurs, les aplats d'empâtement, la couleur noire et blanche, les détails, les incrustations,...



LA PERSPECTIVE

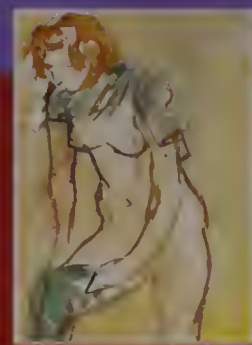
La perspective avec point de fuite, sans point de fuite, les arbres et les personnages en perspective, la plongée et la contre-plongée, les outils et les aides à la perspective, la perspective des architectes,...

PEINDRE & DESSINER



Pour toutes ces techniques
profitez des conseils de :

Botticelli, Cézanne, David, Degas, Delacroix, Gauguin, Ingres, Manet, Modigliani, Monet, Pissarro, Rembrandt, Renoir, Sisley, Toulouse-Lautrec, Turner, Van Gogh, Vélasquez, Vermeer et Vinci.



9782350001005

2/06/2019 14:17-3

23

KAR
ion