

LAROUSSE

PEINDRE & dessiner

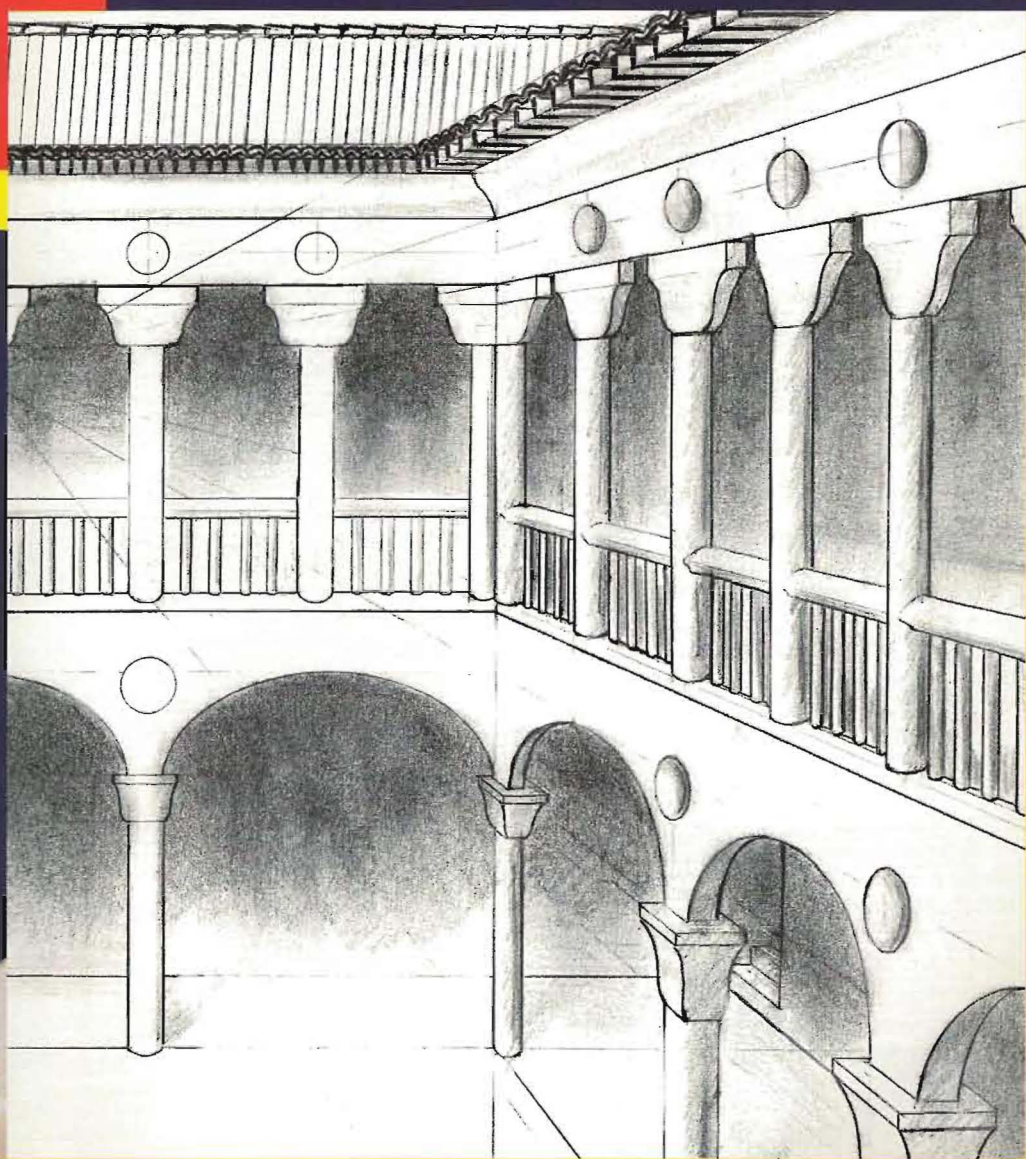
MÉTHODE
PROGRESSIVE

PARRAMÓN

HEBDOMADAIRE N° 10

L'art
du portrait

La profondeur
en perspective



BORDAS

LAROUSSE

T 1234 - 10 - 19,50 F



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

PEINDRE & DESSINER

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

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

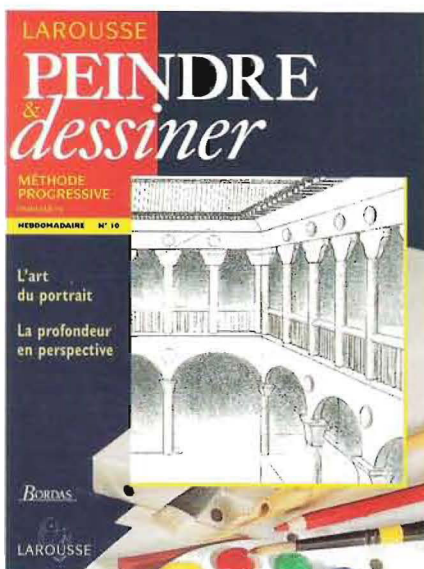
Semaine après semaine, vous découvrirez :

- Les bases fondamentales du dessin et de la peinture : la théorie de la couleur, la composition des formes, la perspective, les ombres et la lumière, les expressions du visage, le mouvement du corps...

- Toutes les techniques artistiques : crayon, fusain, encres, pastel, aquarelle, peinture à l'huile, acrylique, gouache...

- Les sujets que vous aimez : paysages, natures mortes, nus, portraits, marines...

- Tous les quatre numéros, un fascicule d'entraînement "Études et perfectionnement", vous aidera à améliorer votre technique pour mieux laisser libre cours à votre créativité.



SOMMAIRE

Numéro 10

L'ART DU PORTRAIT

Introduction
p. 145 et 146

Le portrait et sa composition
p. 147 et p. 148

Portrait à la sanguine et au fusain
p. 149 à 152

LA PERSPECTIVE

Calcul de la profondeur
p. 153

Report d'une même distance
en perspective
p. 154 et 155

La perspective d'un quadrillage
p. 156

Figures régulières
et irrégulières en perspective
p. 157

Exemples de perspective
p. 158 à 160

PEINDRE ET DESSINER

est publiée par la Société des Périodiques Larousse (SPL)

1-3, rue du Départ

75014 Paris

Tél. : (1) 44 39 44 20

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

Directeur de la publication : Bertil Hessel

Direction éditoriale : Françoise Vibert-Guigue

Coordination éditoriale : Catherine Nicolle

Couverture : Olivier Calderon ; dessin : Bruno Panis

Photo : Tant de poses © SPL 1995

Fabrication : Annie Botrel

Service de presse : Suzanna Frey de Bokay

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

Direction éditoriale : Philippe Fournier-Bourdier

Édition : Colette Hanicotte

Traduction française : Claudine Voillereau

Coordination éditoriale : Odile Raoul

Correction-révision : Marie Thérèse Lestelle

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

Édition originale : *Curso completo de Dibujo y Pintura*

Directeur de collection : Jordi Vigué

Conseiller éditorial : José M. Parramón Vilasalo

Chef de rédaction : Albert Rovira

Coordination : David Sanmiguel

Textes et illustrations : équipe éditoriale Parramón

© Parramón Ediciones, S.A., 1995.

Barcelone, Espagne. Droits exclusifs pour le monde entier.

VENTES

Directeur du marketing et des ventes : Édith Flachaire

Service abonnement Peindre et Dessiner :

68 rue des Bruyères, 93260 Les Lilas

Tél. : (1) 43 62 10 51

Etranger, établissements scolaires,
n'hésitez pas à nous consulter.

Service des ventes (réservé aux grossistes, France) :

PROMEVENTE - Michel Jatca

Tél. : Numéro Vert 05 19 84 57

Prix de la reliure :

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

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

Distribution :

Distribuée en France : TP / Canada : Messageries de Presse

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

Luxembourg : Messageries P. Kraus.

Vente en France des numéros déjà parus :

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

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

Sagecom - SPL

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

À nos lecteurs

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

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

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 1995.

D.L.B. 30954 1994

Une réflexion sur l'art du portrait



Le roi Philippe IV, portrait en pied peint par Vélasquez en 1632. Huile sur toile conservée à la National Gallery

de Londres. Remarquez la manière habile de traiter les détails de l'ornementation vestimentaire.

Le plus grand éloge que l'on ait pu faire à Vélasquez, prince incontesté de l'école espagnole du XVI^e siècle et l'un des plus grands portraitistes de l'histoire de la peinture, fut de l'appeler « le peintre de la vérité ». Vélasquez peignait l'essentiel et non l'accessoire; sa peinture reflète l'essence des choses et, par extension, ses portraits mettent en évidence la nature profonde des personnages représentés.

Néanmoins, l'on remarquera que Vélasquez peignait de nombreux détails sur ses portraits et sur ses grandes compositions: les broderies et les dentelles des costumes, les moulures et les sculptures des meubles, etc. Une observation approfondie de ses tableaux nous fera comprendre que ces détails — aussi minutieux soient-ils — sont essentiels.

Le peintre de la cour de Philippe IV a été et reste un exemple pour tous les spécialistes du portrait: il faut peindre la vérité, cette vérité intime qui est l'essence même de la personnalité de chaque modèle. Mais il ne s'agit pas seulement de réaliser une « photographie au pinceau », bien que cela soit le premier but à atteindre pour l'étudiant. Lorsque vous obtiendrez un dessin reproduisant la physionomie exacte du modèle, vous pourrez affirmer que vous êtes sur le bon chemin pour devenir un digne successeur des grands maîtres: Vélasquez, Goya, Tiepolo...

L'histoire de l'art est jalonnée de portraits qui sont des œuvres majeures; nous vous recommandons de vous y intéresser, de les observer, ne serait-ce que par le biais de bonnes reproductions. Une bibliothèque d'ouvrages artistiques de base s'avère nécessaire pour répondre à une logique soit de savoir et aussi — et surtout — pour trouver la justification de son propre travail. (Il est évident que ce dernier aspect ne prendra un sens qu'à partir d'un certain degré de maturité et de maîtrise.)

Nous avons reproduit, sur ces pages, cinq imposants portraits ayant pour point commun la recherche de la vérité poursuivie par l'artiste, même lorsque la position sociale du modèle exigeait d'importants compromis.

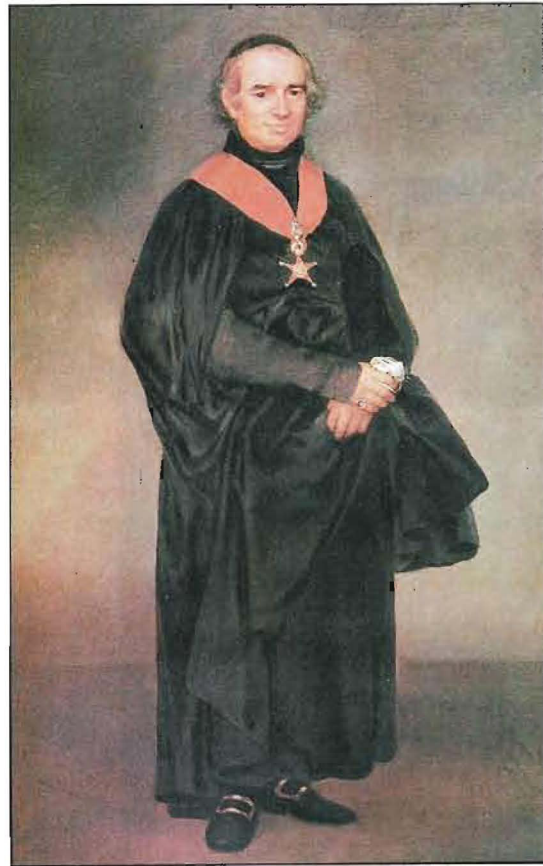
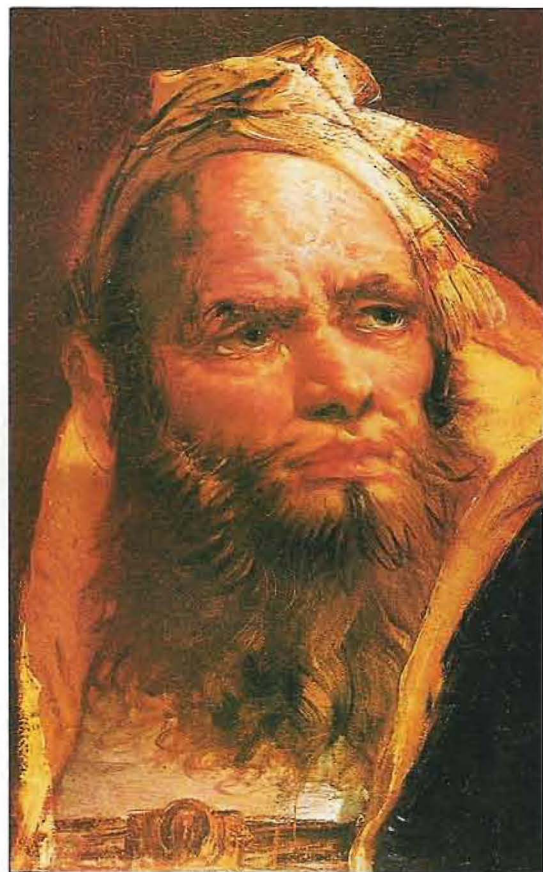
Une réflexion sur l'art du portrait

A gauche. L'Infante Doña Maria. Ébauche « définitive » pour un portrait de plus grande taille réalisé par Vélasquez en 1630, musée du Prado, Madrid.

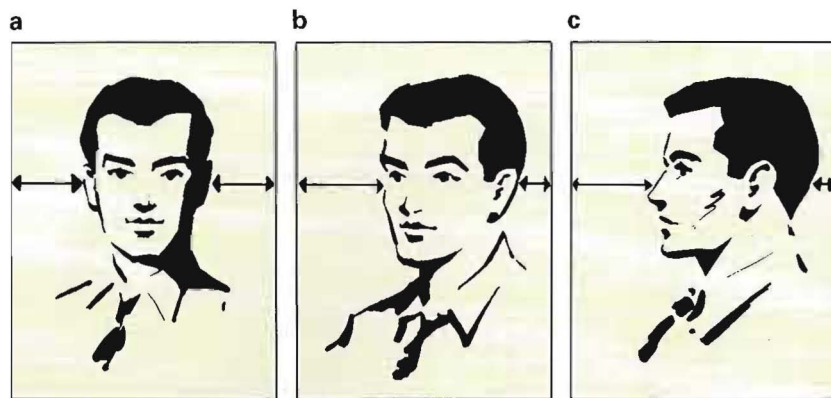
Portrait d'un Oriental, par G. Tiepolo, 1755, San Diego Fine Arts Gallery. La peintre a saisi la dignité et la fierté du modèle.

Ci-dessous. L'Infante Maria Josefa, par Goya, musée du Prado, Madrid. Le visage est d'une étonnante vérité.

Don Juan Antonio Llorente, par Goya, musée de l'Art de São Paulo. Ici, le peintre a choisi de réaliser un portrait en pied.



Le portrait et sa composition



Avant de commencer un portrait d'après nature, l'artiste se trouve confronté à deux problèmes qui ont trait à la composition : le cadrage et la pose. Cadrer une tête, en y ajoutant ou non le cou et les épaules, n'exige pas de grandes précautions. Il suffit de savoir que :

- lorsque le modèle regarde de face, la tête devra se trouver centrée sur l'axe vertical du tableau (a) ;
- si le modèle est de profil, ou de trois quarts, la tête doit être décentrée, de telle sorte que l'espace le plus important se situe devant les yeux et non derrière la nuque (b et c).

Autre point à considérer : allons-nous donner une certaine inclinaison à la tête et, si tel est le cas, sur le côté, vers le haut ou vers le bas ? Pour cet aspect de la pose, le mieux est de laisser le modèle adopter la position qui lui est la plus naturelle et la plus spontanée. En réalité, la nécessité d'une composition apparaît avec le portrait à mi-corps. Cette nécessité a amené les maîtres à faire une étude préalable de la pose, laquelle reste dépendante des caractéristiques personnelles du modèle : homme politique, chef d'entreprise, lycéenne de quinze ans ou dame de la haute société...

Arriver à une pose correcte, comme nous le démontre l'excellent dessinateur Francesc Serra, est le résultat de tout un processus. Suivez son raisonnement :

1. Faire poser une jeune femme assise avec un bras appuyé sur le dossier de la chaise donne une certaine longueur à la pose, mais crée un vide qui attire trop le regard vers la chaise.
2. On peut fermer ce vide en rapprochant le corps du dossier... mais non, ce n'est pas une bonne solution.
3. En recherchant une pose plus naturelle, avec les mains sur les cuisses, on préserve l'ovale des bras, que je ne voudrais pas perdre... ce qui casse les barreaux de la chaise. Par ailleurs, l'épaule droite qui «tombe» dans le même sens que l'inclinaison de la tête... et la trop grande présence de la jupe devant les mains...
4. Maintenant oui ! La figure remplit davantage le cadre, l'épaule qui descend est la gauche (ce qui détache le mouvement du cou) ; l'ovale formé par les bras, quoique toujours évident, se trouve moins accusé de par le retrait du bras gauche. La chaise a complètement disparu. Ici, rien ne peut distraire le regard du spectateur ; la pose langoureuse subsiste, mais à l'intérieur d'une composition plus parlante.

■ Portrait à la sanguine et au fusain

Le matériel à utiliser

Nous avons déjà dit qu'en art, le matériel conditionne le style. Il est nécessaire de connaître les possibilités des outils que nous employons afin de ne pas exiger d'eux ce que, de par leur nature, ils ne peuvent nous donner. Et réciproquement : lorsqu'on recherche des résultats précis, il faut connaître le matériel qui peut aider à les obtenir.

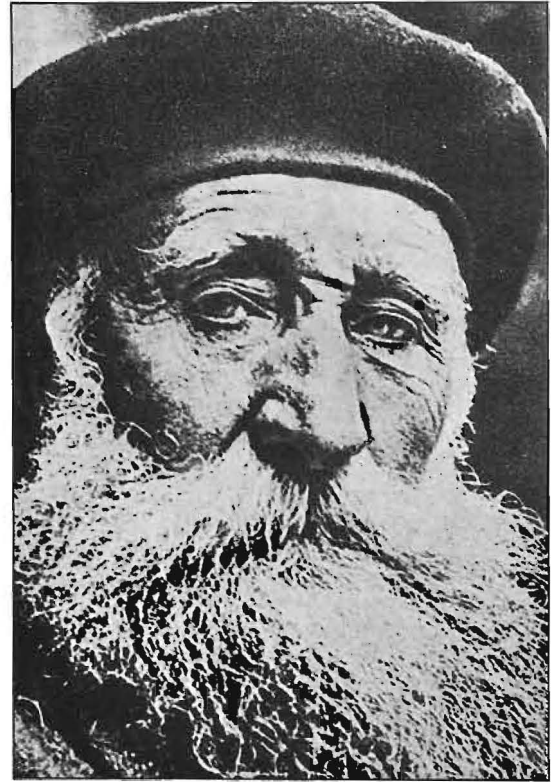
Il est inutile d'essayer de rendre des gris intenses si vous dessinez avec un crayon HB. Et si vous recherchez des contrastes importants, il serait plus logique de travailler avec un crayon 6B ou de choisir le fusain. N'oubliez pas que chaque technique plastique exige un matériel approprié. Il serait donc absurde de ne pas s'intéresser aux matériaux nouveaux. Effectuer des recherches sur les produits doit être l'une de vos grandes distractions. Pour vous y inciter, nous vous proposons d'effectuer, pas à pas, l'exercice suivant. Il s'agit d'interpréter librement un modèle photographique dans la spécialité qui nous occupe actuellement, c'est-à-dire le portrait. Nous y étudierons les possibilités du matériel représenté ci-contre.

Avant de commencer, il serait utile de vous familiariser avec ces outils.



Sur un papier Canson à grain fin, réalisez plusieurs essais semblables à l'échantillon que nous vous présentons : vous allez y étudier les possibilités de chaque produit séparément et rechercher des tonalités nouvelles et des effets, par superposition de deux ou de plusieurs d'entre eux. Faites des essais avec l'estompe, avec les doigts, et sans aucun estompage. Exercez-vous également à recouvrir des surfaces par des traits vigoureux et entrecroisés.





Le modèle

Voici une photographie du célèbre sculpteur Aristide Maillol (1861-1944). Elle nous a paru un modèle parfait car, à côté des grandes zones obscures du béret, du fond et des ombres de la face, les deux tiers du tableau sont occupés par les tonalités claires de la barbe et du visage.

Les sanguines et les fusains peuvent adoucir l'aspect général du portrait sans que nous ayons à renoncer, là où il le faut, à un noir intense.

La démarche à suivre

1. Dessinez sur un papier Canson à grain fin et d'une couleur chaude ; choisissez un ton plus ou moins Sienne qui s'harmonise avec la sanguine. Il faut que la couleur de fond soit une demi-teinte nuancée les contrastes trop violents.

Commencez par ébaucher la construction au fusain, par des traits légers, en essayant de ne pas marquer le papier.

C'est seulement lorsque vous aurez bien saisi les traits du visage que vous pourrez les profiler définitivement, ainsi qu'il vous est montré sur le dessin de droite. Remarquez que nous avons évité les traits trop appuyés, y compris pour les contours de la construction. Il ne faudrait pas qu'un excès de fusain risque de salir la sanguine que nous allons maintenant ajouter.



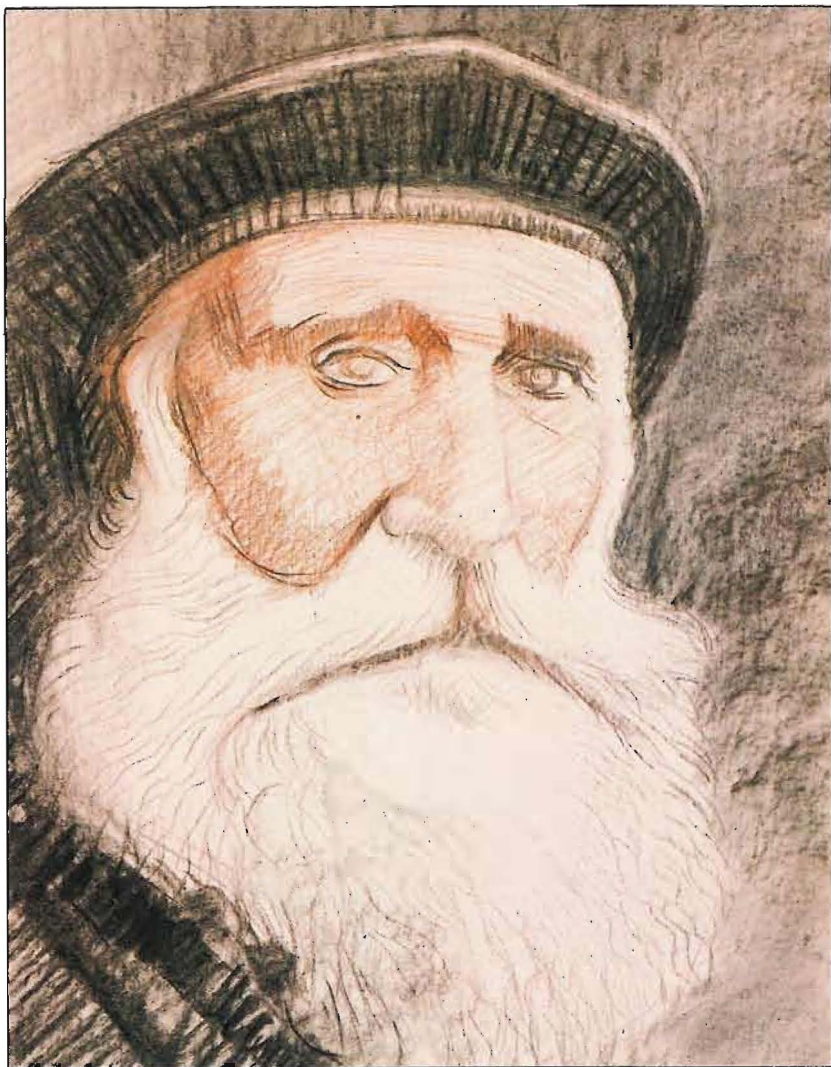
Portrait à la sanguine et au fusain

2. Avec le bâton de sanguine sépia et par des traits légers et inclinés, recouvrez toute la surface du visage. Suggérez également l'ombre des sourcils, du nez, de la joue et de la tempe. Noircissez le fond et le béret avec le fusain. Vous noterez que, sur le béret comme sur la partie inférieure gauche, l'artiste a défini une tonalité de fond sur laquelle ont été superposés des traits plus intenses qui, de par leur direction, ont facilité la description des formes. Maintenant, avec le crayon fusain, renforcez les contours des yeux, accentuez l'ombre sous les sourcils et marquez, sur la joue, la séparation entre la barbe et le visage ainsi que la commissure des lèvres, au-dessous de la grande moustache. Par des traits au crayon de sanguine Sienne, tracez les petites lignes ondulées qui suggèrent le poil de la barbe. Notez surtout la direction que doivent suivre ces lignes courtes.

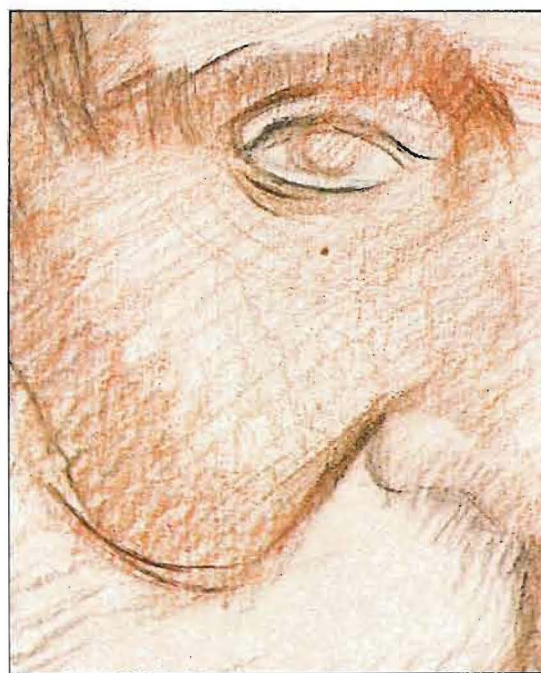
Afin d'étudier plus clairement le travail des bâtonnets et des crayons, nous ajoutons deux agrandissements progressifs de la partie comprenant la joue et l'œil gauches.

Pour le moment, l'estompe a été uniquement utilisée pour adoucir le gris du fond.

3. Nous allons attaquer la finition en travaillant le fond avec le bâtonnet de sanguine sépia, afin d'obtenir, sur le gris laissé par le fusain, une couleur d'une tonalité moyenne, avec des nuances tirant sur le violet. Ce sera ensuite au bâtonnet

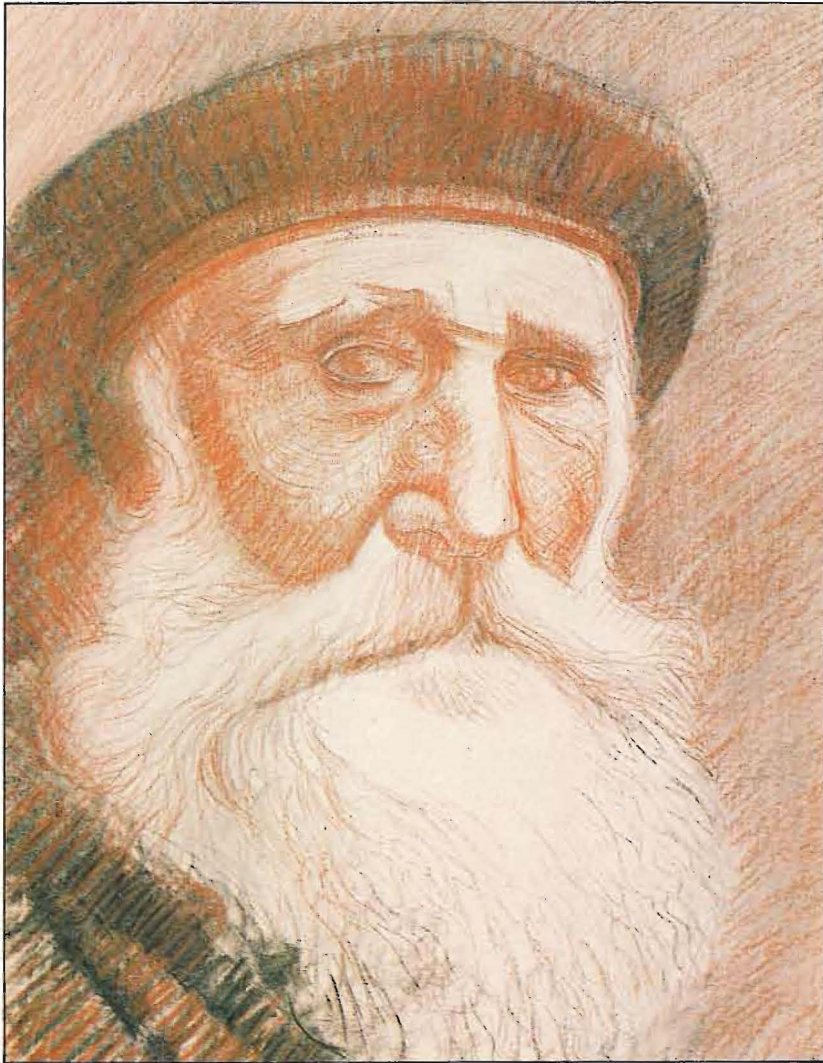


Observez sur ces deux photographies, le peu de quantité de « matière » que la sanguine a déposé sur le papier. La couleur sanguine a seulement été suggérée, sans rechercher des nuances précises qui auraient nécessité des empâtements beaucoup plus importants. Cela doit être réalisé progressivement; un excès de sanguine dès le départ entraînerait par la suite un travail à la gomme épuisant, toujours difficile et au résultat douteux.



Portrait à la sanguine et au fusain

3



de sanguine naturelle de teinter, par des traits dirigés, toute la surface du béret. Nous l'utiliserons aussi pour adoucir le contraste que nous avons obtenu entre celui-ci et le visage.

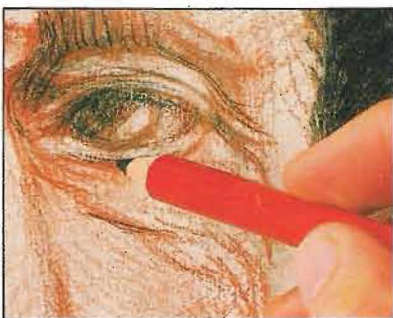
Ensuite, avec le crayon de sanguine naturelle, nous allons retravailler entièrement le visage en recherchant les reliefs. Observez sur cet exemple la direction donnée aux traits. La barbe s'est enrichie de nouveaux traits sépia et de traits au fusain dans la partie supérieure. Dans les zones où la lumière tombe plus directement, on a conservé la couleur du papier de fond.

Nous entrons maintenant dans la phase que l'on appelle généralement celle des « touches finales ».

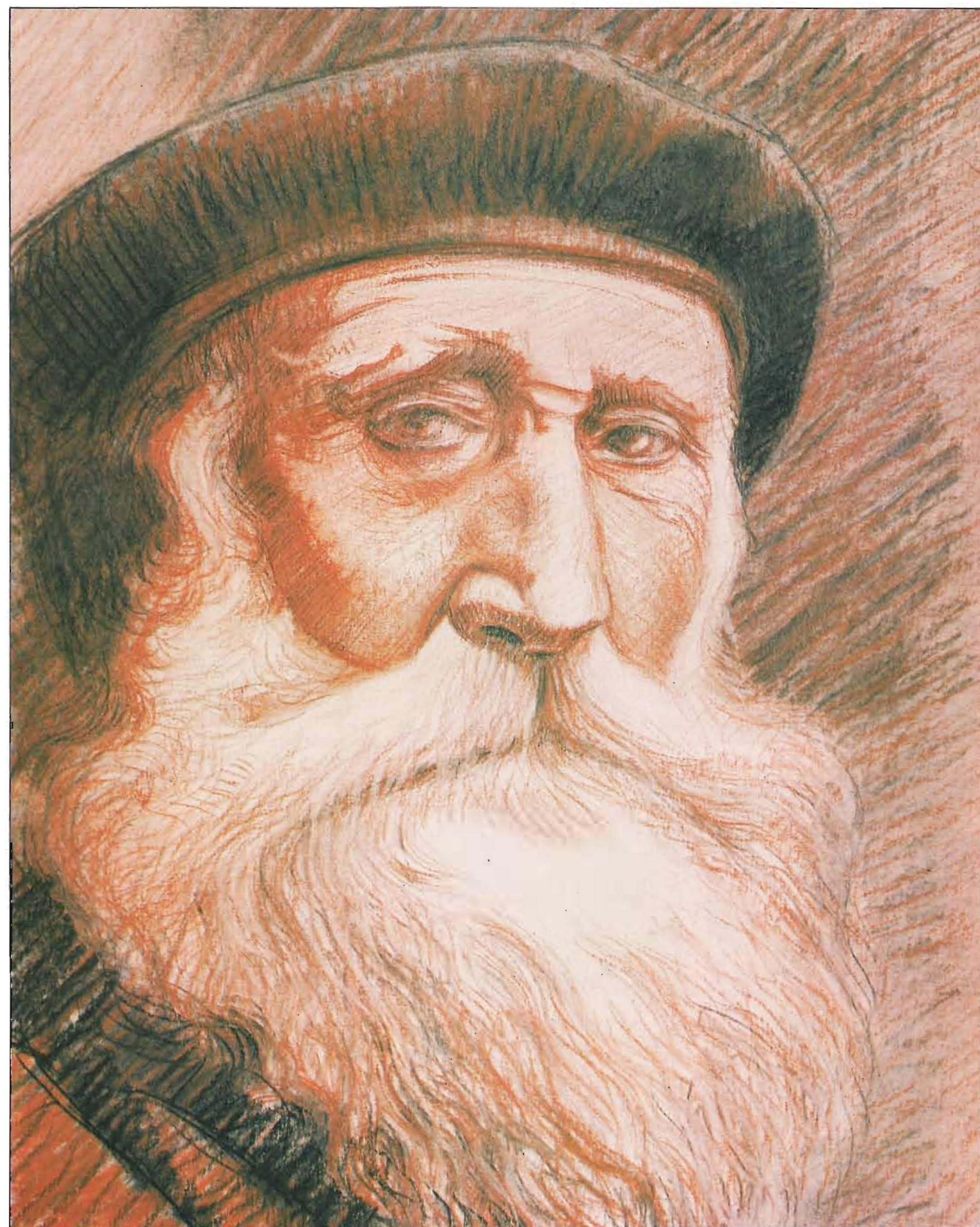
4. Les opérations finales se sont concentrées sur les yeux (profilés en noir avec le crayon fusain), sous la barbe (avec le petit fusain ou mignonnette) afin d'obtenir un plus grand contraste entre la blancheur des poils et le manteau foncé, et sur le béret où la sanguine et le fusain ont été utilisés conjointement afin d'obtenir l'équilibre tonal du dessin achevé. La gomme a également laissé une trace concrète de son passage sur le dessin, comme l'illustre le quatrième détail, en effaçant la ligne au fusain qui marque la limite inférieure de la moustache, de toute évidence trop accentuée.

Remarquez également que la plupart des touches finales sont apportées par le crayon de sanguine naturelle. À l'aide de celui-ci et du crayon fusain, les yeux et le nez sont parvenus à leur état définitif, avec les contours et les contrastes que vous constatez. Essayez de les reproduire sur votre propre version du dessin. Toute la partie gauche du visage a été renforcée avec le noir du crayon fusain et, pour suivre la règle établie par Léonard de Vinci, nous avons obscurci le fond opposé à la zone la plus lumineuse, c'est-à-dire sur la droite du dessin. Grâce à tout cela, nous avons obtenu que le visage soit le centre d'intérêt de la composition. Le regard se dirige instinctivement vers les yeux du personnage, ce qui est essentiel dans un portrait.

4



Portrait à la sanguine et au fusain



PEINDRE & *dessiner*

TOME I

BORDAS



SOMMAIRE

Première reliure : fascicules N°1 à 12

NUMÉRO 1

• MATÉRIEL ET TECHNIQUE DU DESSIN

Introduction	p. 1
Des crayons pour tous les goûts	p. 3
Les gommes	p. 5
Les papiers à dessin	p. 6
Le crayon à mine de plomb	p. 8

• ÉDUCATION DE LA MAIN

Les traits de base	p. 9
Les grisés et les dégradés	p. 11
Application des traits de base	p. 13

NUMÉRO 2

• ÉDUCATION DU REGARD

Introduction	p. 17
Le calcul des distances	p. 18
Comment mesurer avec un crayon	p. 20
Le calcul des proportions	p. 21
Les formes géométriques	p. 22
Observer, analyser et ajuster	p. 23

• OMBRE ET LUMIÈRE

Nuancer avec les doigts et l'estompe	p. 26
Le clair-obscur. Étude élémentaire	p. 27
Étude des drapés	p. 29

NUMÉRO 3

• NOTIONS DE PERSPECTIVE

Introduction	p. 33
Perspective frontale	p. 34
Les perspectives du cube	p. 35
Les perspectives du cercle	p. 36
Perspective des corps géométriques	p. 37
Cubes, prismes et édifices	p. 39

• CONSTRUCTION ET PERSPECTIVE

Exemples	p. 41
Nature morte	p. 47

NUMÉRO 4

• ÉTUDES ET PERFECTIONNEMENT

Introduction	p. 49
Ce que vous savez déjà	p. 50
Exercices :	
- la perspective et les grisés	p. 52
- le clair-obscur	p. 54
- le calcul des distances	p. 56
- la gradation des crayons	p. 58
- la perspective et le clair-obscur	p. 60
- construction et perspective	p. 62
- un croquis au crayon 2B	p. 63

NUMÉRO 5

• ÉTUDE DE LA TÊTE HUMAINE

Le canon des proportions	p. 65
Construction de la tête à partir d'une sphère	p. 66
Application du canon	p. 68
	p. 72

• LES TRAITS DU VISAGE

Trois exemples magistraux	p. 73
Les yeux	p. 74
Oreilles, nez et lèvres	p. 76
Dessin au crayon d'un visage féminin	p. 78
	p. 80

NUMÉRO 6

• LE DESSIN AU FUSAIN

Introduction	p. 81
Caractéristiques et techniques du fusain	p. 82
Les dégradés au fusain	p. 84
Quatre exemples	p. 85
Dessin au fusain d'un plâtre	p. 86

• LA PEINTURE À LA SANGUINE

Introduction	p. 89
Nu féminin à la sanguine et à la craie sépia	p. 90
Trois exemples magistraux	p. 96

NUMÉRO 7

• LE CORPS HUMAIN

Introduction	p. 97
Les canons classiques	p. 98
Notions d'anatomie	p. 101

• ÉTUDE DES MAINS

Introduction	p. 105
Trois exemples magistraux	p. 106
Le squelette de la main	p. 107
Les proportions de la main	p. 108
Étude de la main d'après nature	p. 109

NUMÉRO 8

• ÉTUDES ET PERFECTIONNEMENT

Le modèle	p. 113
Matériel et éclairage	p. 115
Application du canon	p. 116
Calcul des proportions	p. 118
Premiers grisés	p. 119
Étude des valeurs	p. 120
Effacement et reconstruction	p. 121
Harmonisation et construction définitive	p. 122
Un portrait de trois-quarts	p. 126

NUMÉRO 9

LE MANNEQUIN ARTICULÉ

Introduction	p. 129
Premières esquisses d'après le mannequin	p. 130
Ébauche d'un corps masculin	p. 132
Croquis d'un corps féminin	
d'après le mannequin	p. 136
L'étude des valeurs dans le dessin de nu	p. 138
Le nu féminin : étude des valeurs	p. 140
Le nu masculin : étude des valeurs	p. 142
Le dessin académique	p. 144

NUMÉRO 10

• L'ART DU PORTRAIT

Introduction	p. 145
Le portrait et sa composition	p. 147
Portrait à la sanguine et au fusain	p. 149

• LA PERSPECTIVE

Calcul de la profondeur	p. 153
Report d'une même distance en perspective	p. 154
La perspective d'un quadrillage	p. 156
Figures régulières et irrégulières en perspective	p. 157
Exemples de perspective	p. 158

NUMÉRO 11

• UN PERSONNAGE EN PERSPECTIVE

Introduction	p. 161
Dessiner des personnages en perspective	p. 162
Reflets sur un plan horizontal	p. 166
Reflets dans un miroir	p. 168

• SOLEIL ET OMBRES

Introduction	p. 169
Éclairage à contre-jour	p. 171
Éclairage frontal	p. 172
Les ombres en lumière artificielle	p. 173

NUMÉRO 12

• ÉTUDES ET PERFECTIONNEMENT

Introduction	p. 177
Une nature morte de mémoire :	
- application de la perspective	p. 178
- les ombres et les reflets	p. 182
Un dessin en perspective d'après nature	p. 185
Un paysage rural :	
- étude de la perspective	p. 189
- étude des valeurs	p. 191

La profondeur en perspective

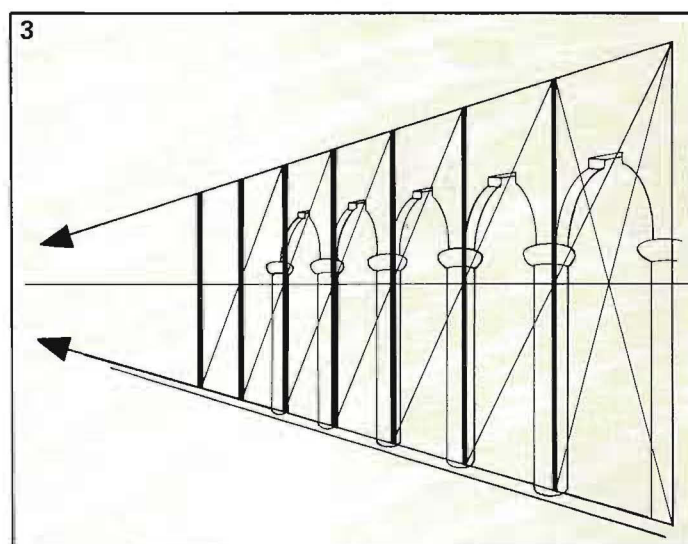
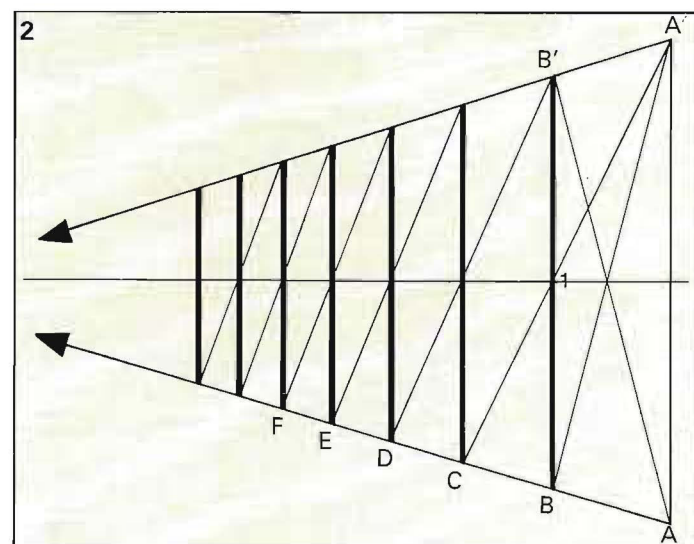
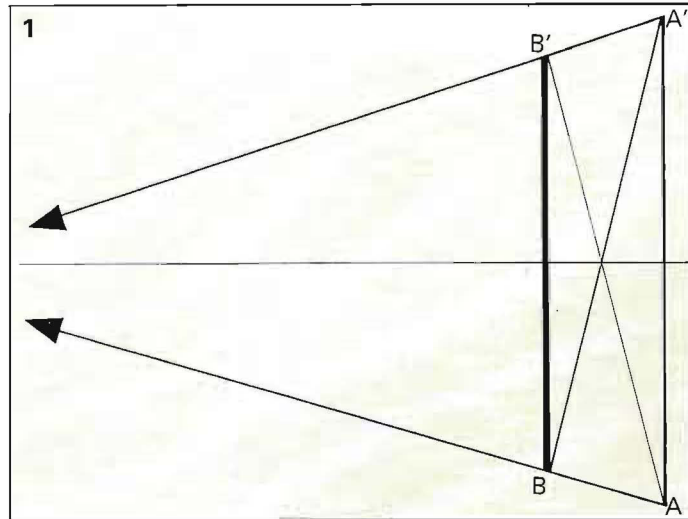
Nous avons, sur cette photographie, un exemple type de perspective frontale. Il sera donc très facile de tracer la ligne d'horizon et de situer le point de fuite vers lequel convergent toutes les lignes perpendiculaires au plan. En effet, les bords du quai, les caténaires et toutes les lignes «en profondeur» convergent vers ce point de fuite. Mais que deviennent les lignes horizontales (parallèles à la ligne d'horizon) et les lignes verticales (perpendiculaires à la ligne d'horizon) qui, elles, ne fuient pas ?

La distance «réelle» entre le premier lampadaire et le premier poteau électrique est la même que celle qui sépare celui-ci du second lampadaire. Cependant, l'image en perspective nous a masqué cette réalité, de telle sorte que, sur le papier, la distance est beaucoup plus petite entre le poteau et le second lampadaire. Nous retrouvons cette même illusion d'optique dans les écartements entre les traverses des rails, ainsi que dans la largeur des fenêtres des wagons.

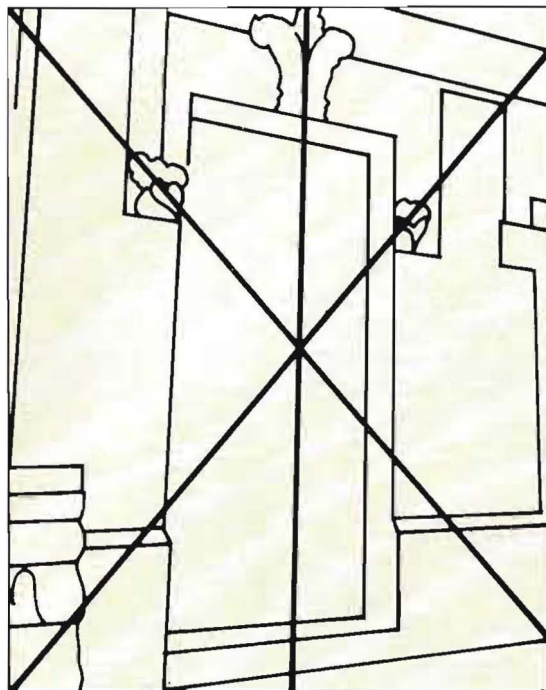
Au fur et à mesure que l'on s'éloigne du plan du tableau, les distances sont apparemment réduites. C'est là que réside notre problème : comment reporter une même distance en profondeur, selon une perspective correcte.



3. Vous pouvez voir maintenant la construction de ce sujet un peu plus avancée. Ce qui nous suggère cette réflexion: une construction très simple en perspective peut nous aider à rendre, dans un dessin, l'impression correcte d'un espace divisé par plusieurs éléments équidistants.

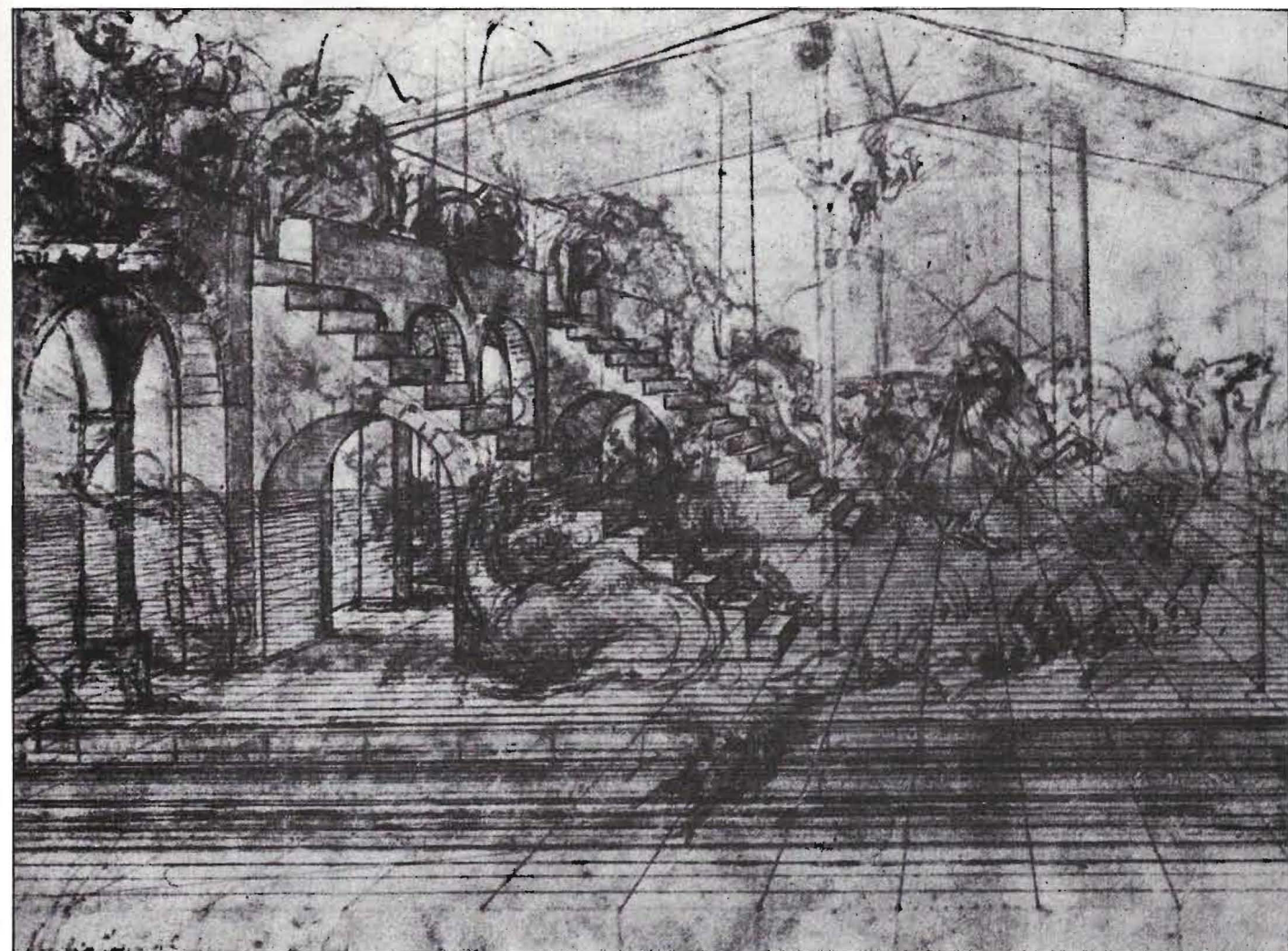


Report d'une même distance en perspective



A gauche. Pour déterminer un centre en perspective, il suffit de tracer les deux diagonales du plan vu en perspective. Ici, le plan est le mur d'une maison, où l'on a centré une porte.

Ci-dessous. Etude de Perspective pour le fond de l'Adoration des Rois Mages, Léonard de Vinci (1452-1519), dessin à la mine de plomb, à la pointe d'argent et à la plume, 1481. Galerie des Offices, Florence. La mosaïque tracée sur le plan de terre permettait au maître de savoir à quelle profondeur se trouvait chaque élément de la composition.

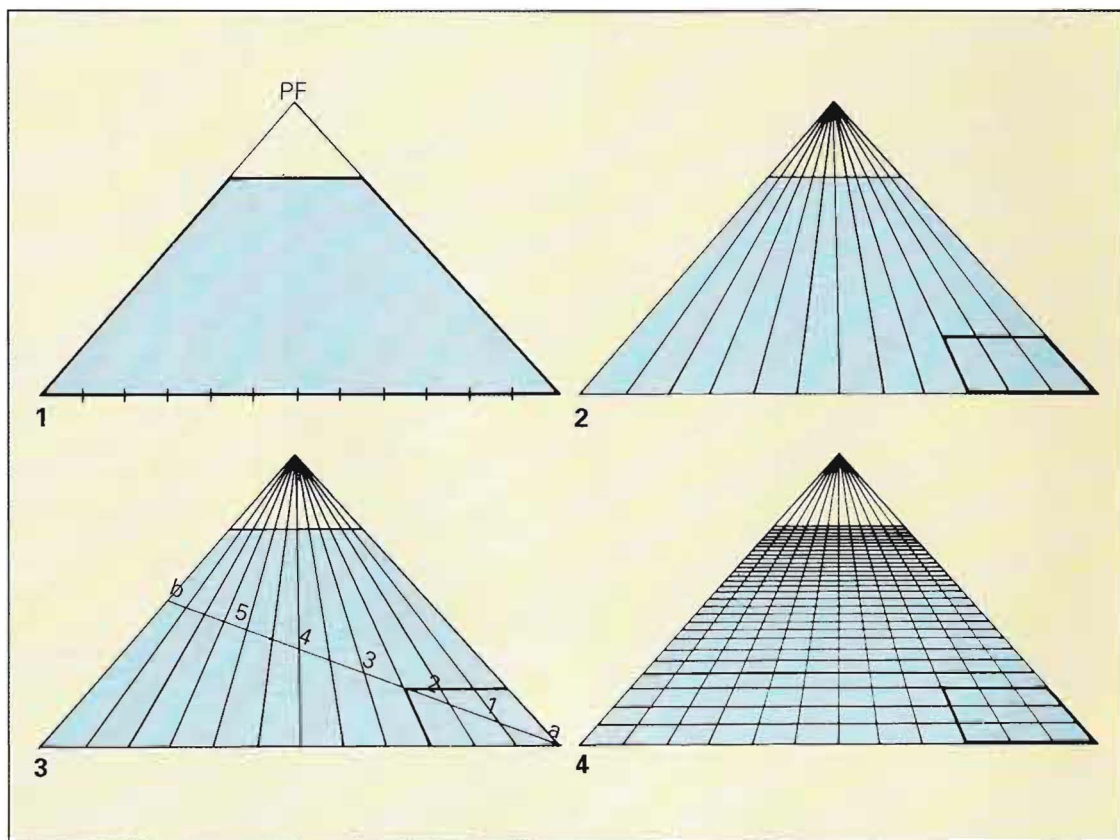


La perspective d'un quadrillage

Perspective frontale

1 et 2. Sur le premier côté, de face, nous indiquons la largeur des carrés qui composent le quadrillage. A partir de ces divisions, nous traçons les lignes qui convergent vers le point de fuite. Puis, dans l'angle de droite, nous déterminons la profondeur d'un carré dont le côté comprend trois divisions.

3 et 4. Nous prolongeons la diagonale ab de ce carré qui coupe les lignes de fuite aux points 1, 2, 3, 4, 5, etc., donnant ainsi la distance, en profondeur, des rangées successives de carrés. Nous pourrions prolonger ce processus à l'infini.



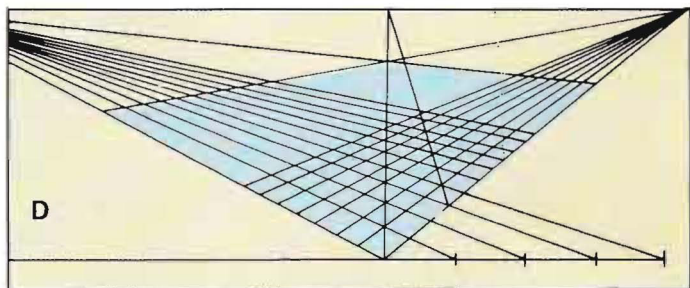
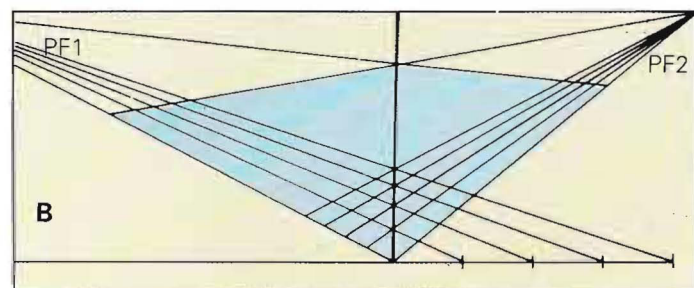
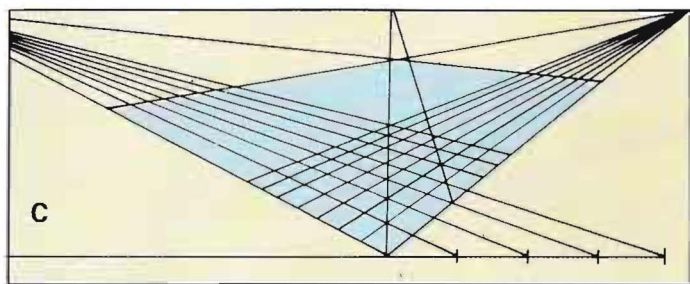
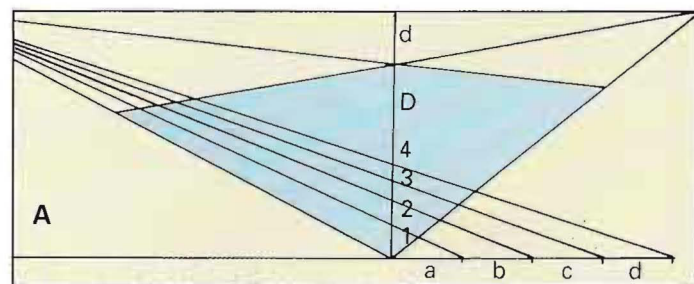
Perspective oblique

A. Dessinons une ligne de mesures et indiquons sur celle-ci une suite de segments (a, b, c, d). Traçons la diagonale D pour obtenir le point de fuite (d) des diagonales, puis les lignes de fuite vers la gauche. On obtient les lignes en profondeur.

B. A partir de ces points, nous traçons les lignes de fuite vers la droite et nous les prolongeons jusqu'à la ligne des mesures. On obtient ainsi un premier quadrillage.

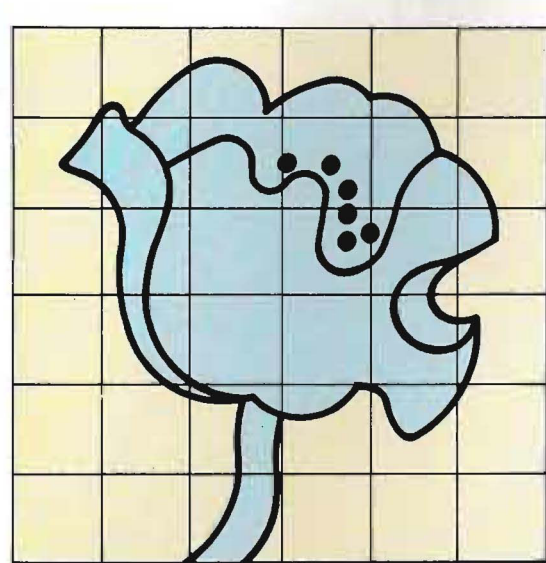
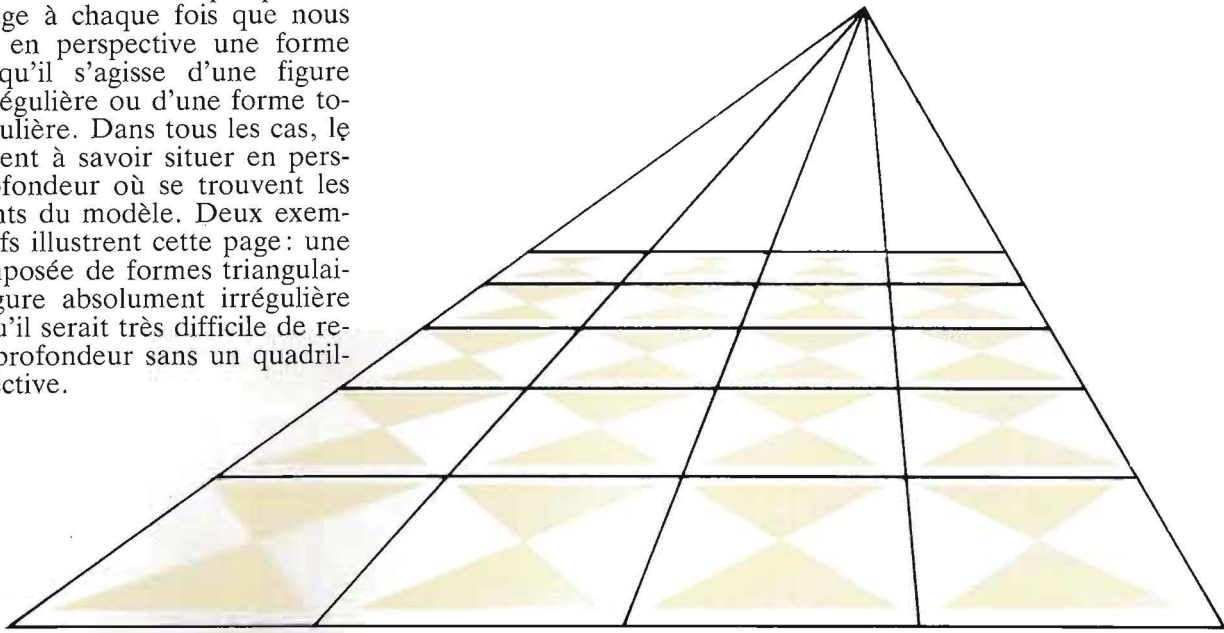
C. Une autre diagonale en perspective nous indique de nouvelles lignes en profondeur en recoupant les précédentes lignes de fuite ainsi que la diagonale D . Ces lignes nous permettent de faire progresser le quadrillage.

D. En répétant ce processus, nous élargissons le quadrillage vers la droite en obtenant de nouveaux points sur D qui nous permettent de tracer de nouveaux carrés... Et ainsi de suite.



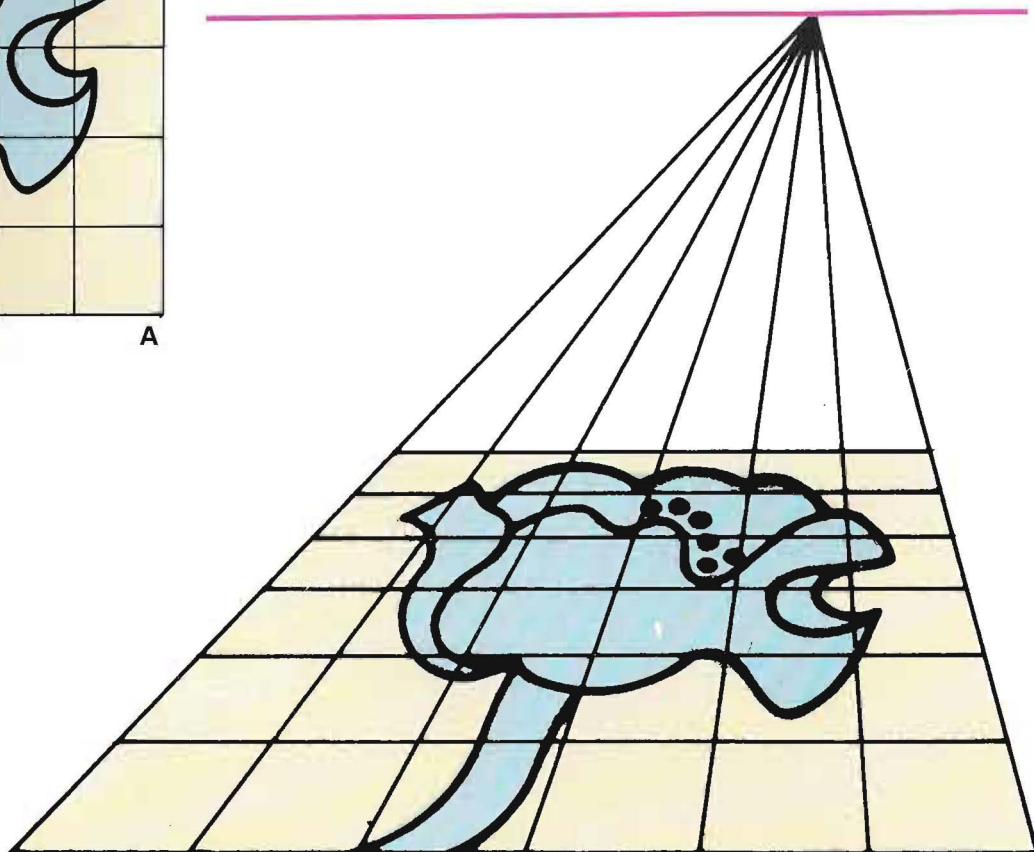
Figures régulières et irrégulières en perspective

Il est très utile d'établir la perspective d'un quadrillage à chaque fois que nous devons situer en perspective une forme quelconque; qu'il s'agisse d'une figure géométrique régulière ou d'une forme totalement irrégulière. Dans tous les cas, le problème revient à savoir situer en perspective la profondeur où se trouvent les différents points du modèle. Deux exemples significatifs illustrent cette page: une mosaïque composée de formes triangulaires et une figure absolument irrégulière (une fleur), qu'il serait très difficile de représenter en profondeur sans un quadrillage en perspective.



A

Voici une forme irrégulière, vue de face (A). Pour l'obtenir en perspective (B), nous la construirons à l'intérieur d'un quadrillage. La perspective de ce quadrillage nous permettra de situer en profondeur les points d'intersection entre le contour de la forme et les lignes verticales et horizontales.



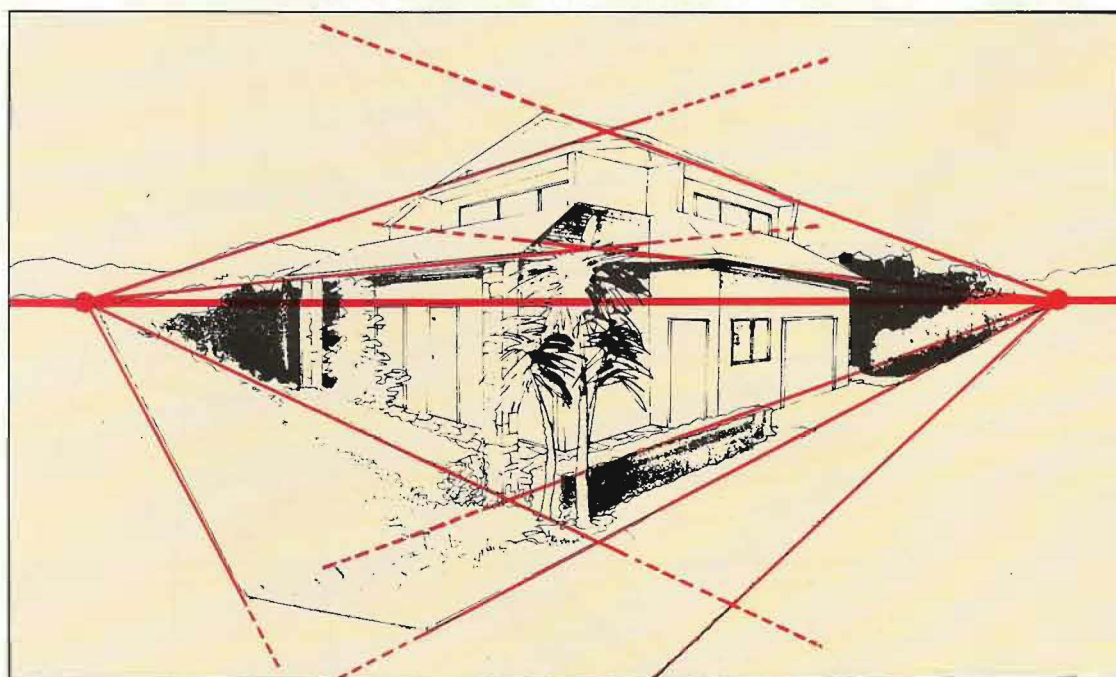
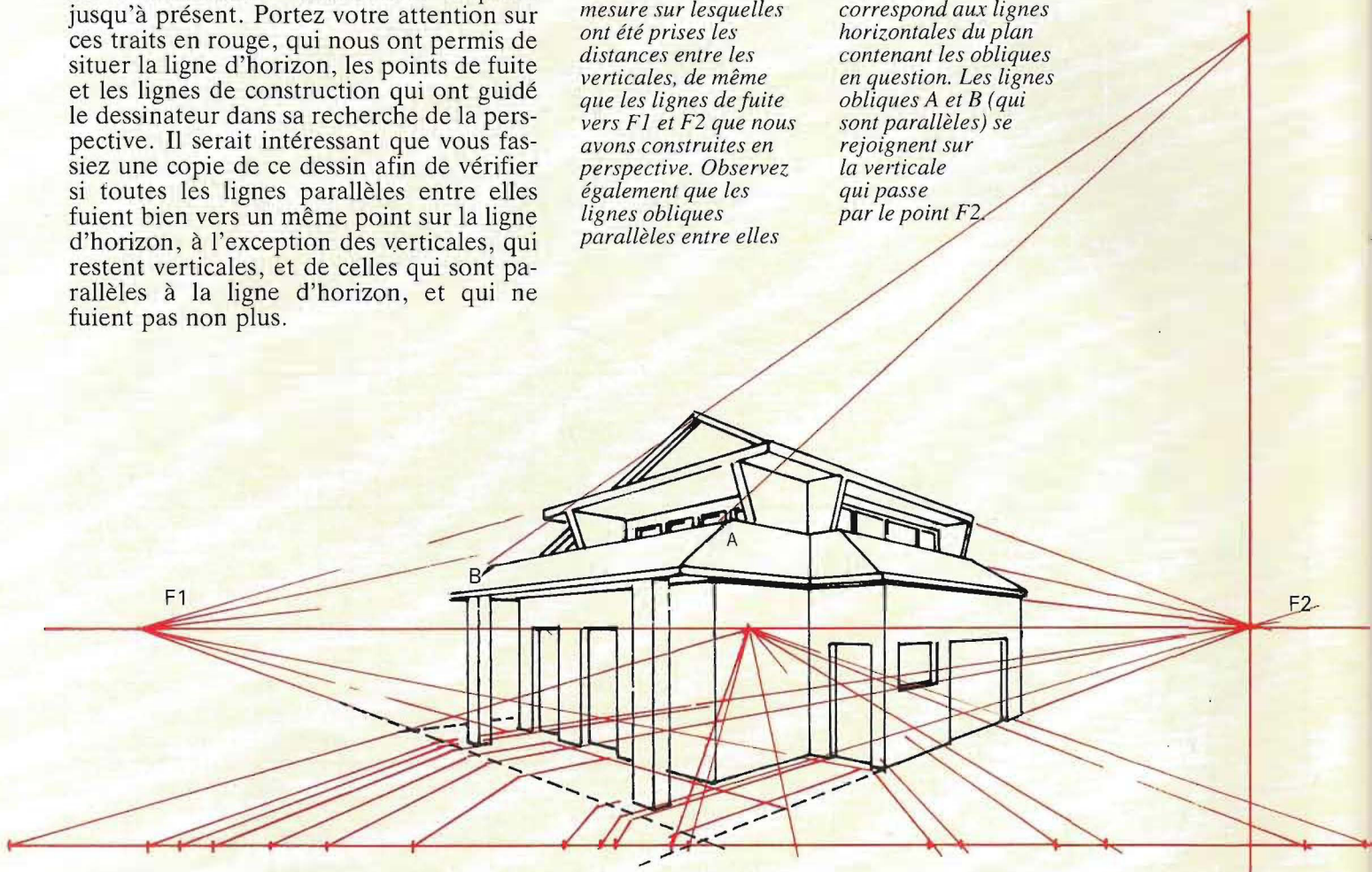
B

Un exemple concret

Pour conclure cette étude des notions de perspective, voici un exemple qui résume les connaissances élémentaires acquises jusqu'à présent. Portez votre attention sur ces traits en rouge, qui nous ont permis de situer la ligne d'horizon, les points de fuite et les lignes de construction qui ont guidé le dessinateur dans sa recherche de la perspective. Il serait intéressant que vous fassiez une copie de ce dessin afin de vérifier si toutes les lignes parallèles entre elles fuient bien vers un même point sur la ligne d'horizon, à l'exception des verticales, qui restent verticales, et de celles qui sont parallèles à la ligne d'horizon, et qui ne fuient pas non plus.

Ci-dessous. Vous pouvez voir, sur ce dessin, les lignes de mesure sur lesquelles ont été prises les distances entre les verticales, de même que les lignes de fuite vers F1 et F2 que nous avons construites en perspective. Observez également que les lignes obliques parallèles entre elles

fuient vers une verticale issue du point de fuite qui correspond aux lignes horizontales du plan contenant les obliques en question. Les lignes obliques A et B (qui sont parallèles) se rejoignent sur la verticale qui passe par le point F2.



A gauche. Sur le dessin à la plume, nous avons tracé la ligne d'horizon — ce qui nous permet de comprendre que nous regardons la villa d'un point de vue assez élevé — ainsi que les points de fuite propres à une perspective oblique et vers lesquels convergent les deux ensembles de lignes horizontales, de part et d'autre du point de vue.



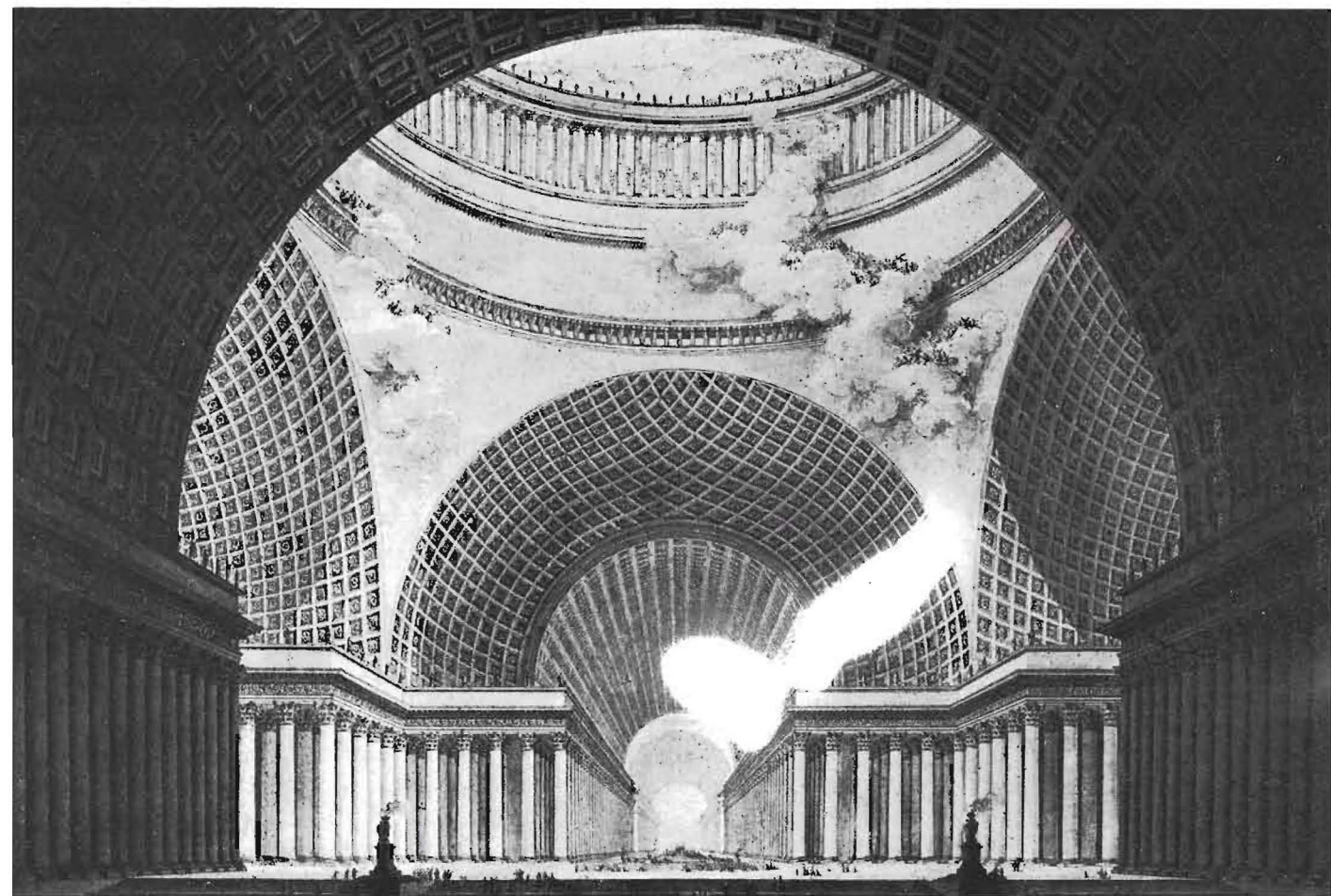
Des travaux comme ceux-ci sont couramment exécutés dans les ateliers d'architecture et de décoration. La perspective permet à l'architecte ou au décorateur de montrer à ses clients un projet tel qu'il sera en réalité, avant que ne commence sa construction.

Ce projet d'architecte a été réalisé avec de l'encre de Chine, appliqué à la plume et au pinceau, puis coloré à l'aquarelle. Cependant,

les techniques que vous pouvez utiliser sont nombreuses et variées : crayons de couleur, crayon graphite fixé et aquarelle, etc.

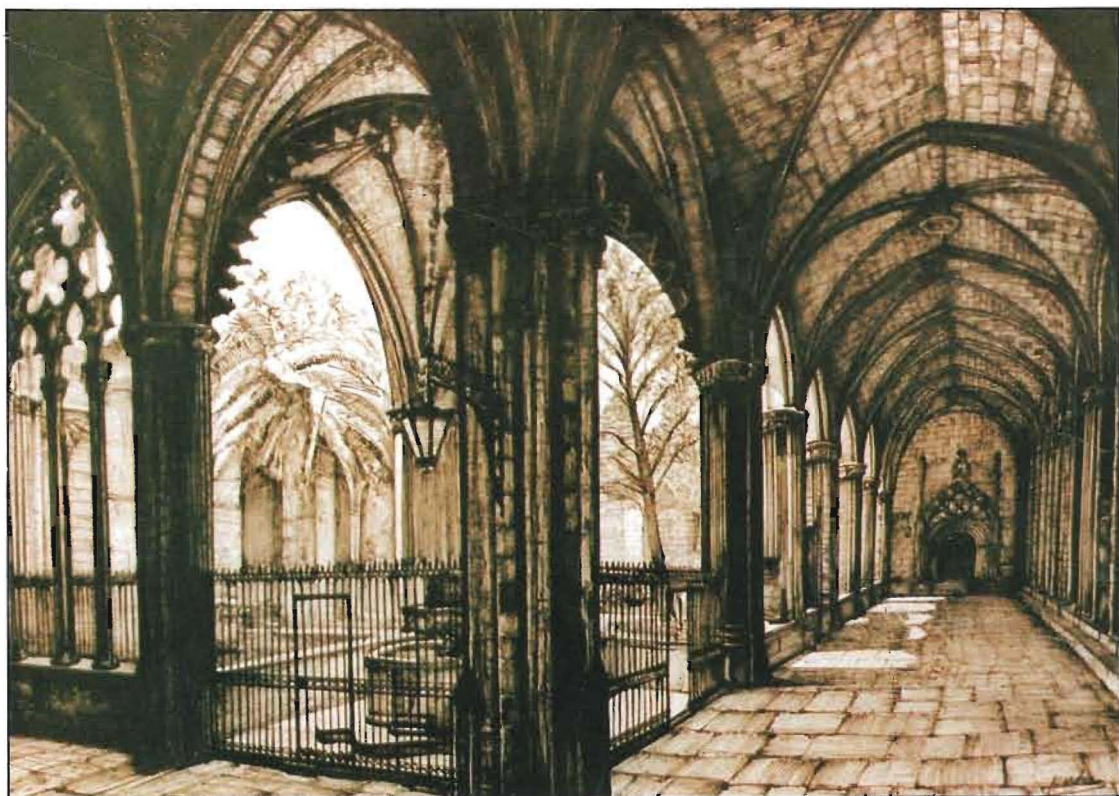
Actuellement, la technique du marqueur semble s'imposer. Elle permet de travailler très rapidement et sans autre matériel: ni eau, ni pinceau, ni chiffon... seulement le marqueur !

Deux exemples de perspective



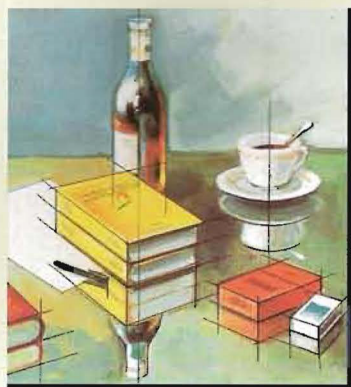
En haut. Dans cette construction imaginaire néo-classique, nous voyons que l'artiste s'est posé et a solutionné pratiquement tous les problèmes qui peuvent se présenter en perspective frontale: perspective du cercle, division en parties égales d'un espace déterminé en profondeur (les colonnes), mosaïque géométrique en perspective.

En bas. Dans le dessin de ce cloître en perspective oblique, la profondeur est rendue par la technique des diagonales (voir page 154), exécutées ici à main levée, tout en sachant à l'avance que la précision sera relative.



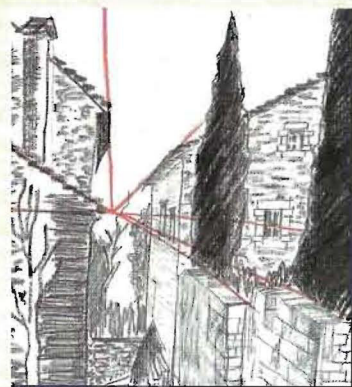
LES PROCHAINS NUMÉROS

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



NUMÉRO 11

Un personnage en perspective
Soleil et ombres



NUMÉRO 12

Études
et perfectionnement



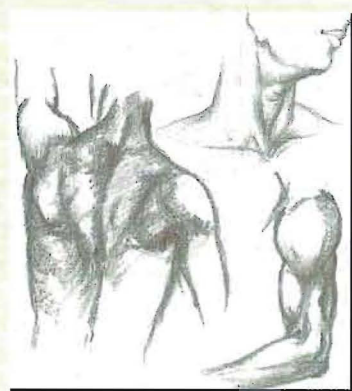
NUMÉRO 13

La technique mixte
Le dessin aux 3 crayons



NUMÉRO 14

Le corps humain
Le squelette



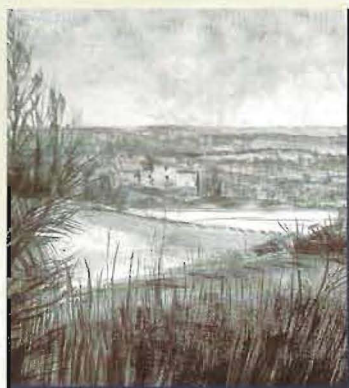
NUMÉRO 15

Les muscles
L'Écorché de Houdon



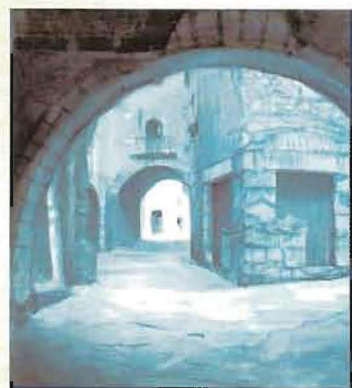
NUMÉRO 16

Études
et perfectionnement



NUMÉRO 17

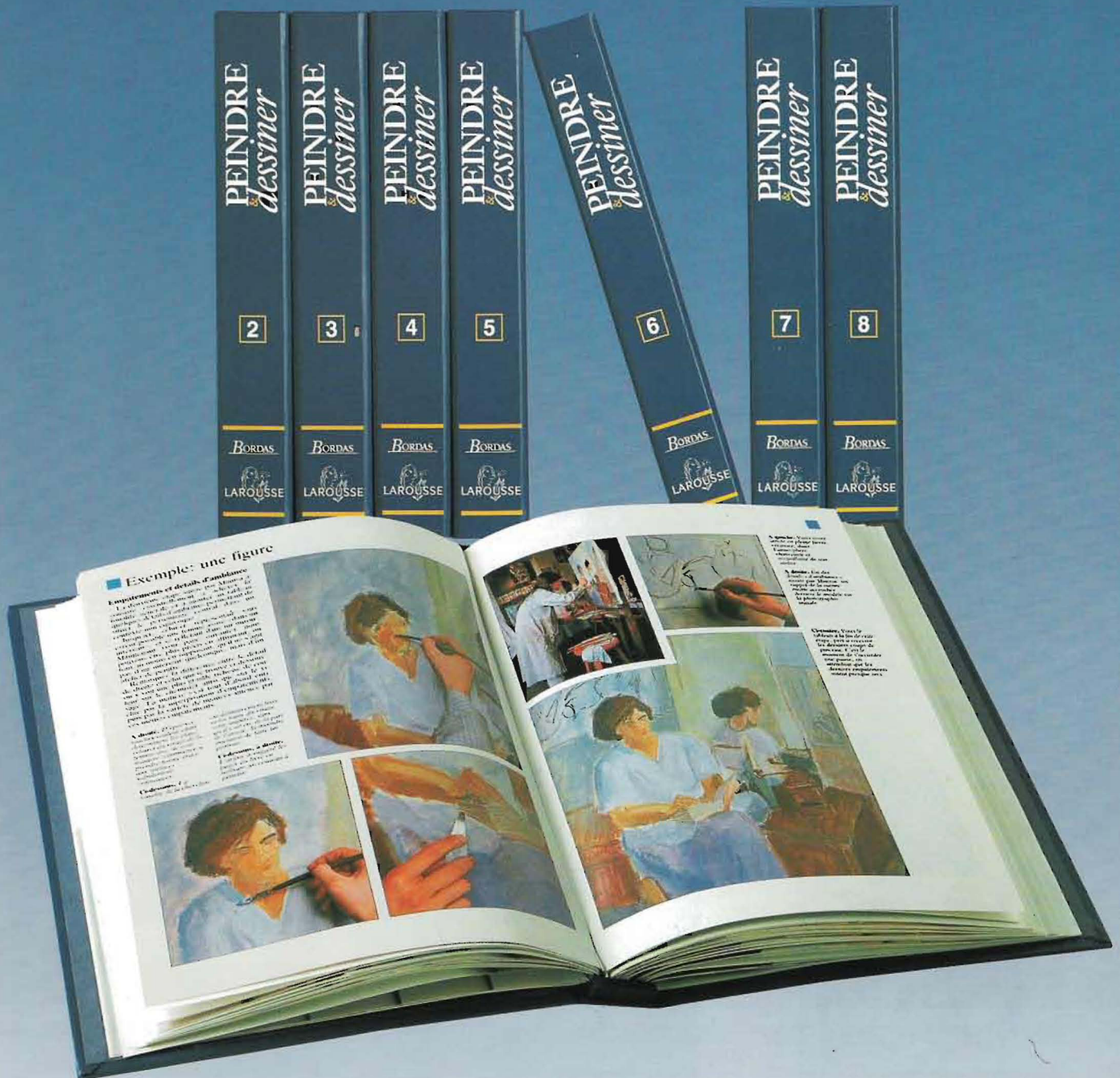
Dessin à la plume
Dessin à l'encre



NUMÉRO 18

Le lavis
Le lavis à l'encre

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



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