

LAROUSSE

PEINDRE & *dessiner*

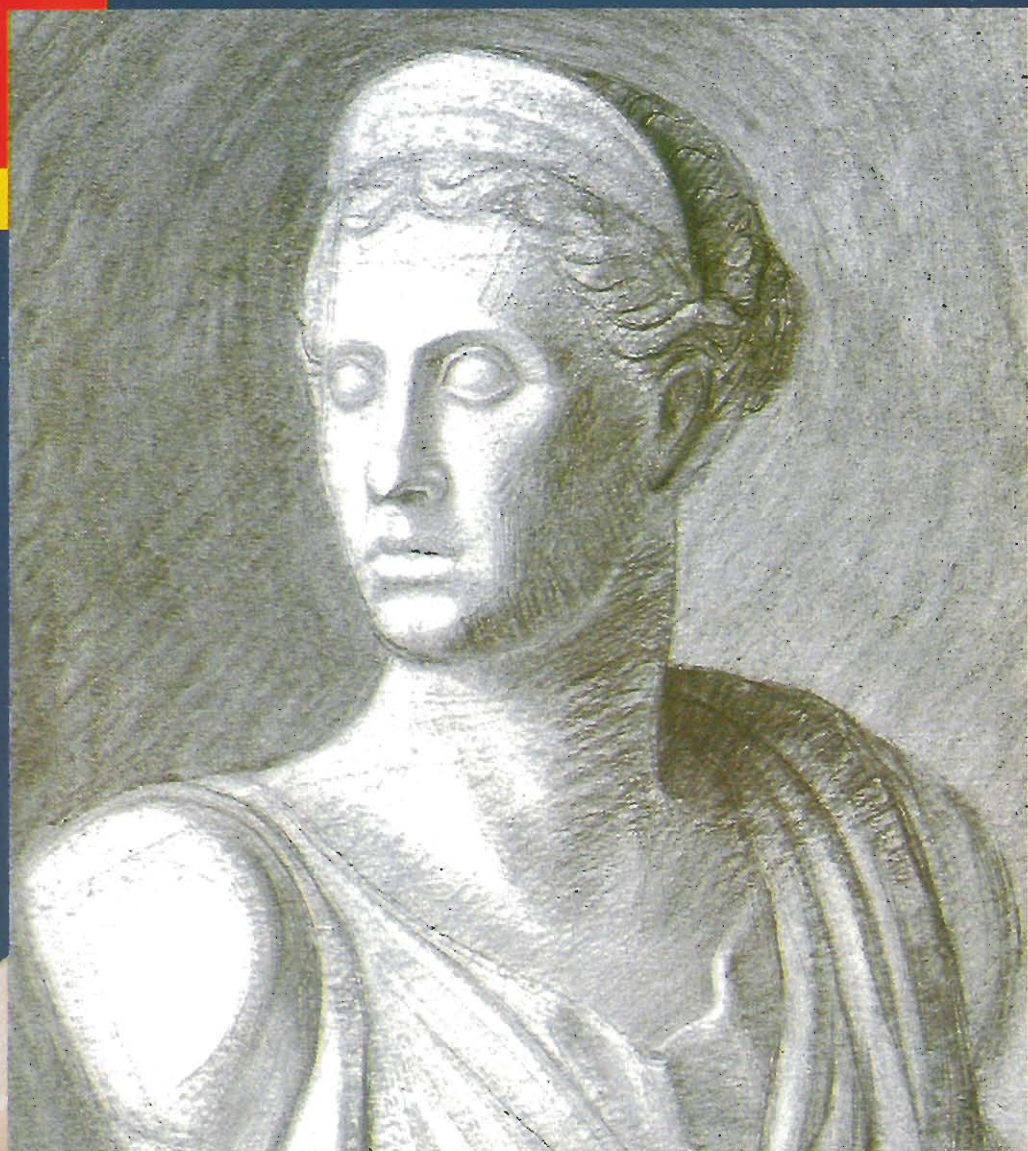
MÉTHODE
PROGRESSIVE

J.M. PARRAMÓN

HEBDOMADAIRE N° 6

Le fusain

La sanguine



BORDAS

LAROUSSE

T 1234 - 6 - 19,50 F



137FB/137FL/5,90FS/3,45SCAN

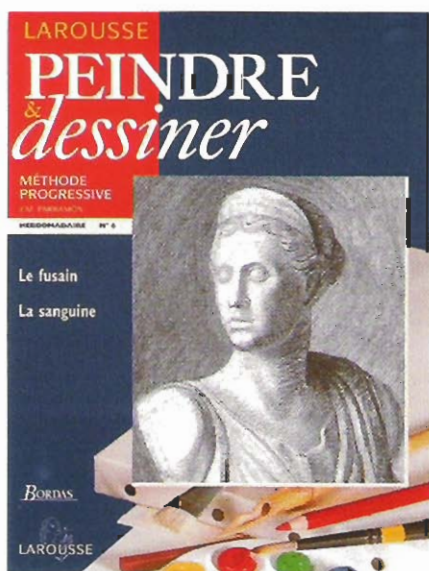
PEINDRE & DESSINER

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, marines, natures mortes, portraits, nus...
- 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 6

LE DESSIN AU FUSAIN

Introduction

p. 81

Caractéristiques
et techniques du fusain

p. 82 et 83

Les dégradés au fusain

p. 84

Quatre exemples

p. 85

Dessin au fusain d'un plâtre

p. 86 à 88

LA PEINTURE À LA SANGUINE

Introduction

p. 89

Nu féminin à la sanguine
et à la craie sépia

p. 90 à 95

Trois exemples magistraux

p. 96

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-Guigues

Coordination éditoriale : Catherine Nicolle

Couverture : Gérard Frisch, Olivier Calderon ;

Photo : Tant de poses © SPL 1995

Fabrication : Annie Botel

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 Vofflureau

Coordination éditoriale : Odile Rasoul

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 Sanniguel

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 Fiachère

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 Iateca

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. Koenig.

À nos lecteurs

En achetant chaque semaine votre fascicule chez le même
marchand de journaux, vous serez certain d'être immédiate-
ment 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. 36954-1994

Le dessin au fusain

Le fusain est obtenu par la combustion contrôlée de petites branches d'arbres ou d'arbustes (le saule, la vigne et le noyer sont les plus utilisés). C'est, sans aucun doute, le plus ancien de tous les matériaux employés par l'homme pour dessiner. Mais c'est seulement à partir du XVII^e siècle, avec l'apparition de nouvelles qualités de papier mieux adaptées au travail du clair-obscur, que le fusain devint la technique indispensable à la formation académique des futurs artistes.

Le charbon et les succédanés plus modernes qui sont apparus offrent toutes les conditions souhaitables pour le traitement du clair-obscur. Sur des surfaces appropriées (papier Canson ou Ingres essentiellement), on obtient des dégradés qui vont du noir absolu au blanc du papier, en passant par tous les gris. Le fusain permet des fondus parfaits, obtenus aussi bien avec les doigts qu'avec une estompe ou un tortillon, ou encore un simple bout de tissu. Pour la mise en valeur de grandes surfaces uniformes, on peut utiliser un tampon en tissu imprégné de fusain en poudre.

Une des vertus du fusain est la facilité avec laquelle les blancs peuvent être récupérés à la gomme. Il nous offre également la possibilité de refaire un dessin en cours après l'avoir effacé au chiffon. Par cette opération, le dessin ne disparaît pas entièrement, mais il est suffisamment atténué pour nous permettre de rectifier les incorrections qui subsistent sur l'image restant sur le papier. D'ailleurs, les études académiques au fusain sont d'abord effacées à moitié (après la composition et un premier projet de lumière et d'ombre), après quoi commence l'étude du clair-obscur proprement dit. On travaille ainsi le fusain autant avec les doigts qu'avec l'estompe, le chiffon ou la gomme, très utile pour cette technique.

Il est très difficile d'aiguiser un fusain (si l'on tente cette opération, la pointe durera très peu de temps). Ne comptez donc pas travailler au fusain sur de petites surfaces. Cette technique ne convient pas aux miniatures; elle est plus adaptée au mode-

lage des formes en clair-obscur qu'au dessin au trait de leurs contours, surtout, répétons-le, lorsque l'on travaille sur des formats peu importants.

L'instabilité du fusain se démontre aisément: en soufflant avec force, nous enlevons la poudre en surface; de même, en secouant le papier, une bonne partie de la poudre qui a pénétré dans les interstices se détache et, en frottant avec un chiffon, comme nous l'avons déjà dit, nous enlevons presque tout. Cependant, méfiez-vous, car, malgré cette instabilité, éliminer le charbon en totalité est une tâche ardue, voire impossible. Les traits intenses laissent toujours des traces que même la gomme en plastique ne parvient pas à retirer totalement.

Les dessins au fusain demandent à être fixés avec un fixateur liquide appliqué au pulvérisateur à bouche ou à l'aide d'un aérosol.



Caractéristiques et technique du fusain

Application et fixation du fusain

Le fusain est très instable et se détache du support au moindre frôlement. Nous ne pouvons donc pas travailler avec la main appuyée sur le papier. Le fusain exige un travail « à main levée ». Cette expression ne recevra jamais une meilleure application.



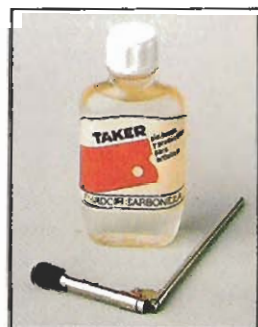
Pour noircir, griser ou dégrader, il est préférable de travailler avec un morceau de fusain plutôt qu'avec un fusain entier. Vous ferez en sorte que la partie en contact avec le papier soit en biseau afin d'obtenir des traits larges et réguliers. Vous pouvez obtenir un biseau à l'aide d'un cutter.



Pour travailler sur de grandes surfaces, un morceau de fusain coupé sur mesure peut être utilisé à plat sur le papier. En contrôlant la pression, on obtient des bandes de gris dégradés du meilleur effet.



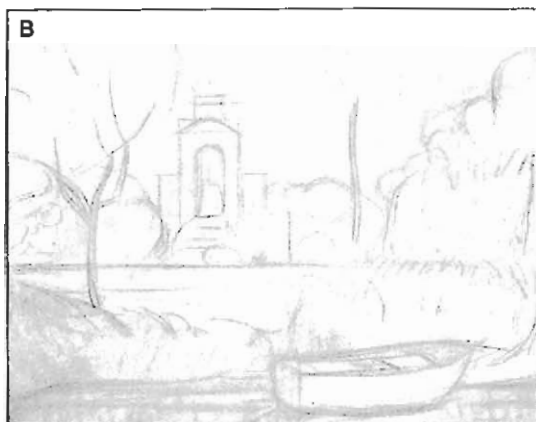
Les dessins au fusain doivent être fixés. Pour ce faire, on les pose sur une planche et on les recouvre d'un fixatif à l'aide d'un pulvérisateur. Le pulvérisateur à bouche suppose que vous ayez de bons poumons.



Le fixatif en bombe, d'un prix plus élevé, est beaucoup plus pratique et fiable. Il permet de répartir le produit d'une manière beaucoup plus régulière.

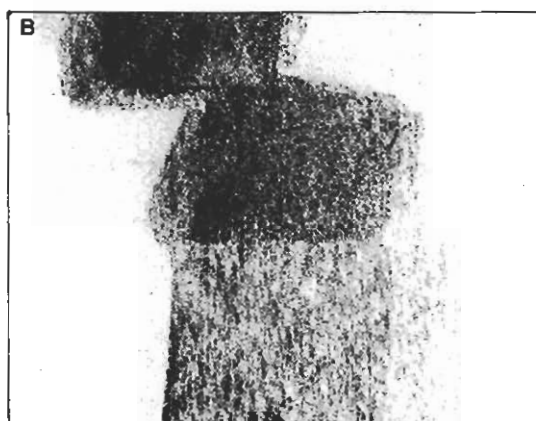
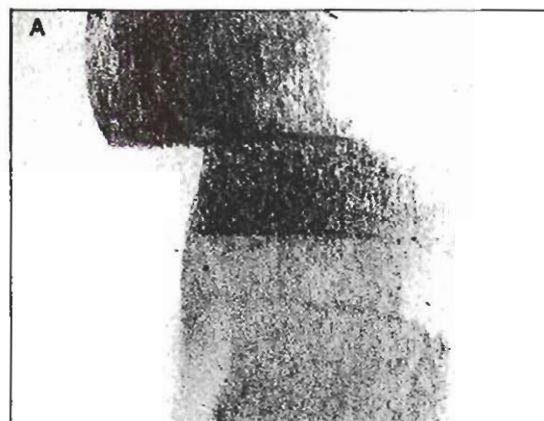


Dans tous les cas, le fixatif doit s'appliquer par couches successives, en attendant toujours que la précédente soit sèche. Le nombre de couches dépendra de la quantité de fusain sur le papier. En général, trois couches suffisent.



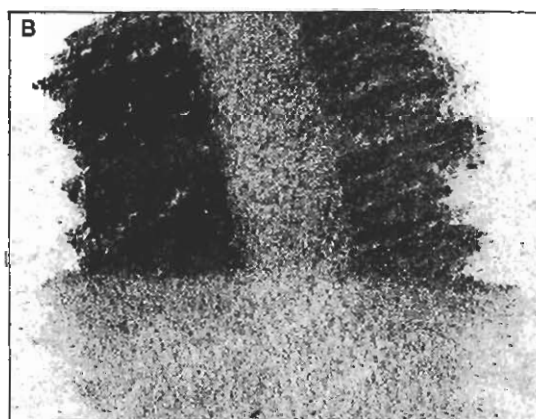
L'usage d'un chiffon

La majeure partie de la poudre de charbon de bois présente sur l'esquisse (A) a disparu après avoir été frottée avec un chiffon (B). Cependant, les traits énergiques subsistent, enveloppés d'un « brouillard » que nous pouvons utiliser en guise de couche préalable.



L'usage des doigts

L'instabilité du fusain devient évidente lorsque l'on passe un doigt sur une surface noire. Celle-ci se transforme en une surface d'un gris estompé (A). En soufflant subitement et avec force sur une tache noire, l'air emporte une partie de la poudre. Le ton est atténué et vire au gris foncé (B).



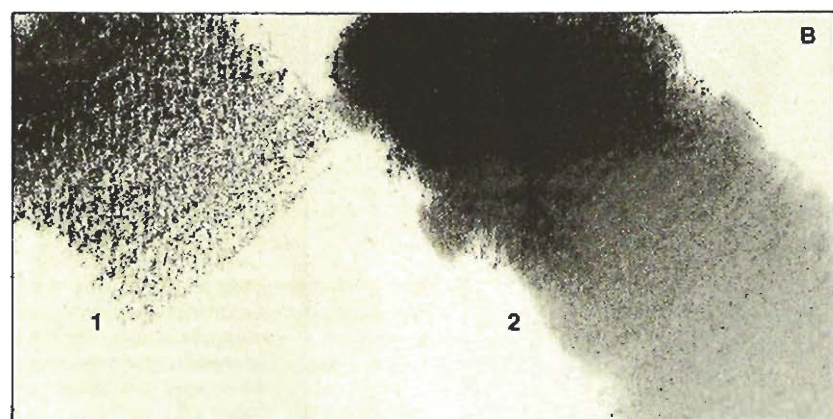
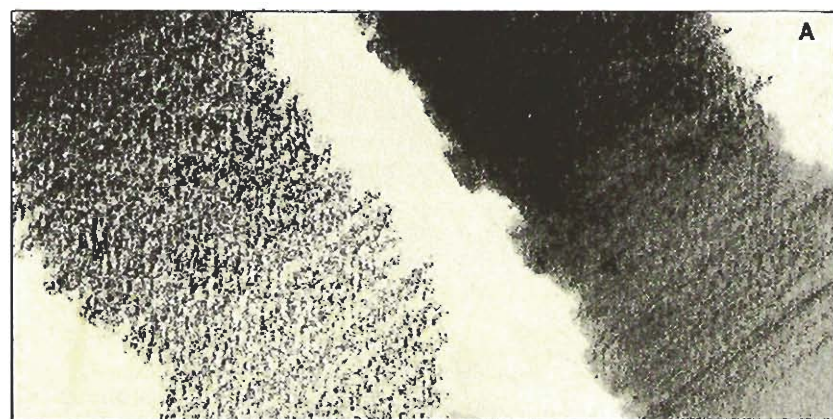
L'usage de la gomme

Si nous utilisons une gomme à la place des doigts, nous pouvons déterminer plus précisément la largeur et le ton de la surface estompée (A). Nous voyons en (B) une surface plus claire obtenue après deux passages de la gomme.

En modelant une gomme de façon à lui donner une forme conique (comme la pointe d'un crayon), ou en utilisant les angles de celle-ci, on peut aisément obtenir des détails en négatif (A) en éliminant la poudre. En revanche, même si nous gommons fortement avec une gomme en plastique, les particules de fusain qui adhèrent au papier ne disparaissent jamais tout à fait (B).

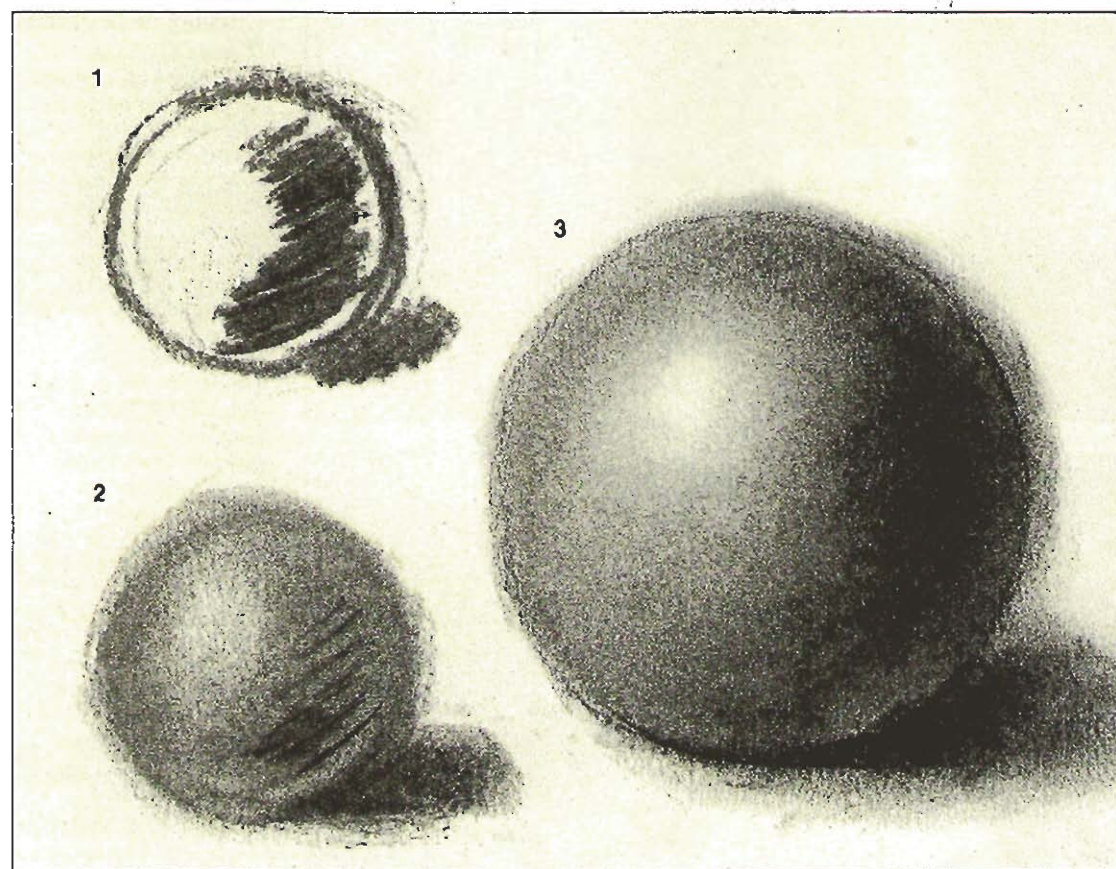


Les dégradés au fusain



Dégradés obtenus au crayon fusain et à l'estompe

Observez (A) comment un dégradé réalisé au crayon fusain fonce considérablement lorsque nous l'estompons. Pour obtenir un dégradé allant, sur une petite surface, d'un noir à un gris très clair (B), vous devez commencer par passer le crayon fusain (1), puis l'étaler ensuite avec l'estompe (2). L'estompe est ce bâton à deux pointes ci-contre, fait en papier absorbant, qu'on frotte sur les traits au fusain pour obtenir des dégradés. La majorité des artistes remplacent l'estompe par les doigts et obtiennent des clairs-obscur très nuancés, comme le prouve l'exercice ci-dessous.



Dessin d'une sphère au fusain très fin

1. Dessinez d'un trait ferme le contour et les taches correspondant à l'ombre propre de la figure ainsi qu'à l'ombre projetée.

2. Travaillez la tache noire avec le doigt en dégradant les tons jusqu'au point de lumière maximum. Essayez de ne pas trop foncer à cet endroit lumineux. Étendez et diffusez également l'ombre projetée.

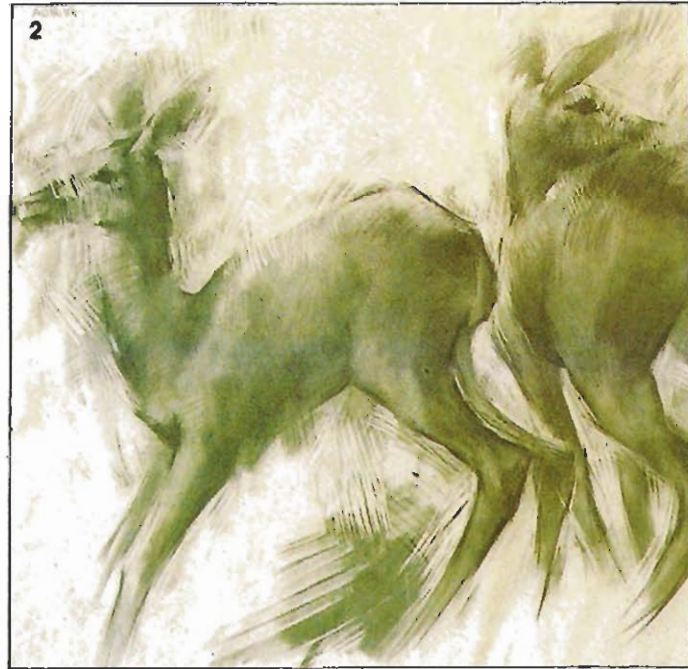
3. Renforcez avec le fusain la zone où l'obscurité est la plus intense et estompez les limites de la nouvelle tonalité. Avec un doigt propre, retirez du gris aux alentours du point le plus clair ainsi que sur la bordure la plus foncée de la sphère où l'on observe une mince bande de lumière réfléchie. Nettoyez le fond.

1. Nu traité par grands plans contrastés avec des tons foncés (fusain sans estompage), des tons moyens (chiffon) et des plans plus clairs (gomme).

2. Ici le fusain s'allie aux crayons de couleur ou à la sanguine...

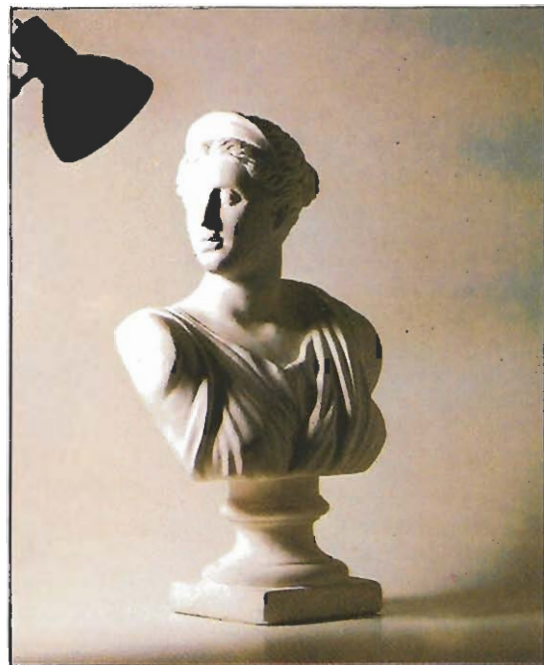
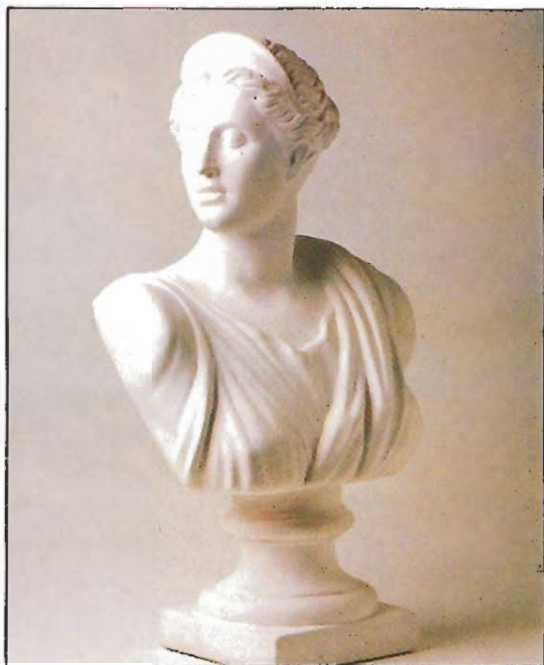
3. Rapide ébauche des valeurs par grandes zones au fusain sans estompage. Un chiffon et quelques coups de gomme ont adouci les tonalités.

4. Esquisse au trait pour une étude de nu, avec les grisés laissés par le chiffon ayant effacé les premiers traits.



Dessin au fusain d'un modèle en plâtre

Ce travail « académique » commence par la recherche de l'éclairage du modèle. Comment va-t-on le projeter sur le visage ? Dans notre exemple, la lumière naturelle venant de la gauche tombe latéralement sur le buste, restituant ainsi toute une gamme de nuances. En l'éclairant avec un puissant projecteur, nous accentuons les contrastes, mais nous perdons beaucoup de nuances. C'est pourquoi nous avons décidé de travailler avec une lumière naturelle.



1. Nous procédons, directement au fusain, à la construction du sujet en le réduisant aux lignes qui délimitent les formes. Nous trouvons, dans cette construction, encore abstraite, tout ce dont nous avons besoin pour dessiner, à savoir les volumes et les proportions.

2. Lorsque nous sommes convaincus que la construction est correcte, nous l'effaçons avec un chiffon afin de n'en conserver que la trace sur le papier.

Dessin au fusain d'un modèle en plâtre

3



Nous allons maintenant concrétiser les contours jusqu'à ce que toutes les formes soient à leur place.

3. Il s'agit d'établir une première évaluation tonale pour délimiter correctement les surfaces lumineuses et celles des ombres, mais en utilisant seulement les tonalités intermédiaires. Au cours de cette étape, nous passons du blanc du papier (la lumière) aux ombres d'un ton moyen par quelques nuances de transition. Nous sommes dans le domaine des tons intermédiaires sur lesquels nous pourrions en ajouter d'autres plus intenses. Il est important ici que nous parvenions à structurer parfaitement notre modèle sans recourir aux tons plus foncés. Dites-vous que nous allons encore devoir rectifier aussi bien des lignes que des ombres mal situées, ce qui ne posera aucun problème tant que nous ne malmenons pas le papier par des traits et des noirs qu'il serait impossible d'effacer.

4. Nous devons achever les lumières et les ombres. Assurons-nous que tous les éléments linéaires ainsi que l'extension et la forme de toutes les ombres sont correctement positionnés. A partir du moment où nous avons fini de poser les premières valeurs (phase 3), nous devons considérer le dessin comme intouchable. La mise en valeur finale s'effectuera en suivant les quatre étapes de la technique du fusain résumées graphiquement sur les photographies de détails ci-contre A, B, C, D.

A



B



4

C



D



A. Nous intensifions le noir pour les ombres les plus foncées en utilisant exclusivement la mignonnette (terme donné aux bâtons de fusain les plus fins).

B. Nous nettoyons et nous précisons les surfaces les plus lumineuses en « dessinant » avec la gomme.

C. Nous égalisons avec un chiffon le gris des surfaces ayant une valeur intermédiaire uniforme. Nous rebaissons ce gris pour les surfaces trop « noires ».

D. Nous estompons, au doigt ou à l'estompe, les zones de transition entre la lumière et l'ombre. Etant donné que, dans cet exemple, nous avons dessiné depuis le début sans rechercher à estomper, nous nous en préoccupons maintenant, mais sans abuser car vous risquez de « griser » les surfaces les plus lumineuses. Voyez, page suivante, le subtil modelé ainsi obtenu.



La « peinture » à la sanguine ■

Jusqu'à la Renaissance, les artistes ont préféré le fusain ou la craie noire, moins fragile et de couleur moins voyante. C'est Léonard de Vinci qui découvrit la sanguine avec toutes les possibilités qu'elle apporte au dessin. A cause de sa couleur et de sa bonne adhérence sur les papiers vergés (ce qui permet d'obtenir des dégradés d'une grande qualité), la sanguine est une matière particulièrement bien adaptée au dessin de nus. Le ton le plus foncé que la sanguine puisse rendre est toujours plus clair et plus lumineux que le noir du fusain. Ceci implique des nuances subtiles, car la différence de valeur entre la couleur du papier et l'intensité maximale de la sanguine n'atteindra jamais le contraste existant entre le blanc et le noir. Cela signifie qu'un nu à la sanguine, de par la couleur du médium, ne sera jamais fortement contrasté. En revanche, on peut obtenir des clairs-obscurs d'une grande finesse, permettant d'harmoniser les nuances que présente le nu, surtout lorsqu'il s'agit d'un corps féminin.

Parfois, pour accentuer le contraste d'un nu réalisé à la sanguine, l'artiste utilise des craies de couleur sépia (en bâtonnet ou en crayon) pour renforcer les parties du corps les plus foncées, et le pastel ou la craie blanche pour faire ressortir les zones les plus lumineuses. Ce dernier point suppose que l'on travaille sur un papier de couleur.



Nu féminin à la sanguine et à la craie sépia

Le choix de la pose

Nous allons suivre, pas à pas, le développement d'une étude de nu féminin réalisée avec des craies de couleur sanguine et sépia. L'artiste, Juan Sabater, dessine sur papier Ingres Fabriano.

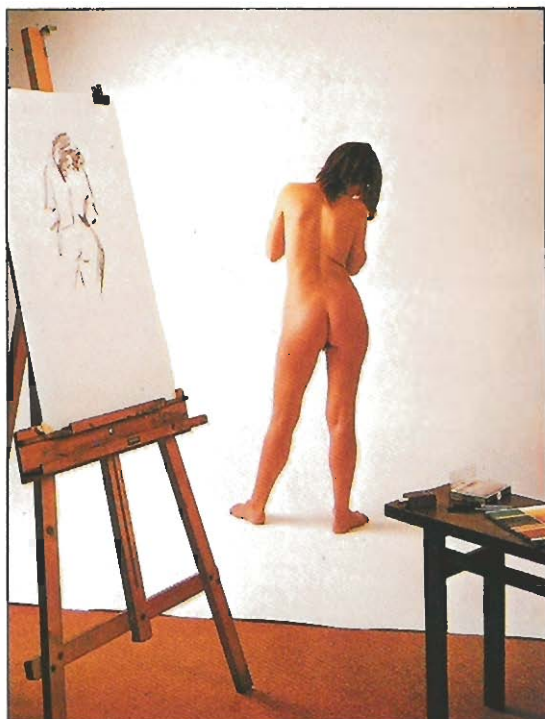
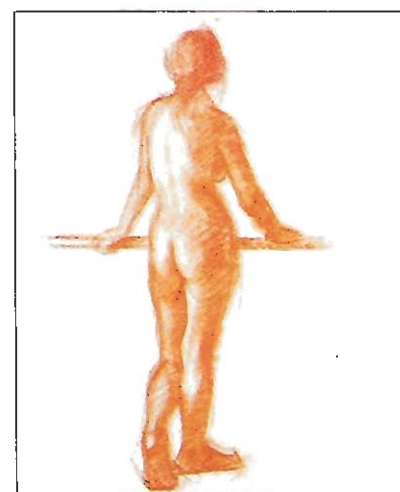
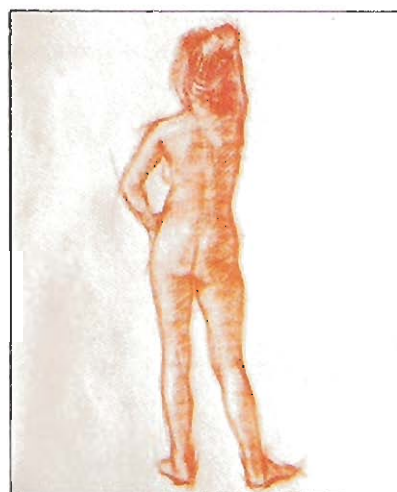
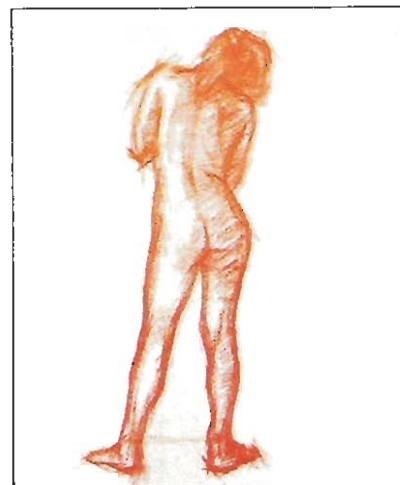
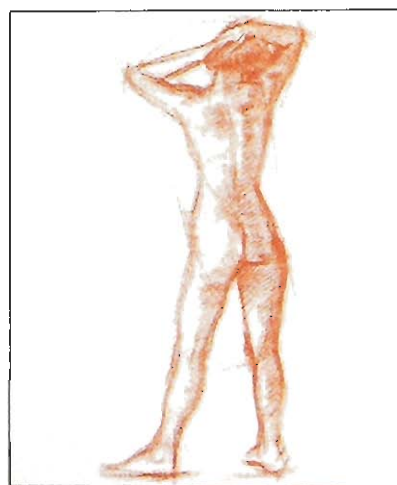
Nous devrons, bien sûr, inclure une gomme dans le matériel utilisé par l'artiste.

Nous commencerons par étudier quatre esquisses réalisées exclusivement à la sanguine à partir d'autant de poses différentes du modèle. Les quatre poses (toutes de dos) présentent un intérêt certain, mais Sabater a décidé de développer la première qu'il considérait comme la plus équilibrée. C'est effectivement celle qui offre la plus grande variété de courbes, d'angles et d'espaces vides. L'artiste a choisi parmi les quatre poses celle qu'il jugé la plus frappante.

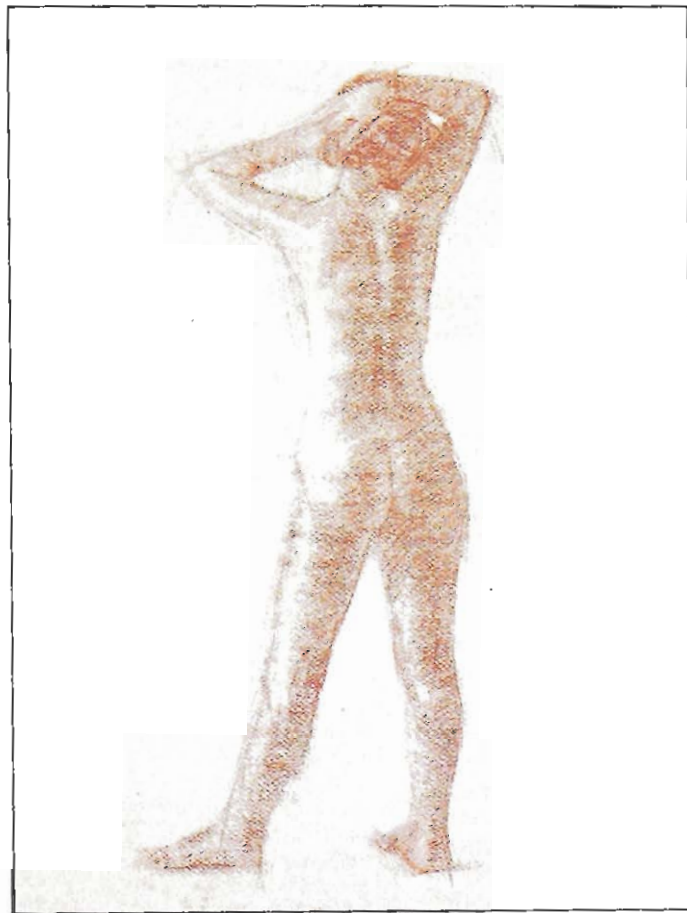
Ci-dessous. Le modèle pose debout, dans l'atelier de l'artiste, sur une grande feuille de papier blanc qui sert de fond. L'éclairage latéral évite au nu de se projeter sur le papier de fond, sur lequel il se détache nettement.
En haut. Le matériel utilisé pour cet

exercice; un bâton de fusain, deux craies sanguine et sépia foncé, une gomme malléable.

Ci-contre. Quatre esquisses réalisées à partir de quatre poses différentes du même modèle. On a cherché essentiellement à saisir les rythmes du corps par de larges traits et à suggérer le clair-obscur.



Nu féminin à la sanguine et à la craie sépia



Construction et premières taches

Observez que les contours ont été tracés au fusain à peine appuyé sur le papier. Une construction légère est préférable car elle permet d'éliminer facilement les traits noirs et, surtout, de ne pas salir la couleur de la sanguine avec un excès de poudre de fusain. Cependant, la finesse du trait ne signifie pas qu'il faille négliger la précision dans le rythme et dans les proportions.

Une fois la construction correcte réalisée, Sabater a recouvert la totalité des parties du corps se trouvant dans l'ombre. C'est en frottant le bâtonnet de sanguine sans trop appuyer qu'il a obtenu une tonalité générale assez uniforme, où la texture du papier ressort nettement. Néanmoins, on remarque déjà, avec cette première couche, quelques nuances qui suggèrent les formes musculaires les plus apparentes.

A gauche.
Malgré la simplicité de cette ébauche à la sanguine, on constate que l'artiste a suggéré

les volumes du deltoïde, du biceps brachial, ainsi que la position des omoplates.

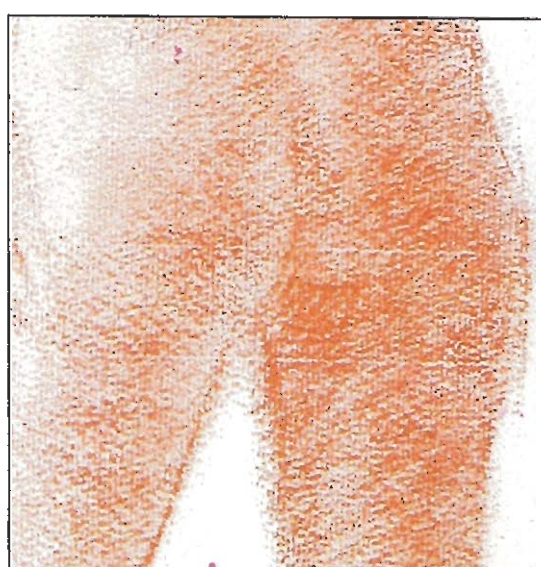
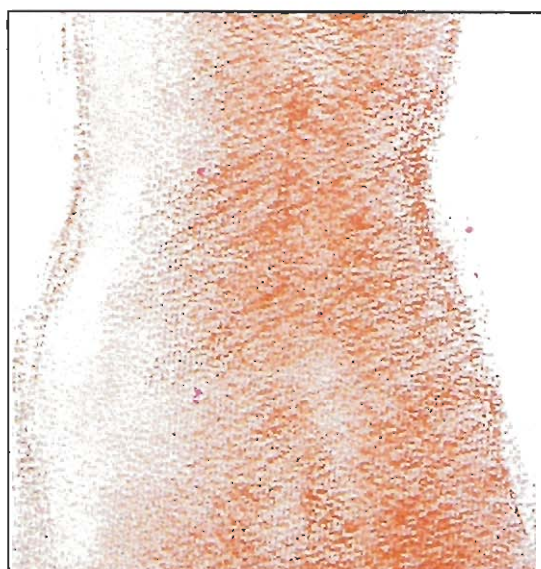
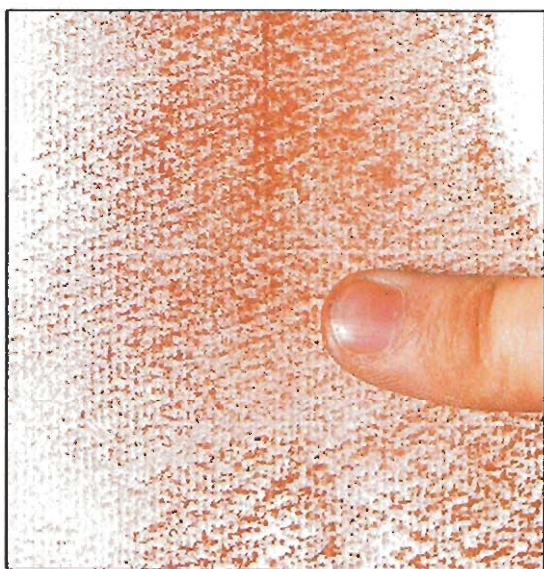
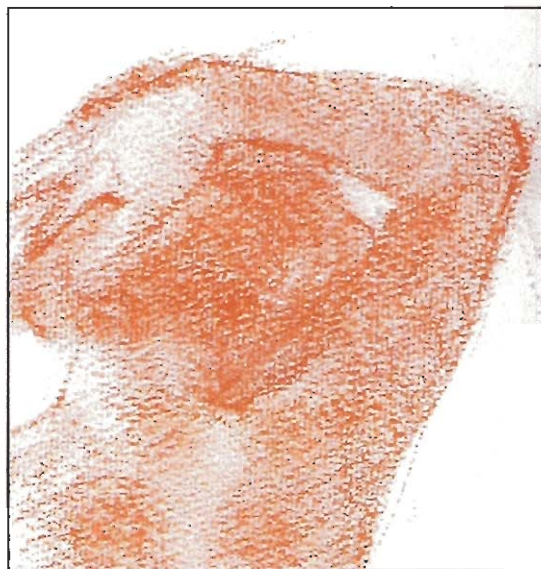
Nu féminin à la sanguine et à la craie sépia

Les premières nuances

Il s'agit maintenant de travailler à la sanguine en commençant par rechercher les qualités qui la caractérisent. Nous parlons là essentiellement de la texture délicate obtenue lorsque le matériau pénètre le grain du papier. Et, pour cela, rien ne vaut l'un de nos doigts, travaillant à la manière d'une estompe d'une extraordinaire efficacité.

On peut constater, avec ces six détails, la différence existant entre une partie de l'œuvre non encore nuancée au doigt et cette même partie lorsque la sanguine a été incrustée dans la texture du papier. Sur les détails de droite, on voit apparaître cette qualité veloutée qui caractérise la technique que Sabater nous explique ici. Lorsqu'il exécute ce que nous avons appelé les premières nuances, il veille à ne pas perdre les contours du nu et garde toujours à proximité le bâtonnet de sanguine afin de repasser sur les traits que son doigt pourrait, par mégarde, avoir effacés.

A droite. On peut apprécier, sur ces détails, l'aspect velouté de la texture rendu par l'estompage réalisé au doigt.



Nu féminin à la sanguine et à la craie sépia



Ci-contre. Voici l'aspect que présente l'exemple choisi par Sabater après l'étape commentée sur la page précédente.

L'estompage n'a pas éliminé complètement la texture du papier, mais les « grains » les plus foncés se sont atténués pour créer une surface d'une texture beaucoup plus délicate.

Ce nu est un bon exemple de la manière de procéder avec ce type de dessins, pour lesquels l'étude des valeurs joue finalement un rôle plus important que celui du trait.

Vous noterez que l'artiste, à chaque étape, a toujours travaillé le dessin dans son ensemble plutôt que par parties. Ne soyez pas tenté de réaliser une finition par zones. Cette erreur vous mènerait vraisemblablement à une œuvre où les valeurs seraient déséquilibrées et peu homogènes.

Nu féminin à la sanguine et à la craie sépia

L'harmonisation finale

Il s'agit de donner les dernières touches à l'aide de la sanguine, de la craie et de la gomme. A cette occasion, Sabater a voulu démontrer que la sanguine et la craie non seulement traduisent remarquablement la couleur chair, mais permettent d'obtenir des finitions académiques d'une grande qualité.

Remarquez, sur cette double série de trois détails, que le fusain, la sanguine, la craie et la gomme sont utilisés en alternance. La gomme ne sert pas seulement à effacer: elle a permis également de tracer des lignes en négatif nécessaires à la réalisation de la forme et à l'obtention d'une finition subtile et vibrante. Il est aussi très important d'observer le sens donné aux différents traits, qui suivent la courbe des surfaces où ils se situent.

A gauche. Étudiez ces trois parties du nu, avant et après avoir reçu les touches finales. Le fusain; la sanguine, la craie et la gomme sont intervenues simultanément pour la finition de chacune des formes représentées ici.

A droite. Remarquez, sur l'œuvre achevée, l'importance que prend la direction des traits obtenus avec la gomme.





V. ROBERT

Trois exemples magistraux

Les grands maîtres de la peinture ont exécuté à la sanguine la plupart de leurs études de nu. Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël, Rubens, Watteau, François Boucher, pour citer des noms connus de la Renaissance, du baroque et du rococo, furent des inconditionnels de la sanguine. Ils réalisèrent de merveilleuses études qui, heureusement, ont été sauvegardées pour la postérité. Nous ne tenterons pas de dresser une liste exhaustive de tous les artistes célèbres, classiques, modernes ou contemporains qui ont utilisé la sanguine, mais nous nous limiterons à vous offrir trois exemples représentatifs.

A gauche. Femme nue, Watteau. Les traits à la sanguine appliqués avec maîtrise, tout en suivant la forme,

renforcent la sensation de volume rendue tout d'abord par des estompages sous-jacents obtenus avec les doigts.



Ci-contre. Étude à la sanguine pour La Sybille de Libye, par Michel-Ange, Metropolitan Museum of Art, New York. Les études avaient pour but de résoudre divers problèmes avant de commencer la peinture définitive à la fresque. Elles étaient réalisées par le célèbre artiste uniquement à la sanguine estompée avec les doigts.

Ci-dessus. Flore, étude pour Le Printemps, Musée du Louvre, Paris. «Dessin à trois crayons»: sanguine, crayon fusain et craie blanche. Les formes délimitées par des traits assurés, acquièrent de la profondeur grâce à de légères touches de craie blanche qui rendent lumineuses les zones les plus claires.



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 7

Étude de la main
Le corps humain



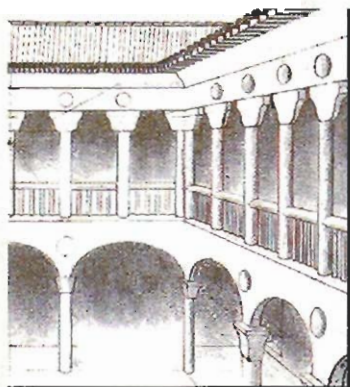
NUMÉRO 8

Études
et perfectionnement



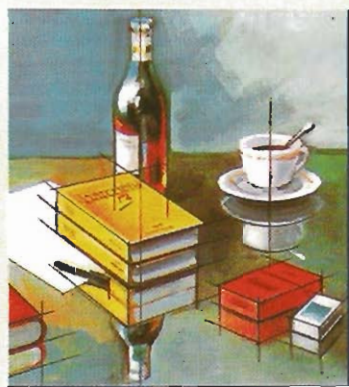
NUMÉRO 9

Le mannequin articulé
Le nu, étude des valeurs



NUMÉRO 10

L'art du portrait
La profondeur en perspective



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

BORDAS

