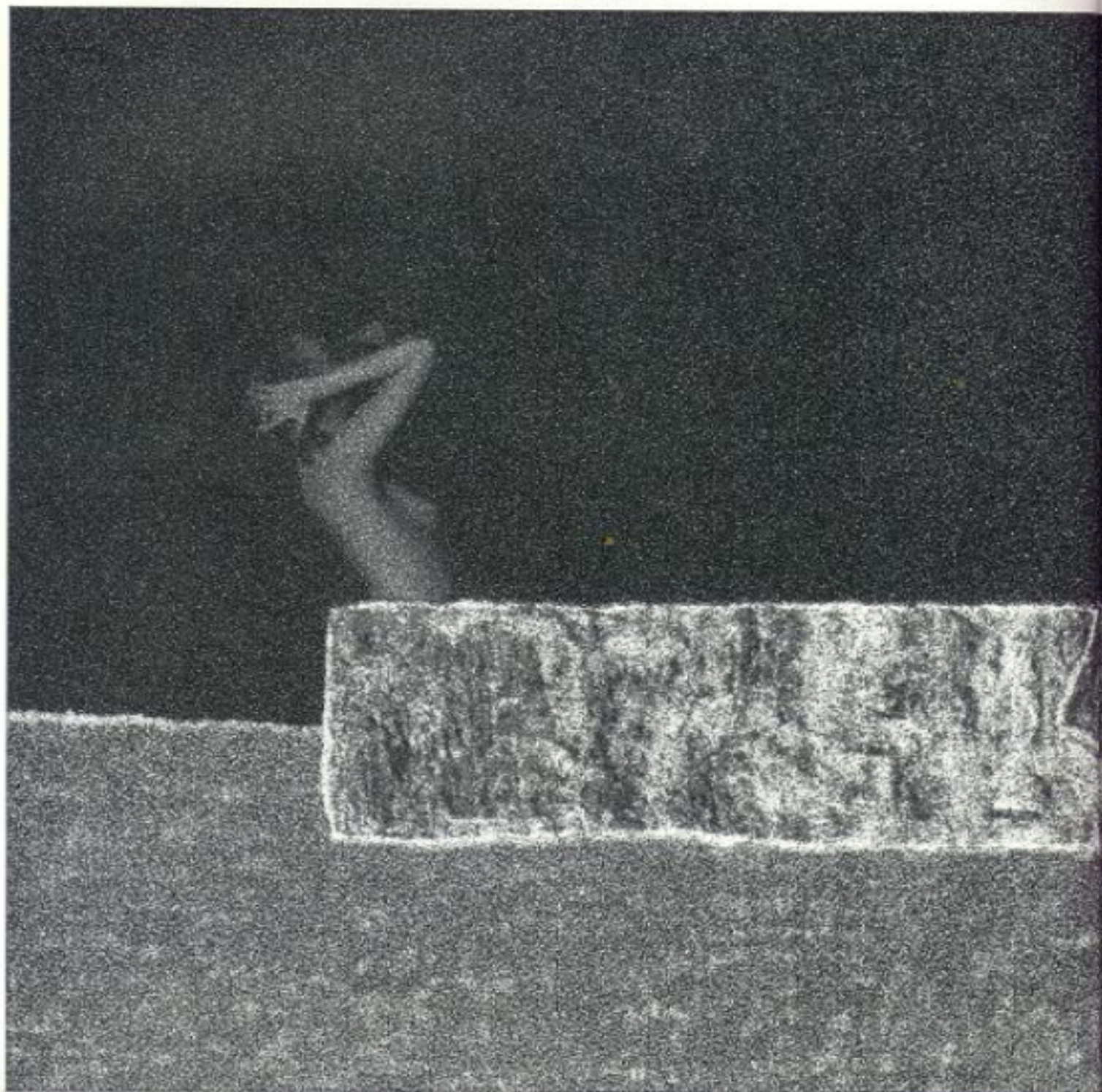


LES DIFFICULTÉS PRATIQUES

Connaissant les proportions ou ce qu'il veut qu'elles soient, le dessinateur, adepte de la construction ou soucieux de bien représenter le modèle, ne s'en trouve pas moins devant sa feuille blanche.

Comment dessiner, par où commencer, comment mettre en place ?

Après avoir composé l'attitude du modèle, tous les moyens de reproduction sont possibles et l'artiste en use à sa convenance, en privilégiant les lignes ou les formes.

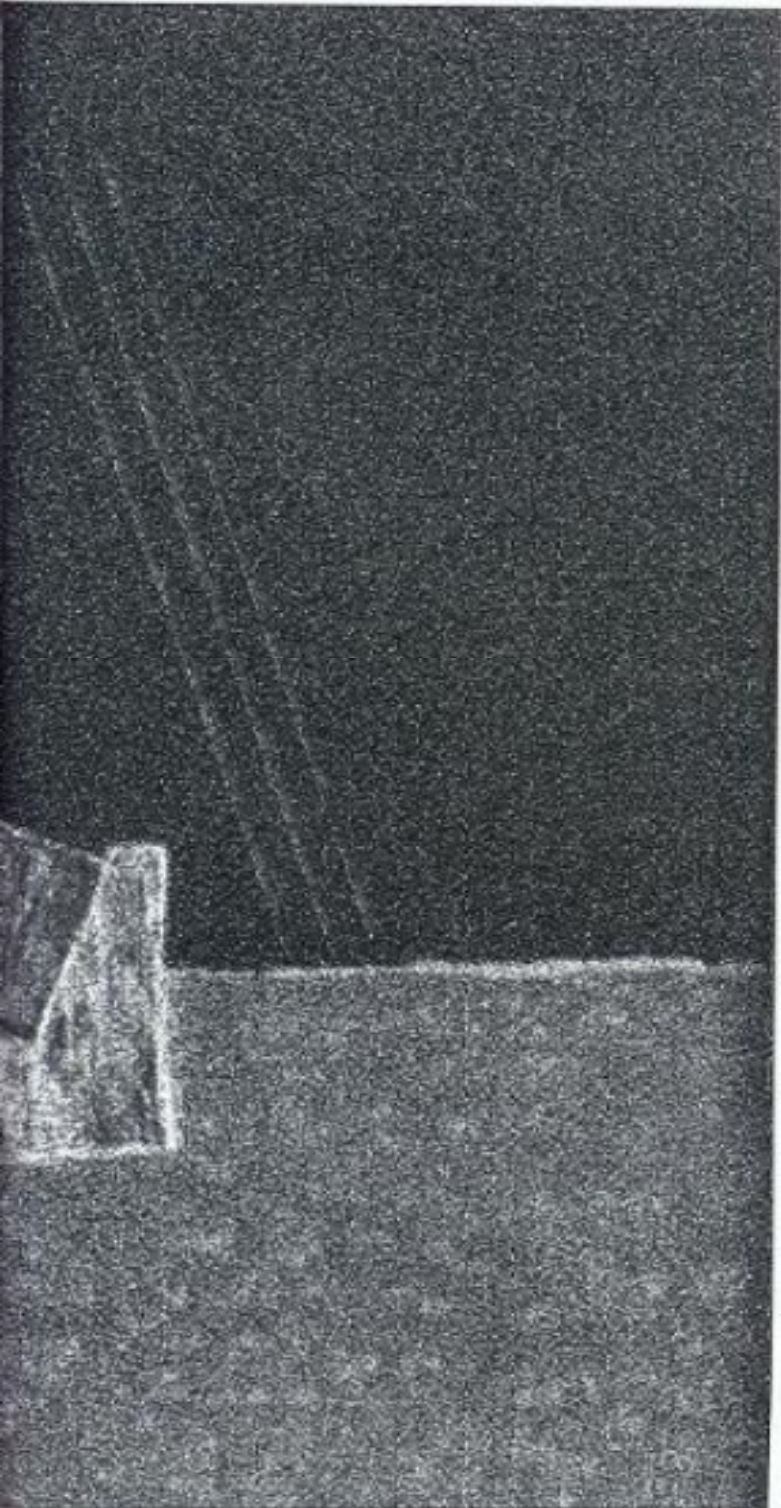


Jean-Marc Brenta : sans titre, acrylique sur toile, 1978. L'équilibre des toiles de Brenta tient au système de renvoi entre des fonds lyriques et des sujets minutieux, qui met en scène un fragment de personnage dans un environnement de pure peinture. (Doc. Brenta)

: LE DESSIN

La mise en scène du corps

Résultant de modèles posés, les diverses attitudes des corps finissent par être classées en quelques catégories (position debout, de face ou de profil, position couchée...) auxquelles les artistes se sont évertués à imprimer leur personnalité, — qui par l'angle de vue, qui par la facture.



Aussi trouve-t-on, au long des siècles, les mêmes poses — souvent des sujets identiques (*Vénus* de Giorgione, de Titien, de Palma...) — qui apparaissent comme autant de portraits en pied.

De fait, un corps bien proportionné est décliné selon les figures orthogonales (c'est-à-dire qui conservent à chacun des éléments de la silhouette leurs mesures telles que hauteur, largeur ou profondeur, déduites d'un homme debout, de face ou de profil), l'enveloppe du corps se rapprochant le plus du plan vertical du tableau.

Ce n'est que dans son insertion au milieu de tableaux gigantesques que le personnage prend des positions réglées par la construction de l'ensemble (les corps du *Radeau de la Méduse*) ou la fantaisie du peintre (l'homme renversé de *L'Ascension* du Greco ou *La mort de Caton* de Delacroix). Il apparaît alors dans le corps des modifications qui ne tiennent plus compte des proportions enseignées de face ou de profil.

Le raccourci

Pour donner à la figure humaine une certaine dimension, le dessinateur a la possibilité de s'écarter du schéma classique des attitudes où les mesures, de face ou de profil, sont maximales. En dehors des plans orthogonaux, la silhouette doit être réduite sur le plan du papier : c'est le raccourci. Un bras tendu à l'horizontale, vu de profil, conserve les mêmes proportions, celles de sa position le long du corps. Si le bras décrit un huitième de cercle vers le spectateur (à 45° donc de la perpendiculaire au plan des épaules), il apparaît moins long : chaque partie a subi un raccourcissement. Dans le cas où le bras prolonge la ligne des épaules, cette réduction est extrême.

Dans une simple composition de personnages autour d'une table, *La Cène à Emmaüs* (Londres), Caravage met en valeur la profondeur du sujet en usant de trois raccourcis de bras saisissants. Les membres étendus du pèlerin de droite, presque perpendiculaires à la surface du tableau, obéissent de plus avec justesse à la perspective.

Naturellement, le dessin du corps — un volume — subit les lois strictes de la perspective.

Le raccourci est rare dans les portraits isolés, il répond alors à des attitudes précises : la main tendue du peintre qui mesure, le corps allongé, vu par les pieds, du Christ mort...



L'un des raccourcis du tableau du Caravage :
« La cène à Emmaüs »
(National Gallery, Londres)



La méthode du dessin de raccourcis par Jean Cousin

Si l'œuvre de Jean Cousin, dit le Père (v. 1490-1561), a quasiment disparu — on conserve une *Eva prima Pandora* qui représente l'un des premiers grands nus français — son *Traité de perspective* est parvenu jusqu'à nous grâce à d'incessantes rééditions. Il contient un *Art de dessiner la figure humaine* qui analyse les proportions, la description et l'anatomie du corps et de ses différentes parties, et une méthode pour les dessiner.

Un nombre important de planches sont consacrées à la manière de dessiner les têtes raccourcies, de face et de trois quarts, les mains et les pieds, les bras, les jambes et les cuisses « raccourcis en toutes sortes d'aspects ». On trouve encore comment représenter de nombreuses figures de l'homme : en raccourcissement, couché sur le ventre ou le dos, vu par le sommet de la tête, par les pieds ou légèrement de côté.

La méthode est chaque fois identique : elle part du dessin connu du profil (la forme est élémentaire et les proportions sont simples), puis, par projection orthogonale, détermine l'ombre du corps à dessiner, la vue de dessus donc, qui est orientée suivant la direction souhaitée. L'intersection des lignes horizontales partant des points caractéristiques du profil, avec les lignes verticales de ces points sur l'ombre, détermine les mesures du modèle raccourci.

Jean Cousin, *op. cit.*, p. 39 : l'art de dessiner les raccourcis de la figure humaine suit une règle identique selon les positions.

Ces « proportions des bras raccourcis » résument sa méthode de projections orthogonales passant par la jonction des points caractéristiques du profil avec ceux d'une vue déviée (p. ex. l'inclinaison vue de dessus du bras).

Point de vue

Le point de vue apparaît d'une grande unité dans la peinture, c'est celui de la frontalité qui correspond au support même de la peinture.

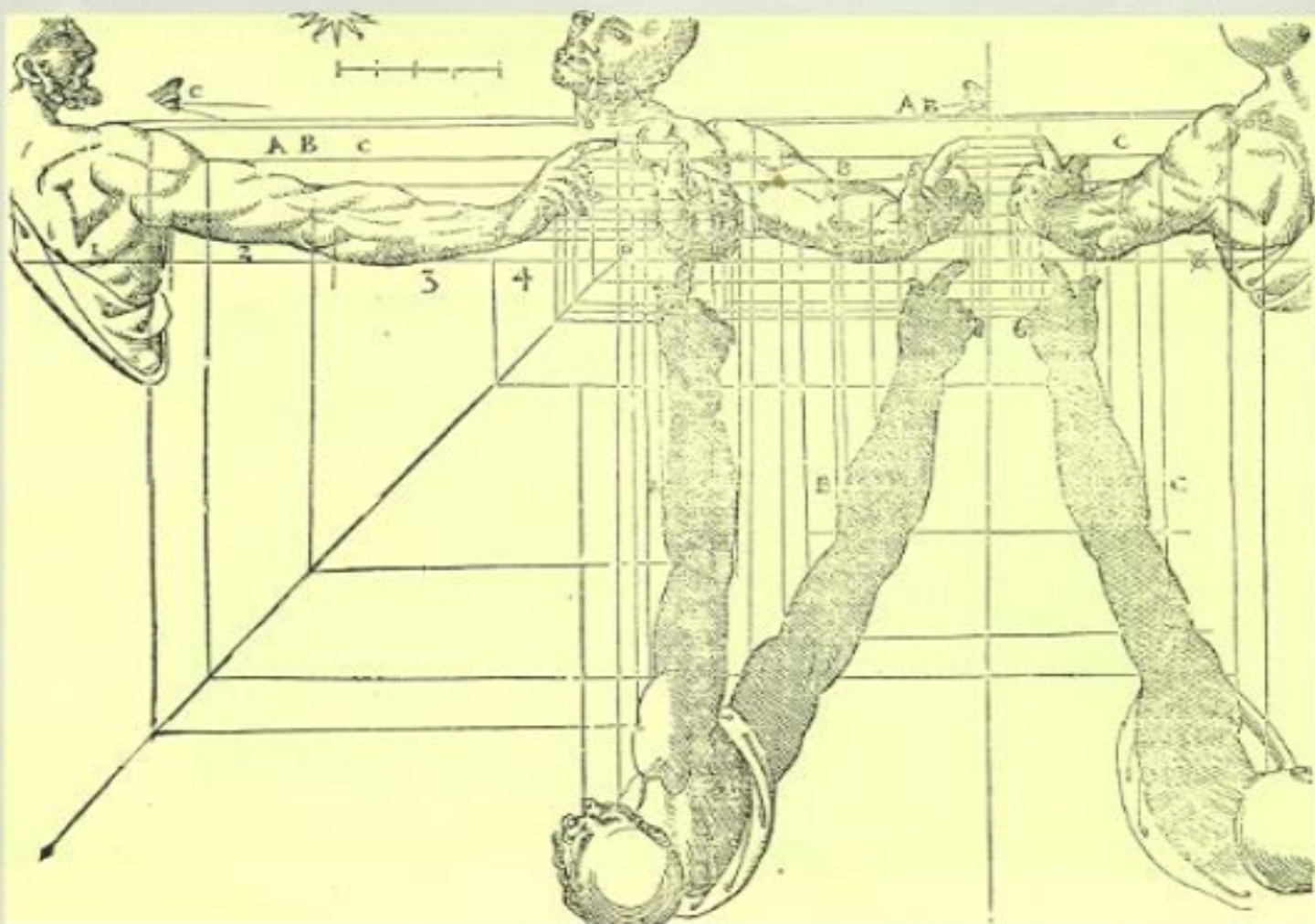
Lorsque ce support doit prendre une place particulière — un « dessus de porte » ou un plafond —, l'angle de vue change si on a le souci des règles de perspective.

Van Eyck, dans son retable *L'Agneau Mystique*, connaît la destination de son œuvre et le site qui va la recevoir. Aussi, la lumière peinte dans la toile suggère-t-elle l'endroit même d'où elle provient dans la chapelle de Saint-Bavon où est accroché, depuis l'origine, le polyptyque. De même, les personnages d'Adam et d'Eve sont-ils peints en contre-plongée pour qu'ils apparaissent comme étant vraiment à la hauteur où ils sont placés, pour le spectateur qui doit lever les yeux.

Nombre de plafonds, enfin, usent de trompe-l'œil qui donnent aux personnages des angles de vues inhabituels (chez Tiepolo) jusqu'à faire des vues de dessous (Teatro-Museo de Figuras, par Dali).

Par contre, pour une peinture de chevalet, le point de vue est généralement lié à la ligne d'horizon qui se trouve plus ou moins haute dans la toile. Cela donne une vision parfois un peu plongeante sur la scène (*La mort du jeune Barra* de David, *La toilette* de Bonnard, *La paresse* de Valotton...), ou au contraire fuyante, du sujet qui s'élève bien au-dessus du spectateur (*Erection de la Croix* de Rubens au Louvre, *Mise au tombeau* de Caravage).

Ces variations mettent en action la vue de ce dernier, l'incluant comme personnage dans la scène du tableau, mais de véritables effets de plongée ou de contre-plongée, voire de vue de dessus, sont exceptionnels.



La position très inhabituelle du *Christ de saint Jean de la Croix* de Dali (1951), sa construction implacable qui tend à harmoniser le point de vue « surprenant » avec la perspective « normale » du paysage, sa facture caravagesque de la chair modelée par la lumière, ont assuré la célébrité du tableau. « La position du Christ — angle de vision et inclinaison de la tête — a provoqué une des premières objections à cette peinture. Du point de vue religieux, cette objection ne tient pas, puisque mon tableau a été inspiré par le dessin où saint Jean de la Croix lui-même a représenté la Crucifixion. (...) Mon ambition esthétique, dans ce tableau, étant complètement à l'opposé de tous les christes peints par la plupart des peintres modernes, qui l'ont tous interprété dans le sens expressionniste et contorsionniste, provoquant ainsi l'émotion par la laideur. Ma préoccupation principale était de peindre un Christ beau comme le Dieu qu'il est » déclare Dali, qui se distingue en adoptant un angle de vue très plongeant, combiné avec l'attitude du corps, dans un ensemble très exceptionnel.

Une étude montre le modèle couché sur le sol, les pieds dirigés vers le point de fuite (très haut au-dessus de la feuille), donc dans la position inverse de la toile (haut en bas). Cette attitude est intenable pour un modèle, le dessin doit résulter d'autres esquisses ou de photographies.

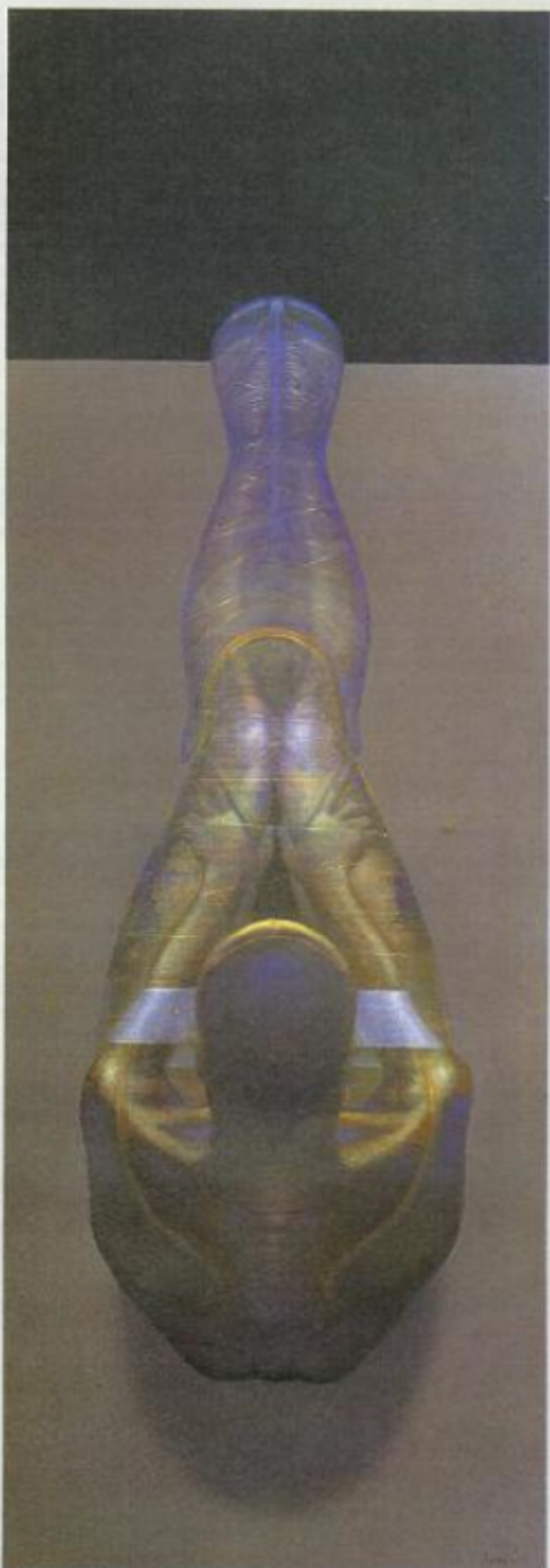
Point de vue inverse, la contre-plongée élève le sujet et écrase le spectateur. Dali en outre représente une crucifixion : il accentue les effets de l'angle de vision par une construction précise et une composition rigoureuse, pour établir la comparaison du Christ avec le personnage de Gala qui le regarde (le rapport des silhouettes et leur dimension sont donnés dans le damier du sol par la trace de la croix cubique). En plus de ce *Corpus hypercubicus*, Dali utilisa ce point de vue exagéré dans *La gare de Perpignan* et dans *Santiago el Grande* pour un autre christ qui semble ainsi s'élever de manière dynamique.

On doit enfin les uniques représentations du corps vu de dessus, au jeune peintre français Henricot qui nous en révèle la magnificence et la richesse des lignes dans de somptueuses compositions.



J.-M. Brenta : sans titre, acrylique sur toile, 1978.

La contre-plongée sur le modèle, lui-même en position élanée (sête en arrière) est doublée ici par le mouvement de la composition de la toile entière. (Doc. Brenta)



M. Henricot : *Orphée*, huile sur toile, 150 x 50 cm.

Illustrateur unique de la vue de dessus, Henricot a découvert, au prix de périlleuses prises de vue, des lignes harmonieuses et une étonnante symétrie. Par ailleurs, le dessinateur et « metteur en toile » ne doivent pas éclipser le coloriste et « metteur en lumière » qu'est Henricot. (Doc. Henricot)

Le cadrage

En buste ou en pied, le motif peint ne sort pas du cadre. Rares ont été jusqu'à l'époque moderne les mises en place dont le sujet en soi se poursuit hors champ du tableau.

Aujourd'hui par contre, certaines compositions incorporent cet attribut « photographique » et laissent sortir de la « fenêtre » un pied, une main (chez Csernus, chez Henricot, chez Staehlin...) jusqu'à ne prendre comme sujet qu'une partie du corps, en faisant donc un gros plan : Gérard Schlosser s'y illustre dans d'immenses toiles qui cadrent et agrandissent des détails de scènes que seul suggère le fragment peint.



Comment mesurer

Le dessinateur a la possibilité d'utiliser de mesures pour déterminer avec justesse les proportions du modèle. La mesure mécanique est la plus élémentaire : il s'agit de comparer les dimensions de certains éléments caractéristiques du corps et d'élaborer ainsi un réseau de rapports que l'on obtient avec une règle simple : le crayon au bout du bras tendu, déplacé entre le modèle et ses yeux.

La discipline à observer dans la pratique n'a rien de contraignant mais, pour bien établir les mesures, il est nécessaire d'avoir un repère fixe. Dans le cas présent, c'est le dessinateur qui s'astreindra à prendre les dimensions de la même façon, d'un même endroit, dans des conditions identiques, usant du même œil, maintenant position du dos, inclinaison de la tête dans l'axe du bras, extension du bras et tenue du crayon.

Conseil

Selon la distance séparant le dessinateur du modèle, la mesure bras tendu risque d'être faussée parce que l'axe de rotation du bras (de bas en haut) situé dans l'épaule fait décrire au crayon un mouvement qui éloigne sa pointe de l'œil et qui a pour conséquence la création d'anamorphoses.

Pour y remédier, l'artiste modifie la position de son crayon en l'inclinant légèrement vers le modèle. Il aura soin par avance de s'entraîner à cet exercice qui deviendra naturel, en mesurant avec le crayon un repère vertical (tous les 20 cm sur un mur, p. ex.) sans modifier la position du pouce sur le manche, l'inclinaison de celui-ci pour atteindre le repère suivant devient un truc à prendre.

Il est d'usage de choisir la hauteur de la tête comme repère et de la reporter sur la verticale du modèle : on obtient par exemple sept têtes et demie, délimitées par la pointe du crayon et le pouce, dans l'ensemble du corps.

Le report sur le papier se fait — sans calcul — selon la méthode de la « règle de papier » : on repère sur la bande de papier la hauteur que l'on envisage de donner au dessin et que l'on a préalablement inscrite sur la feuille, on plie la bande en sept parties et une demie — par tâtonnement — et l'on obtient très rapidement la hauteur exacte de la tête à inscrire sur le papier en reportant l'une des parties de la règle sur la feuille.

Conseil

D'un coup d'œil, vous pouvez déterminer si le rectangle enveloppant le modèle est plus haut que large ou le contraire ; vous disposez votre feuille en conséquence, verticalement ou horizontalement. Inscrivez deux axes qui séparent la feuille en quatre parties. Cadrer la plus grande distance entre deux petits traits : c'est là votre repère.

Tout est rapport ; il suffit d'avoir un repère juste et vous pourrez déterminer combien de nez sont nécessaires dans une largeur de cuisse...

L'expérience atténuera les besoins de mesures que l'on réservera pour la mise en place générale du dessin et pour vérifier les détails mis à vue.



T. Csernus : sans titre, huile sur toile, 128 x 183 cm, 1984 (doc. Gal. Cl. Bernard).

Étonnante composition qui se joue du hors-champ. Le cadrage de Csernus est celui d'un instantané photographique : la vie continue hors du cadre.

Le trait et les « boules »

Plusieurs attitudes sont possibles pour dessiner un nu.

D'abord, on ne procède pas de façon identique si l'on se trouve devant le modèle ou non.

Dans le dessin à vue, on peut travailler par mesures et structurer sur sa feuille les rapports et les aplombs avant de joindre les points caractéristiques et d'effleurer les lignes tangentielles ; on a aussi le choix de dessiner librement : c'est la main qui court sur le papier en un trait suggestif, ou qui parcourt la surface pour positionner des masses proportionnées.

Ces deux dernières méthodes, jointes à celle qui veut construire de manière purement mathématique par le calcul et par les proportions, sont les ressources de ceux qui se passent de modèle. Le résultat est le même sur la feuille, que l'on commence par dessiner une structure arbitraire en fil de fer, qui sert de squelette au dessin, ou de masses à grands traits, qui définissent l'enveloppe du corps.

Il existe des aides qui permettent de se passer du modèle vivant : ce sont les mannequins articulés qui suggèrent volumes et attitudes. Ils sont généralement en bois, de toutes tailles ; on peut les modeler soi-même, comme le faisait Degas ou encore Poussin qui les habillait de linges mouillés dans les attitudes qui convenaient à ses grands

D'après H. Lantensack (v. 1564). La charpente fluette — fil de fer — de la construction, sert à structurer une attitude et à bien en disposer les proportions principales. (Doc. P. Lecocq)



tableaux d'histoire, ou en construire en papier (sur un fil de fer-colonne vertébrale, on fixe trois parallélépipèdes bien proportionnés pour la tête, le thorax et le bassin).

Mais attention : si ce genre de modèle est façonnable à volonté, il prend parfois des attitudes naturellement impossibles. Pour y remédier, une connaissance élémentaire de l'anatomie est nécessaire. C'est d'ailleurs une des conditions du dessin de nu, Rodin le dit sans ambages : « les incorrections d'anatomie feront rire alors que l'artiste voudrait être touchant. C'est la disgrâce qu'encourent aujourd'hui beaucoup de jeunes artistes. Comme ils n'ont point fait d'études sérieuses, leur inhabileté les trahit à chaque instant ».

Avec le crayon ou le pinceau, la trace sur le support est un trait qui devient vite pure expression. La ligne est simple, nette, lorsqu'elle court sur le papier ; spontanée, elle définit la silhouette mais elle n'est pas seulement un contour : quelques accents permettent de caractériser les traits saillants et de faire ressortir le volume.

On pourrait dire que c'est une expression de l'extérieur du corps et citer nombre de peintres qui l'ont adoptée dans le processus de leur travail : des figurines grecques aux symbolistes, en passant par son plus grand maître, Ingres, qui disait à Degas : « Faites des lignes, beaucoup de lignes, d'après nature et de mémoire. »

Eminemment graphique chez des graveurs comme Beardsley ou Valotton, le trait est étonnamment un contour chez un sculpteur comme Rodin, et son caractère, aussi séduisant (Modigliani) que cruel (Egon Schiele).

Si la ligne est intellectuelle, c'est aussi le fruit de beaucoup d'exercices car le trait, d'un jet, demande une grande habileté.

Cette ligne pure peut être structurée d'un certain nombre de repères que l'on fait ressortir du modèle même. C'est le cas des lignes de contrastes et d'enveloppes qui facilitent la mémoire des formes.

Les lignes de contrastes

Les lignes de contrastes, simples, obliques et de sens inverses, sont utiles à connaître pour dessiner les formes du corps.

Sur le membre supérieur, la ligne oblique déterminée par le fuseau du biceps (insertion des fibres charnues sur le tendon inférieur) est opposée à la ligne qui forme l'attache de la paume de la main avec l'avant-bras. De l'autre côté, cette même ligne est inversée par rapport à la droite qui rattache le biceps à son tendon.

La ligne que l'on distingue au-dessus du genou (définie par l'attache des vastes du quadriceps) est opposée à celle qui passe par les deux malléoles (extrémités inférieures et externes du tibia et du péroné).

Derrière, la ligne de flexion du genou a la même direction que celle qui joint les jumeaux au talon d'Achille, et elles sont inversées par rapport à la ligne passant par les chevilles.

Les lignes d'enveloppe

Elles sont obtenues par la jonction de tracés intermédiaires de courbes qui suivent le mouvement du corps et notamment ses profils opposés, de sens inverse et situés à des hauteurs différentes. Elles décrivent un grand S qui englobe les profils et dont le milieu coupe les plans. Par exemple, la courbe qui suit le quadriceps change de sens en passant par le plan du genou et se poursuit en enveloppant le jarret et le talon d'Achille.

C'est un guide précieux pour le dessin car il rapproche les parties extrêmes et les subordonne à des rapports prévus ; il évite les faux aplombs : en un trait, de multiples points sont tracés et on peut d'un seul coup d'œil vérifier leur rapport à l'ensemble ; il affirme une harmonie et incite à privilégier lignes et mouvements ; il fait considérer les ensembles : cela évite la multiplication démesurée des incertitudes dues à la juxtaposition de détails.

En précisant déjà les formes, les lignes d'enveloppe caractérisent leur rapport les unes aux autres en établissant bien leur affinité ou leur opposition.

On peut en saisir une infinité sur le modèle selon son attitude, non seulement dans les profils de la silhouette, mais encore dans les plans.

Leur reproduction est facile et donc bien utile.

Si ces lignes enveloppent, elles circonscrivent des masses, elles définissent des volumes qui prennent place dans l'espace. Le dessin devient bien différent, dès lors qu'il ne s'exécute plus en continuité, mais en succession de mouvements.

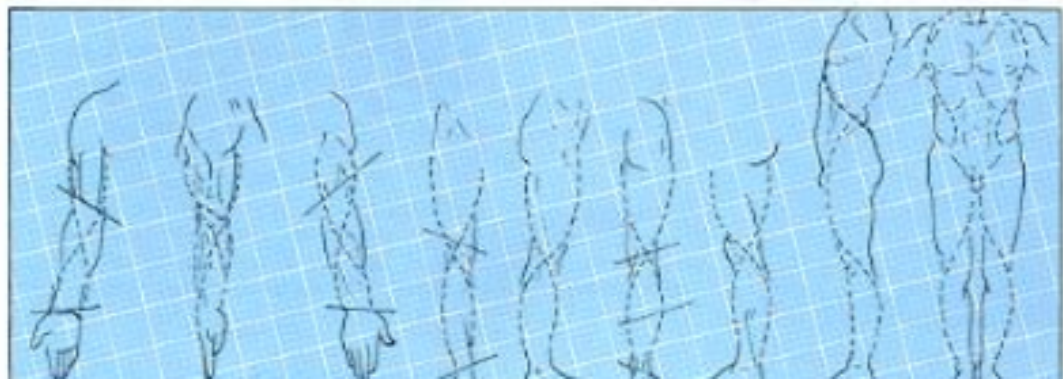
La simplicité d'un trait qui définit une surface, alliée à la rapidité d'un coup de crayon, a pour conséquence la formation d'ovales plus ou moins achevés.

Delacroix a vanté cette pratique du « dessin par les boules » qu'il détectait chez Michel-Ange, le Tintoret ou Daumier. Il s'agit de construire par noyaux, de s'approcher par masses proportionnelles qui prennent des rapports d'un trait à l'autre, comme le corps saillant s'affirme dans l'espace, avant de réunir, d'envelopper le tout qui est en fait déjà modelé. Ainsi esquissé, le dessin se concrétise immédiatement par sa structure et prend un caractère sculptural ; ainsi agencé, le dessin suggère un mouvement et donne du volume, une expression intérieure.

Entre Ingres qui, faisant une ligne, ne se souciait guère que cela soit un genou ou un coude, et Cennino Cennini pour qui il importait de savoir ce qu'il y avait sous la peau et à travers les muscles, les os, Salvador Dali affirme dans ses *50 secrets magiques* se singulariser en suivant l'un et l'autre et en recommandant bien de dessiner à l'envers, le haut du modèle en bas et inversement !

De ce conseil, on retiendra la méthode efficace qui consiste à juger d'un œil neuf le dessin déjà avancé en le retournant ; elle permet ainsi de vérifier la justesse des proportions, d'en surprendre l'éventuelle contradiction et d'en apprécier l'indiscutable harmonie.

Pascal LECOCQ



Mise en évidence de quelques lignes d'enveloppe (pointillées) et de contraste (traits pleins obliques) d'après Lanteri et P. Richer in *Nouvelle Anatomie Artistique*, tome II, pl. 158 et fig. 60. (Dess. P. J. J. J.)