

La mémoire des formes

Il n'y a pas d'art sans apprentissage, d'artistes sans maître, de chef-d'œuvres sans études.

L'œil est un faux compagnon de route et l'on doit s'en défier. Il nous apprend à ne voir et ne retenir que des détails et nous amène inévitablement à oublier le tout. Pour éduquer sa main, la plier et lui faire « voir » ce qui est la réalité, l'artiste doit enseigner à son œil d'aller à l'essentiel.

Alors, ayant en mémoire des formes, des habitudes de comparaison, le sens du regard qui fait apprécier les vides, les ombres, les lumières, les distances, les rapports, l'artiste peut laisser vivre sa main. Sûre d'elle parce que maîtrisée, elle ira là où sont allées celles des plus grands créateurs.



*Tibor Csernus : Joseph et ses frères I ; huile sur toile 170 x 240 cm, 1986 (doc. Gal. Cl. Bernard).
Les corps-objets de Csernus sont des individus pris dans la rue, revêtus de bonneterie et de quelques étoffes ;
trois attributs caravagesques qui n'en rappellent pas moins, ici, le Vélasquez de La Forge de Vulcain (Prado).
L'homme de la rue apparaît dans ses proportions individuelles.*

LES PROPORTIONS

La notion de proportion du corps, que chaque artiste doit bien aborder lorsqu'il se propose de dessiner une personne, varie selon la conception qu'on en a et l'usage qu'on veut en faire.

Les rapports mesurés sur le modèle ne sont pas forcément fidèles aux mensurations scientifiques ou à celles que l'on estime idéales.

Le dessinateur est libre de les suivre dans la mesure du réalisme de son travail ou l'interprétation qu'il propose déjà dans son croquis.

Lorsque l'absence de modèle nécessite la composition d'une silhouette, la connaissance de mesures préétablies ou l'habitude du tracé facilitent la mise en œuvre. A noter que cette mémoire des formes est tout autant souhaitable en face du modèle vivant.

On trouve donc, de manière théorique, des proportions scientifiques résultant des mesures moyennes des individus réels, et des canons qui découlent, eux, d'un système de calcul. Ce système permet de conclure des dimensions de l'une des parties à celles du tout, et des dimensions du tout à celles de la moindre des parties, selon la formule consacrée.

Ces dimensions peuvent être soumises à certaines harmonies, mais elles peuvent aussi devenir un moyen simple de déterminer le dessin bien proportionné du corps.

On remarque que dans ce système de rapports, une approche arithmétique emploie des coefficients entiers ou fractionnaires simples : huit têtes comprises dans la hauteur du corps, largeur des épaules égale à deux têtes... ; une autre approche, géométrique, organise ses dimensions autour de figures simples ou les ordonne selon la section d'or : c'est la concrétisation d'une esthétique qui veut par exemple unir le temple à l'univers et l'univers à l'homme, et fait correspondre la colonne dorique aux mesures de l'homme, la colonne ionienne à celles de la femme, la colonne corinthienne à celles de la jeune fille (pour Vitruve, I^{er} s. av. J.C.) ; une dernière approche, graphique, obéit aux canons très personnels de certains peintres : des figures élancées du Greco aux obèses surdimensionnés de Fernando Botero...



Photographies de jeunes gens, de face et de dos, montrant la diversité des proportions par rapport aux moyennes scientifiques et leur modification selon les sexes.

Comparaison des proportions et canons

La simple question du nombre de têtes contenues dans la hauteur du corps que l'on se pose — devant une idole africaine (de quatre têtes), un christ en bois du Moyen Âge (de cinq têtes et demie) ou un dessin de mode contemporain (de dix têtes) — est celle qui régit dans l'histoire de l'art tout propos sur les canons et les proportions.

Pourtant, la tête n'a pas toujours été l'étalon de la mesure. Ainsi trouve-t-on comme unité le doigt, la main, le pied, la face, le nez et même la vertèbre.

Pour les Egyptiens, la longueur du doigt médian se trouve contenue dix-neuf fois dans la hauteur totale du corps ; cela équivaut à sept têtes un tiers.

Pour les Grecs (V^e av. J.C.), la statue du *Doryphore* de Polyclète, robuste et majestueuse, établit le canon de sept têtes et demie environ.

Lysippe (IV^e av. J.C.) sculpte peu après son héros, non tel qu'il est réellement, mais tel qu'il devrait être : plus svelte, plus idéal : l'*Apoxyomenos* a huit têtes de haut.

Vitruve parle de dix faces, ou six pieds, équivalant à huit têtes.

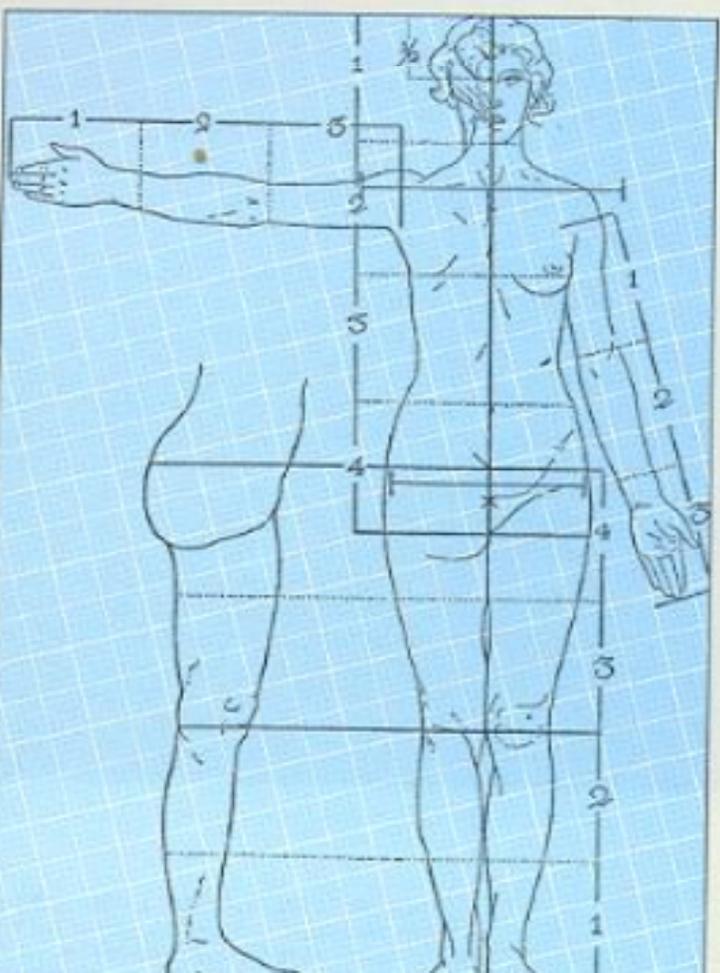
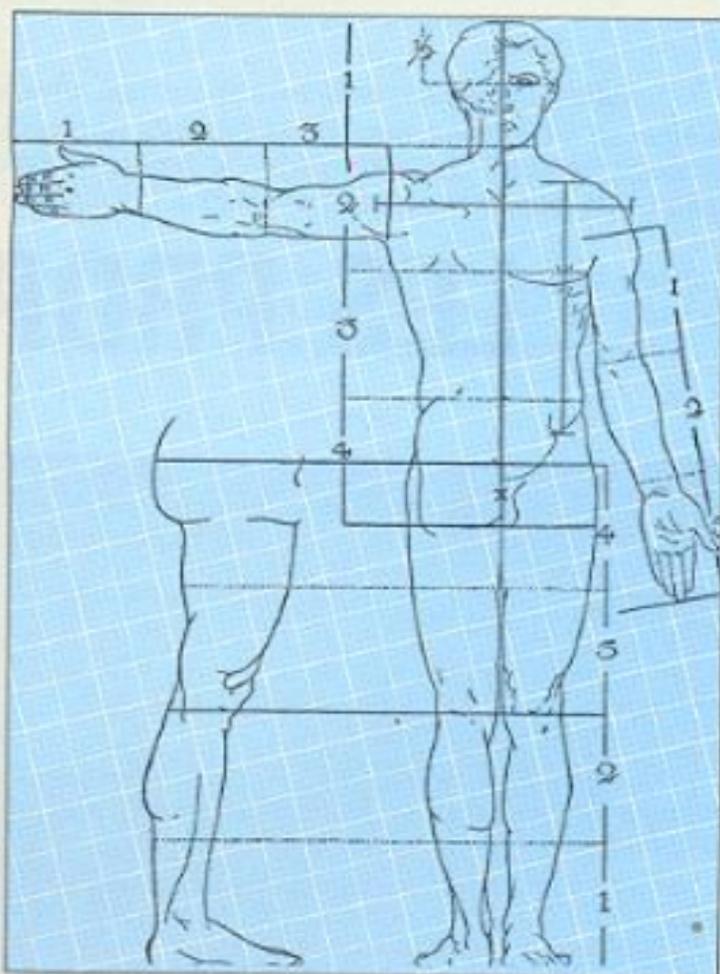
A Byzance, dix hauteurs de têtes sont courantes.

Cennino Cennini (XIV^e), comme ses maîtres, n'a pas lu Vitruve ; suivant Giotto, il donne au corps huit têtes deux tiers.

La redécouverte du *De Architectura* de Vitruve fait fleurir de nouveaux traités de proportions ; Leonardo en est le grand illustrateur. Dürer, pour sa part, recopie l'auteur romain dans son projet sur le *Livre du Peintre*, avant d'essayer tous les cas de figures (de sept à dix têtes) dans son ouvrage *De la proportion de l'homme* (1528).

Les variations de conceptions sont très sensibles car Michel-Ange emploie huit têtes plus la distance de la malléole au sol (donc env. huit têtes un cinquième), alors qu'on peut trouver chez Raphaël des silhouettes de six têtes et demie.

Parmi les ouvrages théoriques, il faut retenir celui de Jean Cousin, à la même époque, qui établit son canon de huit têtes, et les études de synthèse du Dr Paul Richer (au début du siècle) qui décrivent avec précision le canon d'atelier de sept têtes et demie.



Proportions de l'homme et de la femme,
par Paul Richer,
in *Nouvelle anatomie artistique,*
tome II, p. 1 et 2 (Paris, Plon, 1920).
Etablissement du canon de sept têtes et demie
avec ses principales subdivisions.



Notes sur les proportions

L'anatomiste dirait qu'il n'y a pas de proportions absolues et qu'il en va des proportions humaines comme de celles du visage.

Comme la mesure de la tête varie peu (de 21 à 23 cm), une proportion de huit têtes appartient à un individu élevé (environ 1,84 m), celle de sept têtes à une petite taille (1,54 m). La hauteur du tronc diffère également peu : c'est donc la longueur des jambes qui fait la différence.

Le milieu du corps est un point caractéristique à connaître : on le trouve au pubis (pour les sujets petits) et au-dessous (pour les hautes tailles).

Autre point de repère : l'ombilic. Il sépare, pour Cousin, la distance entre le dessus de la tête et le genou ; pour Lomazzo (1649, canon de dix faces), celle du genou au-dessous du nez.

Il se trouve au centre du cercle léonardien où sont inscrites les proportions humaines (jambes écartées à soixante degrés et mains à l'horizontale du dessus de la tête ; tout comme chez Dürer) suivant le nombre d'or.

Ce dernier est défini notamment par le nombril qui partage le corps féminin suivant le rapport de 1,618.

L'envergure enfin, donnée par Leonardo ou par le « Carré des Anciens », équivaut à la hauteur du sujet. Cela n'est vrai que chez quelqu'un de grand. Plus normalement, elle dépasse cette dimension, notamment chez les asiatiques et les noirs.

Le long du corps, le bout des bras atteint le milieu de la cuisse mais subit des variations selon la hauteur du sujet.

On évitera l'aspect simiesque de bras trop longs ou le défaut enfantin de membres trop courts.

Lorsque le bras est plié, on peut convenir d'une égalité des parties poignet-coude-épaule ; on retrouve ce schéma au membre inférieur.

Si les distances sol-rotule-os iliaque (hanche)-sternum sont similaires, elles n'égalent la largeur des épaules que dans le cas du *Doryphore* de Polyclète ; cette dernière dimension est plus petite chez l'homme courant.

La largeur du corps (racine des bras) est plus importante que celle de la racine des cuisses, même si la différence est minime chez la femme. Quant au tronc, la largeur définie par les pointes de l'acromion (apophyse de l'omoplate, à l'extrémité de la clavicule) en haut est plus importante que celle des hanches chez l'homme ; c'est l'inverse chez la femme.

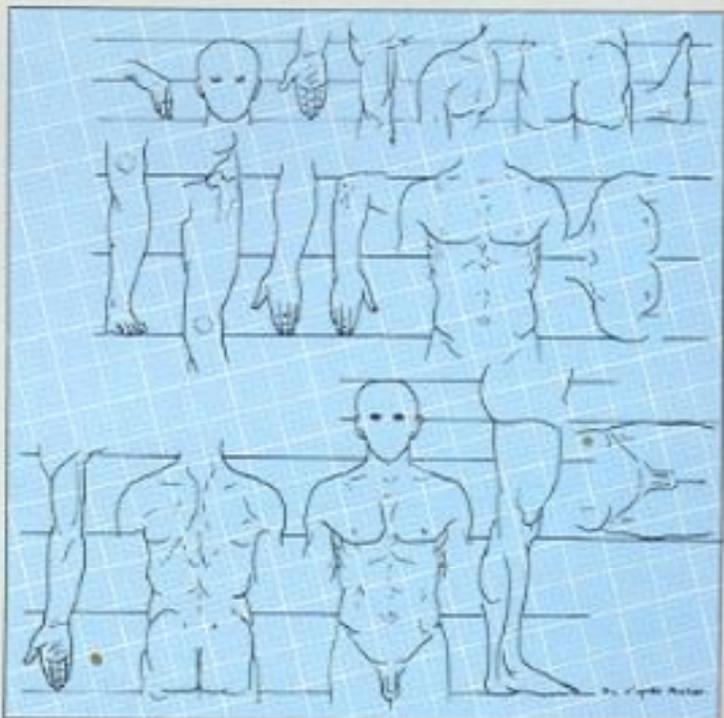
Quant à certaine proportion..., l'ensemble des traités d'anatomie sont d'une prudence rien moins que scientifique ; ce n'est donc pas sans amusement que l'on découvre dans le *Livre de l'Art* de Cennini que « la verge doit avoir la mesure qui est agréable aux femmes » !

D'après le modèle du Dr Paul Richer, on peut établir des comparaisons entre les divers éléments du corps qui peuvent servir d'aide-mémoire pour le dessin.

Bien sûr, chaque partie du corps reçoit sa mesure de celles qui sont prises comme références, que ce soit la tête ou la face, la partie (hauteur du nez) ou la longueur du doigt.

Les différences apparues sur l'ensemble se retrouvent donc dans les détails, la main par exemple.

La connaissance des règles ainsi établies, complétées de notions anatomiques élémentaires, permet de construire à volonté — suivant le canon choisi — toute figure.



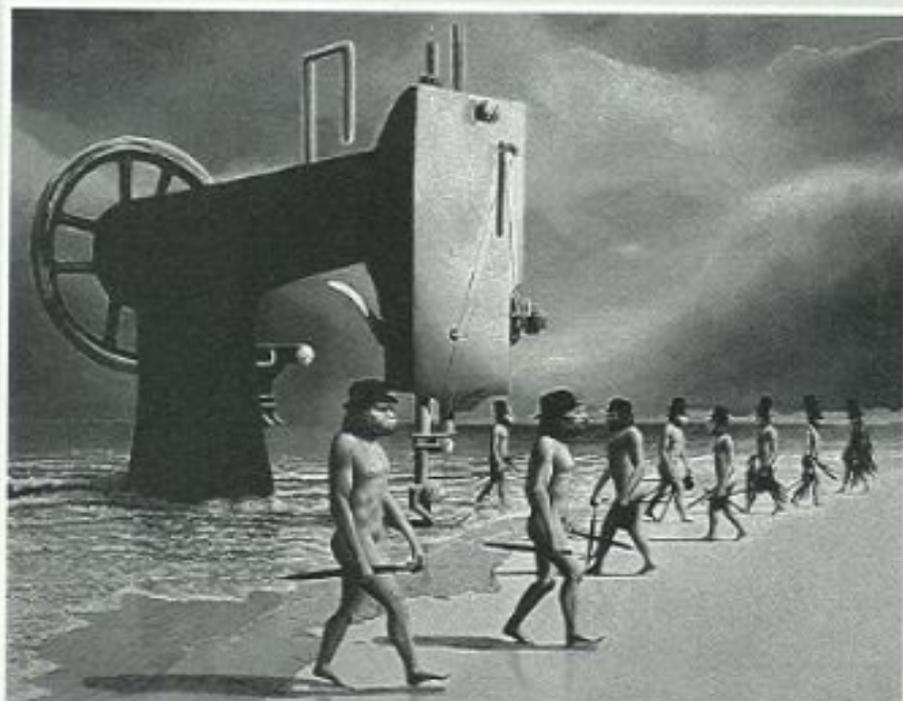
Comparaison proportionnelle des caractéristiques morphologiques.

d'après P. Richer :

Anatomie Artistique, p. 258-261

(Paris 1890, doc. P. Lecocq) :

en haut, les parties du corps mesurant une ou une demi-tête ; au milieu celles correspondant à 2 têtes ; en bas, comparaison avec une tête et demie, trois, trois et demie et quatre têtes.



D. Barbry : « La guerre du peu »
Collection D. Bompard, Éditions D. Barbry

Un exemple : la main

- Malheur à celui qui, ayant eu l'occasion de dessiner le pied d'un homme, s'est arrêté à dessiner sa chaussure - écrivait Michel-Ange. Injonction que l'on pourrait appliquer au dessin des mains tant la difficulté de rendre les proportions de celles-ci aboutit parfois... à ne faire que des mouffes ! Chacun y est allé de son calcul : Dürer, avec complication mais précision ; Cousin, avec simplicité mais maladresse ; Richer, avec science ; Arnould Moreaux, avec sens pratique. La main est la dixième partie du corps (Fig. 1, à droite, chiffre 10) que Dürer divise en dix-neuf parties (de A à B). A partir de là, il donne la hauteur de chaque doigt (K, H, C, G, I sur l'échelle A-B) et leur naissance (N et L) ; cette dernière ligne coupe E-F en m et Fm est le rayon d'un arc à l'aplomb duquel se lit la naissance des deux derniers doigts.

L'ensemble des jointures se trouve en regard de différentes échelles : la jointure du pouce se trouve en O ; celle de l'index au milieu de H-I ; celle de l'annulaire en K ; de ce point à H on prend sept parties : la 3^e donne la jointure haute de l'index ; la 6^e, celle du milieu du médus.

C-P divisé en sept, la 3^e partie donne la jointure haute du médus ; G-K divisé en neuf, celle de l'annulaire atteint la 4^e partie. De I à la jointure basse du petit doigt, Dürer inscrit onze intervalles, il en compte six, pour la jointure du milieu. De là au bout du doigt, prendre huit des onze nouvelles divisions (en partant du bas de cette dernière échelle) pour atteindre la jointure haute.

Les ongles partagent les bouts du doigt en deux.

Les largeurs sont données : sept dix-neuvièmes de A-B pour l'attache et onze dix-neuvièmes au niveau de la jointure du pouce. La base des doigts représente un cinquième de leur longueur, le bout se rétrécissant d'un quart. Le milieu du pouce est, quant à lui, épais d'un tiers de sa longueur. De profil, l'épaisseur de la main représente cinq dix-neuvièmes de sa longueur à sa base et cinq dix-neuvièmes et demi à la jointure du pouce.

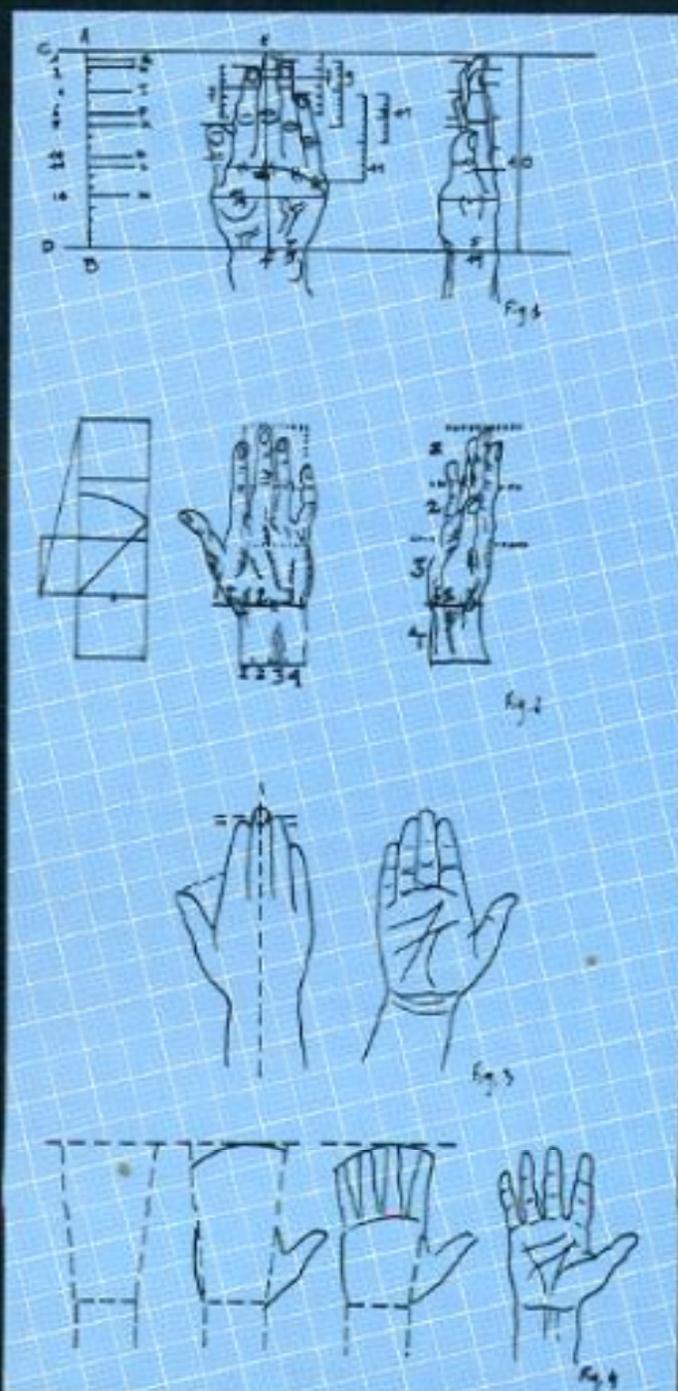
L'épaisseur du pouce à sa première jointure est égale à la longueur du petit doigt restreint d'un quart (!), les autres doigts étant aussi épais que larges. (Traduction de P. Lecocq d'après l'édition de 1557 : *Les Quatre Livres d'A. Dürer*). A cette règle du dessin, Dürer ajoutait : - Ce que voulant quelqu'un ensuyvre, je suis d'avis qu'il a besoing d'une supreme diligence, pour ne dépraver rien, et qu'il ne s'abuse au trait des lignes. Par ce que le bon pourtrait d'elles n'est pas un ouvrage facile, ne d'une main lourde. -

Cousin indique pour sa part comment procéder et nous appliquons sa méthode (Fig. 2). Les précisions qu'il donne - l'index arrive au milieu du bout du médus ; l'annulaire, au tiers ; le petit doigt, à la jointure supérieure du troisième doigt ; le pouce, à la deuxième jointure du premier doigt - manquent de repères exacts. Elles se fondent donc moins sur une construction par calcul que sur un regard au modèle.

Cousin donne une hauteur de main égale à trois longueurs de nez (ce qui équivaut, chez lui, à une face). Un anatomiste comme Richer précise que cette équivalence face-main ne se trouve que chez la femme ; la main de la femme est plus courte que celle de l'homme en moyenne de deux centimètres.

Il fait constater par ailleurs (Fig. 3) que les doigts paraissent plus longs du côté extérieur que dans la paume.

Avec Moreaux, il ne reste plus qu'à dessiner en partant d'une figure enveloppante simple, déduite des proportions visibles d'un modèle. Les différents repères des grandes lignes découlent les uns des autres jusqu'aux détails (Fig. 4).



A. Moreaux développe ainsi en trois ou quatre schémas les diverses parties du corps à dessiner.

Cela nécessite un modèle, en voici un.



Mains inertes (photos C. Voncken)

Fig. 1 : d'après A. Dürer : *De la proportion de l'homme*, Livre I, 25 (Paris, Belfrophon, 1557).

Fig. 2 : d'après J. Cousin : *L'art de dessiner*, p. 25 (Paris, Jean, 1821) : « Mains, vues par le dehors et par le côté... »

Fig. 3 : d'après Dr P. Richer : *Nouvelle Anatomie Artistique*, tome 2, p. 274 (Paris, Plon, 1920).

Fig. 4 : d'après A. Moreaux : *Anatomie artistique de l'homme*, fig. 459, p. 354 (seulement dans l'édition de 1947, Paris, Maloine), (Documents P. Lecocq).

Comment dessiner les mains ?

Quelques mesures

Chez l'homme, comme chez la femme :

— La main mesurée, du poignet à l'extrémité du majeur, ouverte et tendue, la même hauteur que la tête, du menton à la racine des cheveux au-dessus du front.

— Vue de sa face dorsale la largeur de la main, de la jointure du poignet (jointure du carpe et du radius) à l'extrémité du majeur, est égale au double de la largeur mesurée du pouce au bord gauche.

— Sur une vue de côté et la main tendue, la ligne médiane passe par le bas de l'ongle du pouce.

— La base du pouce (pli de la peau, côté trapèze) est environ à la moitié du métacarpe (demi-main, côté poignet).

Quelques points remarquables

— Chaque moitié (vue de face), face dorsale ou face palmaire, s'inscrit dans un carré.

— Chaque moitié (vue de profil) s'inscrit dans un rectangle dont le petit côté est (environ) la moitié du grand côté.

— Le milieu de la main vue de la face dorsale ou palmaire, se trouve au niveau de l'articulation du doigt majeur (articulation du métacarpe et de la phalange) (photo).

— Le pouce ouvert (écarté fait au maximum un angle de 90°, avec la main).

— Le haut de l'ongle de l'index s'aligne avec le bas de l'ongle du majeur.

— Le bas de l'ongle du majeur s'aligne avec le milieu de l'ongle de l'annulaire.

— Le haut de l'ongle de l'annulaire s'aligne avec le bas de l'ongle de l'index.

— Le haut de l'ongle de l'auriculaire s'aligne avec le bas de l'ongle de l'index.

— Du haut de l'ongle du pouce à la jointure de la phalange et de la phalangine on trace une courbe passant par les jointures phalange/phalangine. Même chose pour les autres doigts. Les plis de la peau correspondent à ces articulations des doigts.



1 - La main élémentaire



2 - La main motrice



3 - La main sensitive



4 - La main psychique

Femme, enfant : les différences...

Si Cennino Cennini néglige les proportions de la femme, « parce que celle-ci n'est pas parfaite », c'est qu'il ne distingue pas l'identité de structure du corps humain, quel qu'en soit le sexe.

Ce n'est que dans les détails (largeur des épaules et des hanches, longueur des mains et des pieds...) qu'apparaissent des modifications dans les proportions générales indiquées par les différents traités.

L'anatomie est identique, seule la morphologie change, (comme aussi d'ailleurs entre des individus de même sexe). On trouve, par exemple, des prédominances de la partie supérieure du corps (jambe courte) ou le contraire (longue jambe), ce qui modifie la position relative des bras ou l'aspect dans la position accroupie.

Parmi les différences morphologiques, les caractéristiques grassieuses, dans lesquelles on a voulu voir parfois la différence fondamentale entre les sexes, s'ajoutent aux caractéristiques osseuses et aux caractéristiques cutanées concernant peau, poils et cheveux.

D'autres différences morphologiques — mais combien de *Vénus* n'ont-elles pas été peintes d'après des modèles

masculins ? — se retrouvent enfin remarquables selon l'âge : de manière spectaculaire, du bébé à l'adulte, tout autant que de l'adulte au vieillard avec son affaissement de la charpente osseuse, ses rides cutanées et ses décolorations.

Pour la silhouette de l'enfant, le modèle proposé par Jean Cousin découle des proportions de la femme : ainsi emprunte-t-il à celle-ci les cinq huitièmes de sa hauteur pour le construire. Il a donc cinq têtes de haut (remarquons, en passant, la régularité des mesures trouvées par l'artiste ou la réduction de son modèle à ces mesures simples), ce qui devrait correspondre à un enfant de trois à quatre ans. Or Cousin lui donne cinq à six ans, conformément à tous les peintres qui ont représenté des enfants, de la Renaissance au XVIII^e siècle.

Il se trouve donc, par rapport à la moyenne, nettement trop large dans toutes ses parties, notamment la tête ; même un enfant de trois ans (Fig. 2 et 5), plus potelé, n'a pas ces rondeurs caractéristiques des « bambini » et « amours » qui n'appartiennent qu'aux bébés d'un ou deux ans.

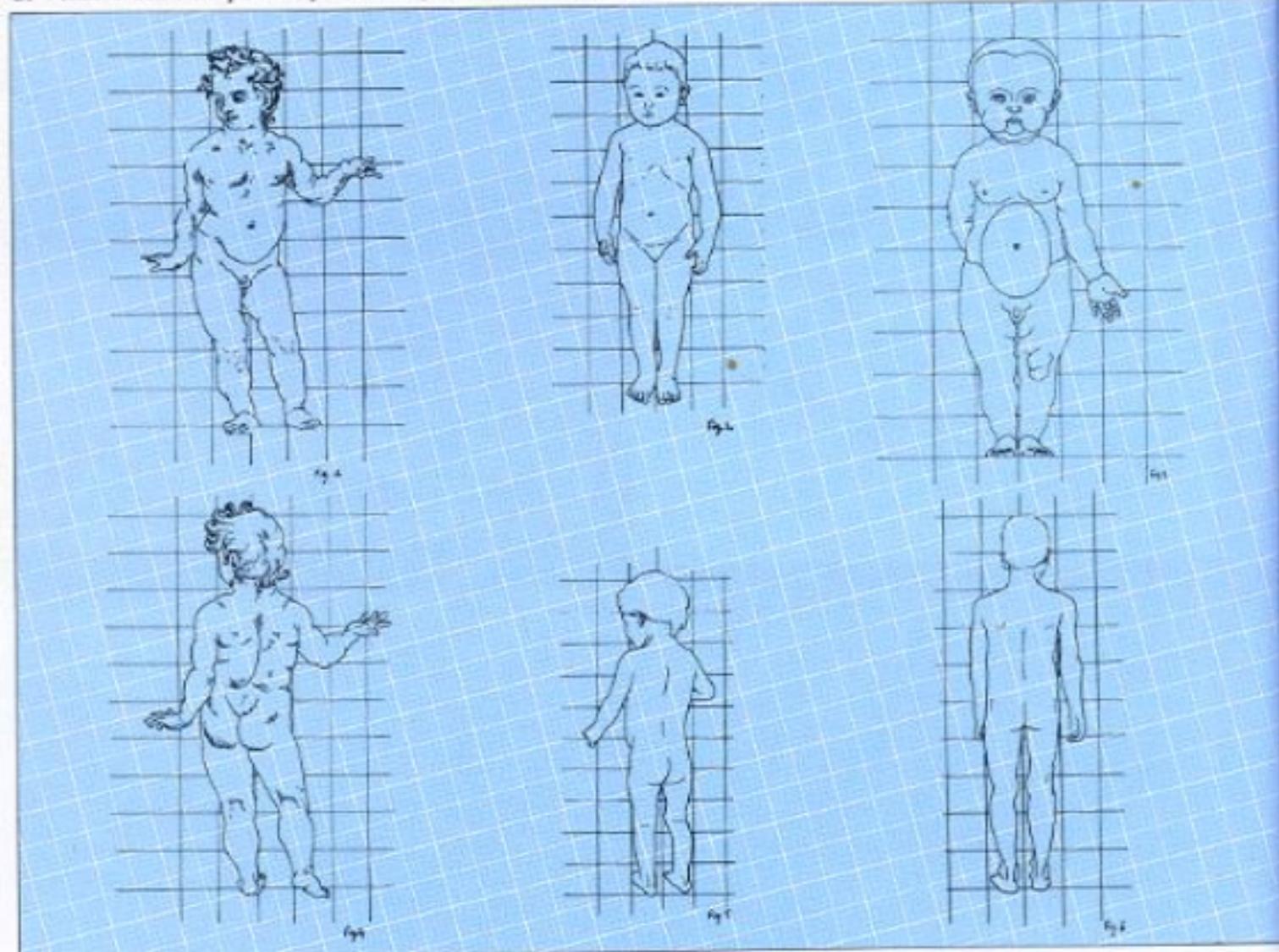


Fig. 1 : d'après J. Cousin, op. cit., p. 57 : - Proportions de l'enfant, vu par devant. -

Fig. 2 : d'après F. Schider : *An atlas of anatomy for artists*, pl. 92 (New York, Dover, 1937) : - Relative proportions, child - (according to Kallmann).

Fig. 3 : d'après A. Dürer, op. cit., Livre 1, 30.

Fig. 4 : d'après J. Cousin, *ibidem* : - Vu par derrière -.

Fig. 5 : d'après F. Schider, *ibidem*.

Fig. 6 : d'après F. Schider, op. cit., pl. 88 : - Phases in development of a growing boy 1 - 6 years. -

Ces formes tiennent plus, encore, de la musculature en réduction d'un adulte dont l'attitude générale empreint le modèle. Comparez, d'ailleurs, l'affectation des figures 1 et 4 à la gaucherie des figures 2 et 5.

Pour dessiner, quelques caractéristiques sont à connaître. Par rapport à celle de l'homme, la forme de la tête enfantine représente un ovale plus court, aplati au menton ; la ligne médiane de la tête ne passe plus par les yeux, mais légèrement au-dessus. La hauteur de tête est comprise dans le corps environ quatre fois à un an, quatre fois deux tiers à trois ans, un peu plus de cinq fois à quatre ans, six fois jusqu'à neuf ans, enfin sept fois chez l'adolescent.

Les membres sont plus courts (et plus particulièrement, les membres inférieurs), ce qui donne une plus grande importance au tronc. La hauteur relative de celui-ci reste constante avec l'âge. La moitié du corps correspond au dessus du nombril à la naissance, exactement à l'ombilic à deux ans, à la ligne des hanches à trois ans, à celle des trochanters à dix, au pubis à treize et à la symphyse pubienne à l'âge adulte.

Faites attention au contraste entre le torse et des membres courts, qui pourrait conduire à représenter des enfants ayant l'aspect de nains.

Des artistes comme Vélasquez, Murillo, Rubens ou Tiepolo ont excellé à représenter des corps infirmes.

Dürer, quant à lui, a proposé toutes sortes de constructions pour obtenir des difformités monstrueuses.

Dürer a pratiqué le dessin de difformités avec la même rigueur qu'il se plaisait à suivre pour construire une figure bien proportionnée. En ce qui concerne le corps et sa variété — objet du Livre III de son traité — Dürer donne les systèmes de déformations calculées comme, par exemple, la diminution ou l'augmentation de toutes les largeurs (Fig. 7, c), l'anamorphose par le rétrécissement ou l'allongement progressif des dimensions, vers le bas ou le haut (a et d), par le rétrécissement progressif des mesures vers le haut et le bas, en hauteur et en largeur (b).

Ces systèmes sont augmentés de quarante-neuf méthodes de modification de la figure, en jouant sur les déformations de mise au carré et la fantaisie des proportions à l'intérieur du visage.

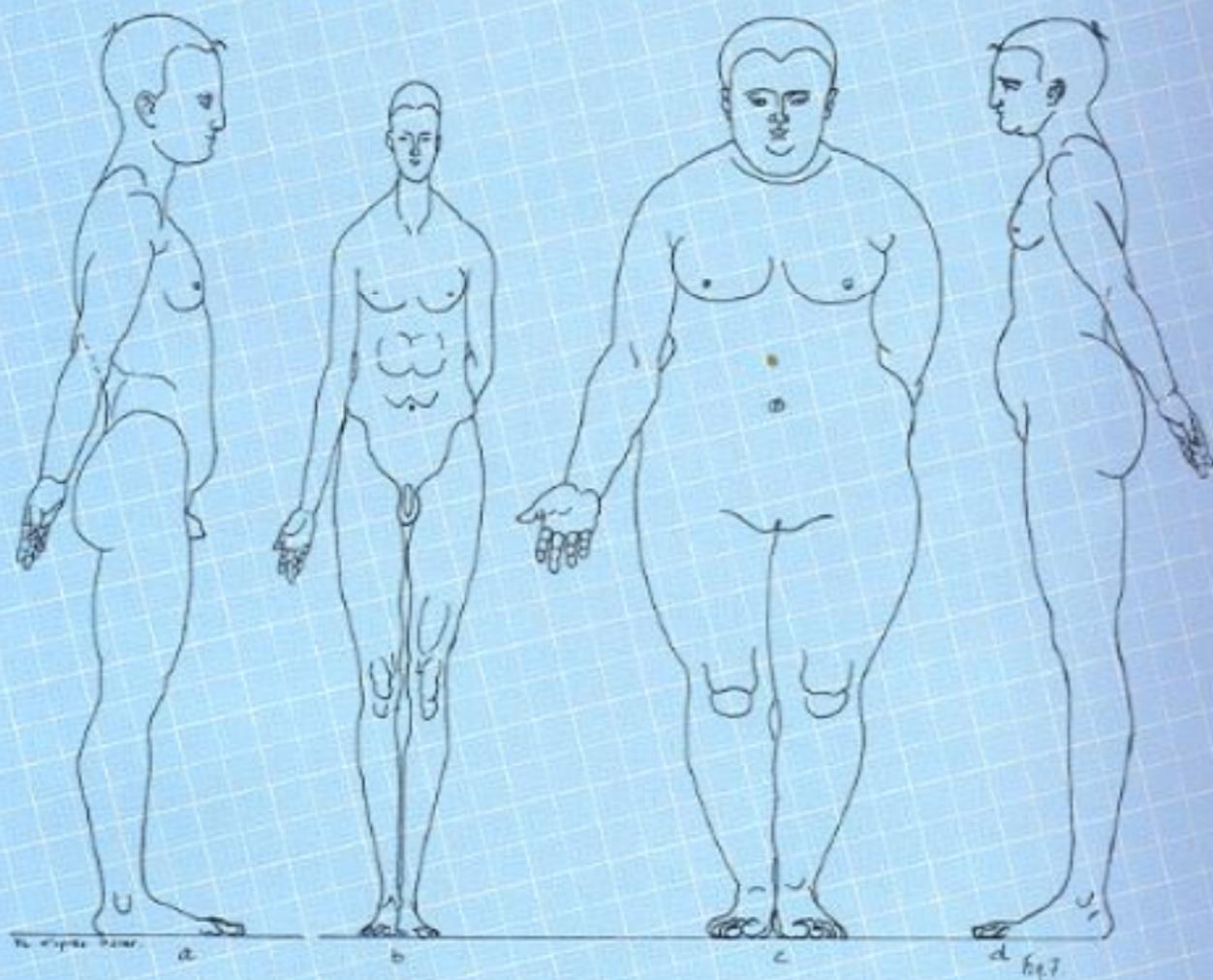


Fig. 7 : d'après A. Dürer, *op. cit.*, Livre III, p. 94, 101, 90, 96.