

# REGARDER la sculpture

Précis de caractérisation  
morphologique

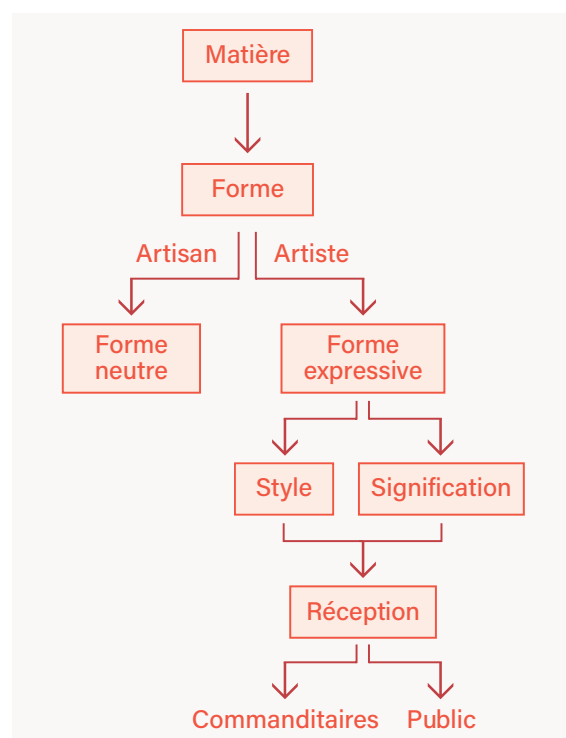
---

Michel Lefftz

# Sommaire

Avant-propos	7
Introduction	9
<b>Attitude corporelle</b>	<b>15</b>
Station	17
Posture	18
Gestuelle et port de tête	34
Scènes	37
Groupes	38
Contraste	41
Base et socle	43
<b>Costumes et accessoires</b>	<b>53</b>
Agencement du costume	54
<b>Anatomie, un corps de chair et de poils</b>	<b>57</b>
Corps anatomique	58
Corps harmonieux	64
Corps expressif	69
Caractérisation des parties spécifiques du corps	74
Pilosité	92
<b>Drapé</b>	<b>111</b>
Conclusion	146
Légendes des illustrations et crédits photographiques	149
Bibliographie	175

La caractérisation fine des formes permet d'objectiver les qualités intrinsèques d'une œuvre et favorise donc la délectation sans qu'il soit nécessaire d'émettre un jugement esthétique. Fournissant des critères de comparaison, elle procure au spécialiste des indices précis et utiles pour la situer vis-à-vis d'autres œuvres, voire pour constituer des regroupements cohérents. C'est sur base de ces groupes que sont réalisées les monographies d'artistes à partir desquelles on peut mieux cerner les milieux de production, comme les relations de dépendance qu'humains et milieux entretiennent les uns avec les autres.



La caractérisation morphologique fine (technique et style) tente donc de rendre compte de la transformation d'une matière par le geste technique d'un artisan ou d'un artiste, autrement dit, elle s'efforce de déterminer les propriétés des formes à partir du savoir-faire. Comme le processus d'élaboration laisse nécessairement des traces dans la matière, celles-ci serviront d'indices dans l'enquête visant à identifier leur auteur. Quant au style de l'œuvre, il tient davantage au potentiel expressif de la forme et donc à la personnalité de son producteur. Dans sa définition la plus simple,

le style d'un artiste peut être compris comme l'expression individuelle d'une tendance générale. Si l'on veut vraiment comprendre ce qui fait la spécificité d'un style personnel, il faut donc nécessairement pouvoir apprécier ce qui le distingue des autres artistes. À partir de là, on peut établir une proposition de catalogue de ses œuvres en prenant appui sur ces critères internes. Ensuite, l'analyse stylistique permettra d'élargir ce premier groupe d'œuvres, à condition toutefois qu'un nombre suffisant de témoins clairement attribuables soient conservés.

Par commodité, on distinguera ici l'artiste de l'artisan à partir de l'expressivité de la forme ; celle de l'artisan étant moins personnelle. Si la forme expressive porte la marque de son auteur, elle est également le support d'une signification. Tant le style que le sens de la forme témoignent du goût d'un public, que celui-ci soit ou non à l'initiative de la commande.

Paradoxalement, la pratique de l'analyse morphologique directe de l'œuvre s'avère généralement bien plus efficace que l'approche heuristique traditionnellement préconisée dans la formation des chercheurs. Quelques clefs de caractérisation suffisent en effet souvent à porter un regard utile sur les indices de la technique mise en œuvre, comme sur les traits essentiels du style. Ce moment du premier regard sur l'œuvre, tout emprunt des sensations immédiates face à celle-ci, servira d'assise pour poser les bases de la caractérisation. Si la fraîcheur de la découverte, encore vierge de tout a priori, livre de précieuses données, c'est que les formes sensibles s'adressent d'abord à nos sens. C'est ensuite seulement qu'il faudra tenter de leur associer une forme intelligible en posant des mots sur le ressenti des formes perçues, puis en proposant une interprétation.

Le premier niveau de l'analyse morphologique est celui de la description, c'est-à-dire de l'identification précise et ordonnée des formes ; c'est à ce moment que l'on tente de mettre en évidence les composantes clefs de l'œuvre. Le second niveau est celui de la caractérisation, il affine la description en tentant de souligner le caractère expressif des formes en relation avec les choix narratifs de l'image, autrement dit il tente de déterminer leur style. La caractérisation fine fait donc sens, puisqu'elle cherche à interpréter les relations entre matière, gestes et forme. C'est l'une des dimensions de l'œuvre d'art que Focillon a si magnifiquement



# Attitude corporelle

---

Pour disposer ses figures dans l'espace, le sculpteur détermine leur attitude. Comme celle-ci «comprend tous les mouvements du corps humain» (Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, 1708), nous la caractériserons d'après la station (debout, assis, couché), la posture (position du tronc dans l'espace) et la gestuelle (mouvement des membres). Par commodité logique, on associera le port de tête à la gestuelle. L'attitude peut généralement être circonscrite visuellement par le dessin de la silhouette qui caractérise la composition d'ensemble de la figure. Mais de plus près il faudra nécessairement tenir compte des autres parties spécifiques du corps analysé, comme le visage, les cheveux et la barbe. Lors de la caractérisation de l'attitude, on s'efforcera de rester neutre, afin de la distinguer de la mimique qui se définit par l'expression de l'attitude.

On utilisera donc le terme d'attitude pour caractériser l'articulation des différentes parties du corps et on réservera le terme de position pour situer la figure dans l'espace de la narration, éventuellement en relation avec d'autres figures s'il s'agit d'un groupe.

#### Termes contribuant à caractériser l'attitude du corps au repos :

séant, accroupissement, inclinaison, prosternation, affaissement, renversement, supination, allongement, accoudement, adossement, rampant, suppliant, penché, démonstratif, debout, levé, assis, accroupi, baissé, couché, étalé, vautre, sur le dos, sur le ventre, penché, incliné, affaissé, affalé, prosterné, courbé, en arrière, renversé, dégingandé, déhanché, allongé, ramassé, à cheval, à califourchon, accoudé, appuyé, adossé, la main – le poing – sur la hanche, les bras ballants, les bras croisés, les jambes croisées, tête levée, nez au vent, contorsionné.

#### Termes contribuant à caractériser l'attitude du corps en mouvement :

gésir, se tenir, se poser, se camper, se carrer, s'engoncer, se pelotonner, se ramasser, se lever, s'asseoir, s'accroupir, se baisser, se coucher, s'étaler, se vautrer, se pencher, s'incliner, se prosterner, se courber, s'affaisser, s'affaler, se mettre – plier – en deux, se mettre en chien de fusil, se renverser, se dégingander, se déhancher, s'allonger, s'accouder, s'appuyer, s'adosser, se démener, se remuer, gesticuler, ne pas tenir en place, exprimer par les gestes, se dandiner, hausser les épaules.

## Station

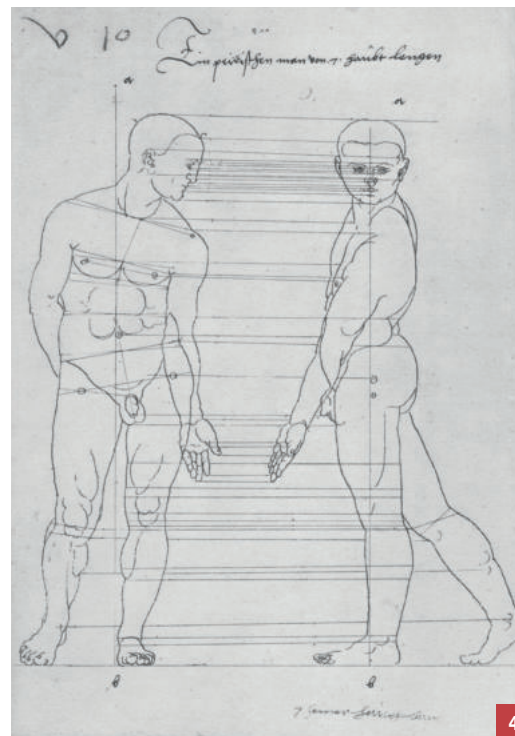
La station du corps précise sa position générale dans l'espace : debout, assis, à genoux, sur un genou, accroupi, couché (sur le dos, sur le ventre, sur le flanc).

En plus de ces stations stables et aisées à décrire, les artistes ont aussi mis en place leurs figures dans des positions plus complexes dans le but de suggérer un mouvement, qu'il soit ou non justifié par une action.



## Posture

La posture désigne les mouvements du tronc. Dans le domaine de la sculpture, et plus particulièrement dans celui de la sculpture en ronde-bosse, le corps entretient nécessairement un rapport avec l'espace tridimensionnel. Pour caractériser une posture dans l'espace, il suffit de considérer l'orientation dans l'espace des deux principaux axes transversaux du tronc : l'axe du bassin et celui des épaules. C'est en modifiant la position de ces deux axes que l'artiste dispose sa figure dans l'espace tridimensionnel environnant. On considérera donc l'inclinaison et la rotation de ces axes par rapport à l'axe longitudinal. La posture du corps est en lien direct avec les appuis du corps, que ceux-ci soient situés sur le sol ou ailleurs. Il ne faut cependant pas confondre l'attitude et la posture, laquelle ne prend en compte que la position du bassin. Quatre postures seulement suffisent à caractériser l'histoire de la sculpture occidentale : la posture verticale (ou orthogonale), le déhanchement, le *contraposto* et la ligne serpentine. Ces postures se succèdent dans l'art occidental du Moyen Âge aux Temps modernes, mais trois d'entre elles (verticale, *contraposto* et ligne serpentine) caractérisent également l'art grec antique. Pour illustrer et définir ces postures, nous nous appuyerons largement sur les dessins qu'Abrecht Dürer avait préparés pour illustrer un grand traité artistique, malheureusement jamais terminé. Étant donné la période d'activité de l'artiste, seules les trois premières ont pu faire l'objet d'une déclinaison systématique dans ses dessins. Ces recherches de positions équilibrées dans l'espace sont concomitantes à celles des proportions idéales du corps. À son décès, en 1528, la ligne serpentine venait d'apparaître en Italie. À notre connaissance, cette posture n'apparaît que dans un seul dessin de l'artiste. Bien que celui-ci soit resté à l'état d'esquisse, l'idée était peut-être destinée à trouver une forme plus achevée afin de compléter la série des trois autres postures. Quoiqu'il en soit, ce dessin est cependant suffisamment précis pour illustrer les caractéristiques de la ligne serpentine.



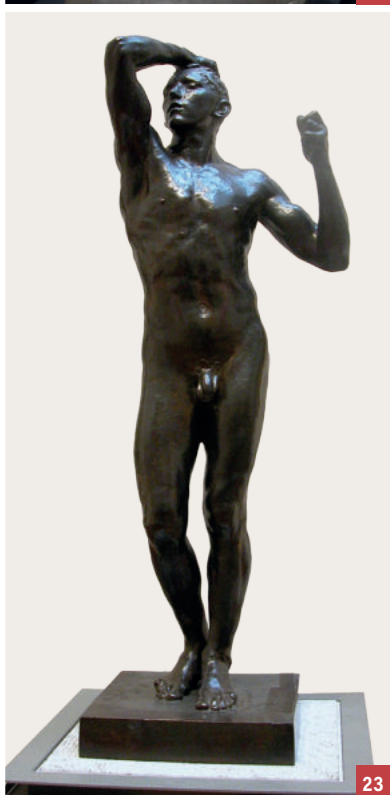
4

► Recherches d'une posture idéale (*contraposto*) par Dürer.

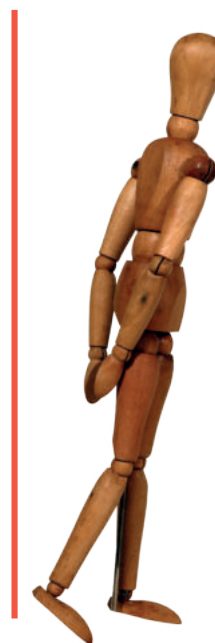


5

► Utilisation du *contraposto* pour les figures d'Adam et Eve dans une gravure de Dürer (1504).



## Ligne serpentine



La ligne serpentine, appelée aussi figure serpentine dans les traités artistiques des Temps modernes, désigne la posture dans laquelle les diverses parties du corps sont en rotation, voire en torsion, autour de l'axe vertical de l'aplomb (l'axe longitudinal du corps). Dans les peintures et les sculptures, on observe que le corps de la figure est parfois organisé selon un mouvement continu en spirale, comme dans le célèbre groupe de *l'Enlèvement d'une Sabine* par Giambologna (1582) (fig. 25).



26

Mais le plus souvent, la continuité du mouvement est brisée par la rotation d'une partie du corps en sens contraire, comme dans la *Victoire* de Giambologna (fig. 26) où la tête est tournée vers la droite alors que le torse pivote vers la gauche. La composition d'ensemble est largement inspirée de Michel-Ange (fig. 27) qui, dans sa phase maniériste, affectionnait particulièrement l'exacerbation des tensions du corps.

Dans tous les cas, la figure se détache à présent clairement du plan de fond. Cherchant à s'écarter des attitudes naturelles pour accentuer le mouvement, l'artiste maniériste cherche à exprimer sa capacité créatrice en inventant de nouvelles poses toujours plus sophistiquées et audacieuses.



27

La ligne serpentine restera de mise dans le courant baroque, mais les artistes en exploiteront davantage le potentiel dynamique en organisant non seulement la composition de la figure dans toutes les dimensions de l'espace, mais surtout en l'animant d'un mouvement puissant et continu. Cela aura pour conséquence de multiplier les points de vue sur l'œuvre et d'amener le spectateur à se déplacer tout autour afin de saisir la totalité de la représentation. Par son propre mouvement de déplacement autour de l'œuvre, le spectateur participera ainsi à l'action qui se déroule dans le temps et sous ses yeux.

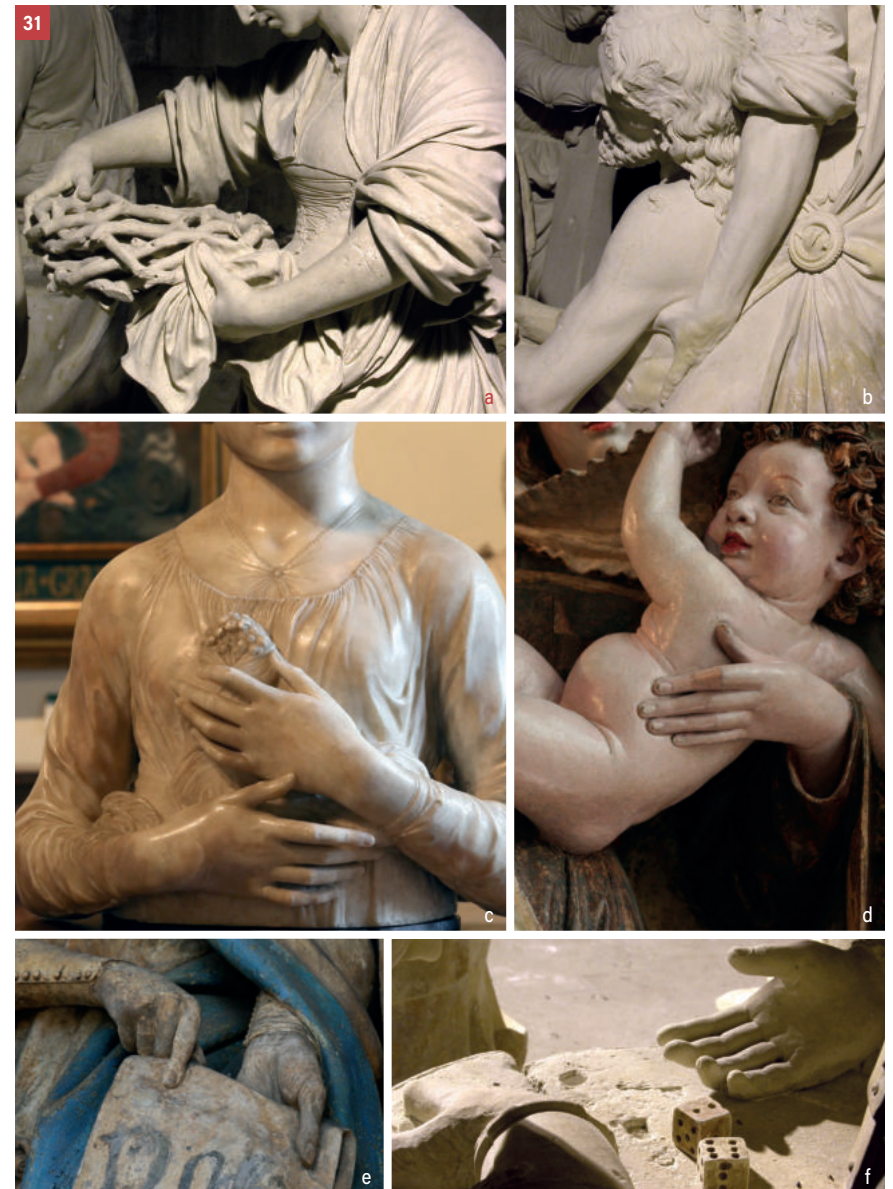
## Gestuelle et port de tête

La forme et la position des membres, des mains, de la tête, des doigts et même des pieds dans l'espace participent à l'expression du corps (*L'éloquence du corps*) et donc au style, qu'il soit particulier ou général. Comme la posture, ou plutôt en complément de celle-ci, la caractérisation de l'articulation des volumes des membres et de la tête dans l'espace constitue un précieux indice pour situer l'œuvre dans l'une des phases du grand cycle de l'évolution de l'art (Focillon). Ainsi, l'analyse de la sculpture allant de l'époque romane jusqu'au rococo permet d'illustrer une progression générale qui va de la figure statique fermée sur elle-même jusqu'à une figure en mouvement s'appropriant l'espace environnant.



► Du Roman au Baroque : une libération du corps dans l'espace

**Actions de la main :** manier, manipuler, toucher, tâter, pétrir, malaxer, pianoter, empaumer, empoigner, prendre, prendre du bout des doigts, pincer, tenir, ouvrir, tendre, fermer, serrer, supination (mouvement de rotation de la main et de l'avant-bras exécuté de façon à placer le pouce à l'extérieur. Position de la main à la suite de ce mouvement).



## Agencement du costume

Outre la position du corps dans l'espace (attitude), il faut considérer le rôle des vêtements et des accessoires dans l'analyse de la composition.

Bien que les vêtements aient pour première fonction de couvrir le corps, les artistes ont depuis toujours mis à profit cette matière complémentaire pour accentuer l'expression qu'ils désiraient donner à leurs figures. Le drapé du costume, que l'on entend ici comme incluant toutes les pièces de l'habillement, pourra donc être proche ou éloigné du corps, souple ou raide, ample ou étroit. La nature des étoffes, leur disposition et leur drapé seront donc d'abord caractérisés selon l'articulation de leurs masses dans l'espace, leur agencement et les rapports qu'entretiennent les drapés avec le corps.



59

Pour l'identification précise des pièces du costume, on aura recours à des dictionnaires spécialisés, mais dans la plupart des cas, le costume des figures se réduit à un vêtement cousu porté directement sur le corps, la robe, éventuellement complétée d'une sous-robe confectionnée de la même manière, et d'un manteau, formé d'une grande pièce d'étoffe rectangulaire simplement drapée. Les femmes portent encore un voile court ou long (voile-manteau), voire une guimpe.



► Mise en évidence par colorisation, des différentes parties du costume. La Vierge est vêtue d'une robe, d'un manteau et d'un voile court, l'Enfant d'un linge et Jean-Baptiste d'une peau de bête appelée mélotte.



# Anatomie

Un corps de chair...  
et de poils

---

## Corps anatomique

La caractérisation de l'anatomie nécessite bien évidemment la détermination préalable du type humain : masculin, féminin, enfant, adulte, vieillard. Si la vraisemblance impose des différences significatives entre ces types chez un même artiste, il existe aussi bien souvent des traits communs. Ce sont précisément ces similitudes morphologiques que l'on mettra en évidence pour tenter l'attribution des œuvres.

Durant le Moyen Âge, les artistes ne s'intéressent guère à une représentation naturaliste de l'anatomie. Les formes du corps sont stylisées, car elles participent avant tout à l'expression des formes. Depuis la fin de l'Antiquité classique jusqu'à la Renaissance, la représentation du nu est aussi relativement rare, car sauf contraintes iconographiques particulières (ex. Adam & Ève), le rendu de l'enveloppe charnelle humaine n'offre guère d'intérêt aux yeux des artistes. Le traitement géométrisé de l'anatomie peut donc être considéré, pour cette période, comme l'un des indices les plus significatifs de l'expression particulière d'un milieu de production, voire du style d'un atelier ou d'un artiste.

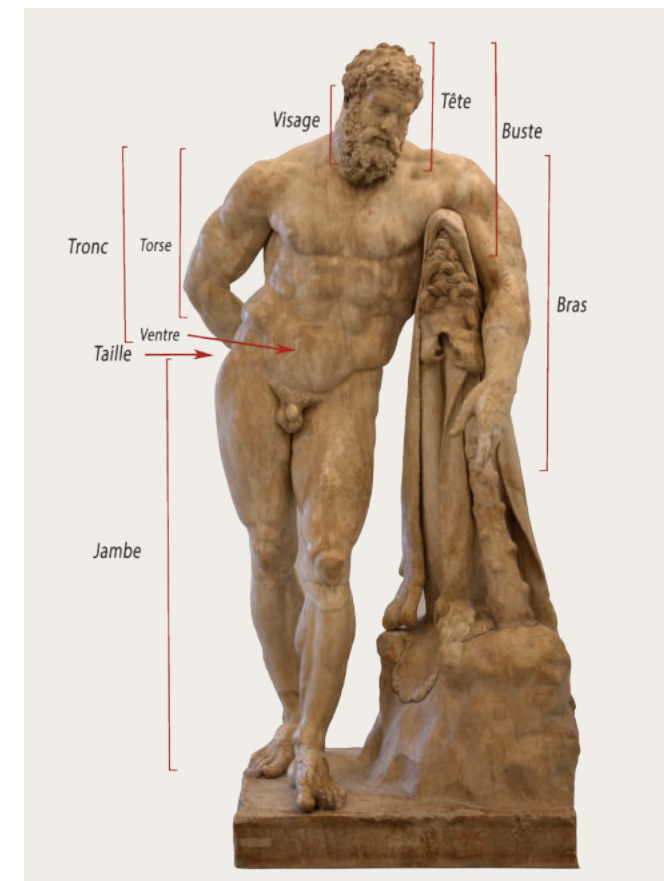
Après l'Antiquité, l'intérêt pour le corps anatomique, donc naturaliste, apparaît réellement avec la Renaissance, tant au sud qu'au nord des Alpes. Les artistes étudient le corps tangible sous tous ses aspects. Le rendu des muscles, les variations de formes suivant les positions du corps dans l'espace deviennent l'objet de recherches approfondies, comme en témoignent les dessins d'après modèle vivant. Mais même lorsque l'artiste se tourne vers la nature pour l'imiter, le corps représenté témoigne toujours des partis pris de l'auteur, car l'artiste transpose la nature dans son œuvre en l'idéalisant. Le modèle naturel n'est donc jamais imité servilement, sauf peut-être dans l'hyperréalisme (fig. 60-e) où la recherche d'un mimétisme parfait peut sembler totalement aboutie. On cherchera donc à déceler les préférences des artistes, qu'elles soient ou non délibérées, car la culture d'une époque ou d'un milieu entre également en jeu. Ces préférences constitueront autant d'indices qui se regrouperont en faisceaux de caractéristiques reliées à l'auteur présumé d'une production donnée. Une dizaine d'œuvres significatives présentant des caractéristiques communes suffit quelquefois à établir la base d'un catalogue, aussi bien pour l'art médiéval que pour l'art des Temps modernes.

## Les grandes divisions du corps humain

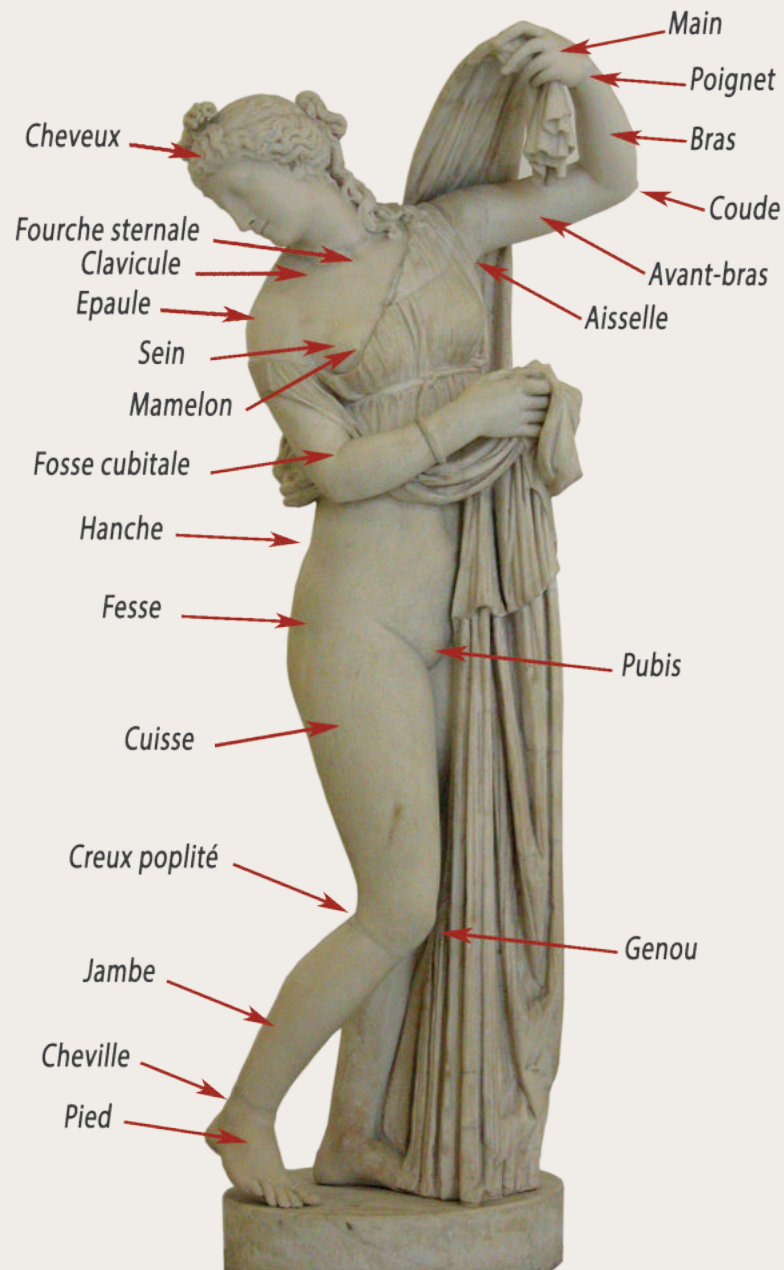
Le buste anatomique est la partie supérieure du corps qui va de la poitrine jusqu'au cou.

Le torse anatomique comprend les épaules et la poitrine. L'usage du mot « torse » dans la littérature artistique est cependant bien plus variable. Par exemple, le *Torse du Belvédère*, qu'admirait tant Michel-Ange, est en réalité plus proche du tronc anatomique. Ce problème terminologique se pose surtout avec les œuvres fragmentaires, mais comme le fragment s'est imposé dans la sculpture moderne avec Rodin, les catégories ont été bousculées.

Le tronc anatomique est la partie du corps sans la tête ni les membres. Notons qu'il est extrêmement rare de trouver des figures sculptées à mi-corps (de la taille jusqu'à la tête).

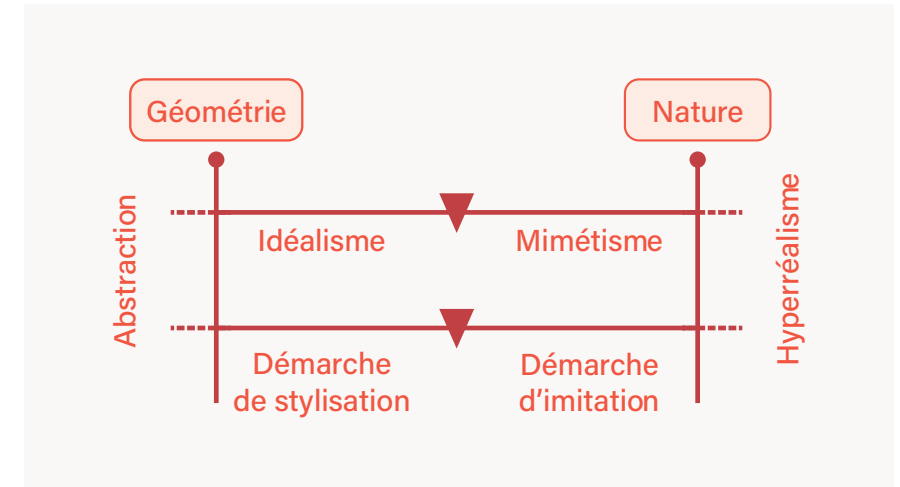


► Planche n° 2.  
Grandes divisions  
du corps humain



## Art et nature

Caractériser l'anatomie dans ses rapports avec la nature revient à situer le traitement des formes à l'aide d'un curseur coulissant entre géométrie et nature. Plus l'artiste s'éloigne de la vérité de la nature (mimétisme), plus il se rapproche de l'idée (géométrie).



Dans la séquence qui va ici de *Mademoiselle Pogany* par Brancusi (a) à la *Lily* de Jamie Salmon (e), en passant par différentes périodes de Gargallo (b, c, d), le curseur coulisse de la quasi-abstraction à la nature rendue de manière hyperréaliste.

Après avoir quitté l'atelier de Rodin, Brancusi épura progressivement les formes anatomiques, ouvrant ainsi la voie à la sculpture contemporaine.

## Caractérisation des parties spécifiques du corps

### Physionomie

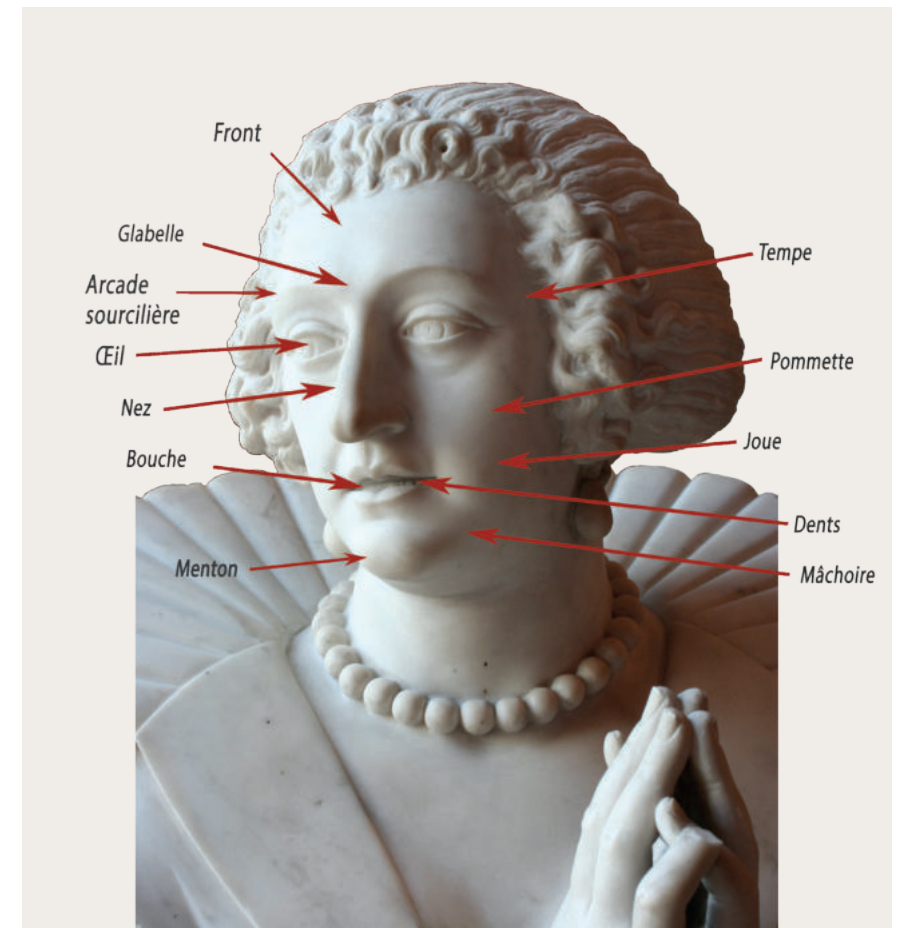
La physionomie se définit par les traits du visage (la face). Ces derniers seront caractérisés selon leurs particularités anatomiques, puis éventuellement selon leur expression (mimique). La forme générale du visage doit également être considérée : écu (a), ovale (b), long (c), carré (d), rond (e), triangulaire (f)...



### Terminologie de la mimique faciale (air, mine)

Renfrogné, ramassé, moue, maussade, agréable, aimable, souriant, réjoui, épanoui, bouffi, poupin, rubicond, expressif, transfiguré, grimaçant, calme, serein, morne, assombri, rébarbatif, terreux, tiré, défait, hâve, bonne mine, mauvaise mine, patibulaire.

La glabelle peut être pleine ou déprimée ; les joues creusées ou pleines ; les pommettes saillantes, hautes ou basses ; le front grand, droit, haut (élevé), large, petit, écrasé, fuyant, busqué, saillant, proéminent, découvert, osseux, éclairci...



► Planche n° 6. Anatomie du visage dans son environnement immédiat

## Menton

**Formes du menton :** rond, fendu et double (a), carré et large (b), carré (c), pointu (d), ovale et à fossette (e), arrondi et double (f), en boule (g), proéminent (h), fuyant et double (i), en galoche (prognathe) (j).



## Front

**Formes du front :** bas (a), haut, large et fuyant (b), haut et droit (c), bombé (d, e), coudé (f), élevé, proéminent, déprimé, grand, petit, étroit.





Drapé

---

L'étude du drapé constitue une étape fondamentale dans l'analyse morphologique, car on y trouve généralement les indices les plus probants de la personnalité d'un artiste. L'élaboration d'un drapé n'est en effet jamais totalement mimétique, car si l'artiste observe tout d'abord les formes que prend naturellement l'étoffe mise en situation de tension, il en modifie ensuite l'agencement selon les besoins de sa composition et de sa recherche d'expression. Signe décisif de l'importance de cette partie dans les arts figurés, les traités artistiques y consacrèrent systématiquement un ample développement. À l'époque néoclassique, le traité d'Eméric David résume assez bien les points de vue qui ont jalonné la théorie de l'art des Temps modernes: «Une draperie, dans la nature, présente souvent de la confusion. L'habileté de l'artiste consiste à produire de l'ordre sans nuire à la vérité, à réunir la fermeté avec la souplesse, l'ampleur avec la légèreté, la méthode et la grâce ; à créer enfin l'harmonie... Établir de grandes divisions, varier et distribuer de telle manière les masses principales et les plis secondaires, que ces masses et ces plis s'embellissent mutuellement ; accorder les ondulations de la draperie avec le mouvement du corps ; faire valoir les draperies par les contours du nu, et les formes du nu par l'ajustement des draperies ; assortir enfin le vêtement au caractère moral du personnage, telles étaient les règles que suivaient les artistes grecs, ou plutôt telle était l'application qu'ils faisaient de leurs règles générales aux draperies.» [Eméric David, *Recherches sur l'art statuaire, considéré chez les anciens et les modernes...*, Paris, 1805, p. 372-373]



La draperie entretient des rapports très divers avec le corps, à une même époque, dans un même milieu, voire chez un même artiste. Aussi, avant de considérer la nature de l'étoffe et les conditions de sa mise en place, il faut situer les intentions du sculpteur dans son rapport avec la nature (voir schéma p.63). À la différence de son confrère des Temps modernes, le sculpteur médiéval ne s'intéresse guère à rendre l'apparence des formes naturelles, pas plus d'ailleurs pour les drapés que pour l'anatomie. La draperie y est le lieu idéal d'une expression plastique géométrisée et quasi indépendante du corps. Au mieux, l'étoffe drapée des statues suggère-t-elle l'articulation des volumes corporels sous-jacents. Il en était de même entre le sculpteur grec archaïque et Phydias ou Polyclète.



L'historien de l'art abordant l'étude d'une figure drapée doit souvent adopter la démarche du géologue alors que celui-ci tente de caractériser un paysage pour en comprendre la forme et la genèse (géomorphologie), car la conformation de l'étoffe drapée présente en effet de grandes similitudes avec la surface accidentée de la terre couverte de monts et de vallées. Devant la diversité des formes, il faudra déceler l'unité d'un même phénomène pour en saisir les mécanismes de formation. En découvrant l'origine des tensions et des relâchements du tissu, l'historien de l'art parviendra ainsi à reconstituer la logique d'une séquence de plis, voire de l'ensemble d'une distribution de l'étoffe. La succession des crêtes et des sillons, avec leur amplitude et leur fréquence prendra alors sens et

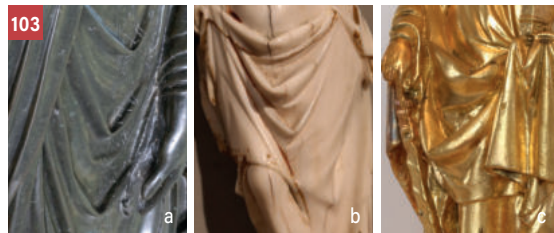
## Terminologie de la grammaire du drapé

### Lexique

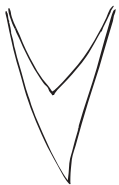
#### □ Plis analysés selon le tracé de la ligne de crête

On observe ici les plis principalement d'après leurs éléments formels saillants les plus marquants.

#### ● Plis en «V»



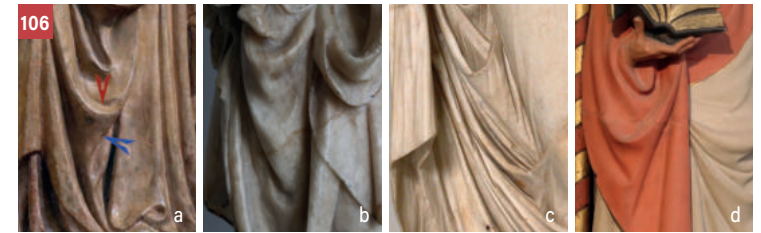
#### ● Plis en «V» avec bec / avec bec écrasé



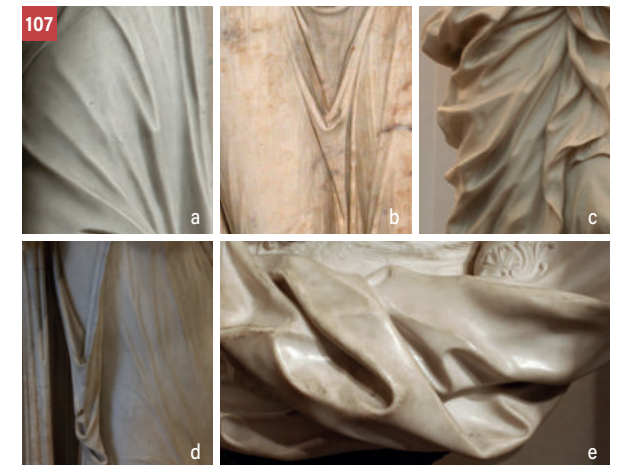
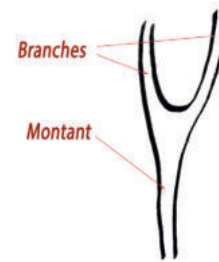
#### ● Plis en «U»



#### ● Plis en «U» avec bec / avec bec écrasé



#### ● Plis en «Y»



#### ● Plis en «Y» tête-bêche

