



LE RENDEZ-VOUS
DES PLASTICIENS.

ANATOMIE ARTISTIQUE

Mode d'emploi.

Conçu par les plasticiens du service des publics du musée Fabre de Montpellier, ce document fait écho à l'exposition *Art et anatomie - Dessins croisés musée Fabre / musée Atger*, initialement prévue du 28 février au 31 mai 2020, mais dont la durée devrait être allongée au regard des circonstances exceptionnelles. La problématique abordée par ce parcours de découverte traverse près de 4000 ans d'histoire de l'art.

Le présent document alterne texte et propositions d'exercices pratiques de dessin. Plutôt réservé aux adultes, ces derniers peuvent tenter d'en partager le contenu théorique avec des enfants – à partir de 12 ans – en s'aidant des exercices de dessin, qui sont assez simples.

Les repères visuels suivants vous faciliteront la circulation :



– Henri Bonnier de la Mosson indique les chapitres, articulations principales du texte.



– Gustave Courbet signale les exercices de dessin.

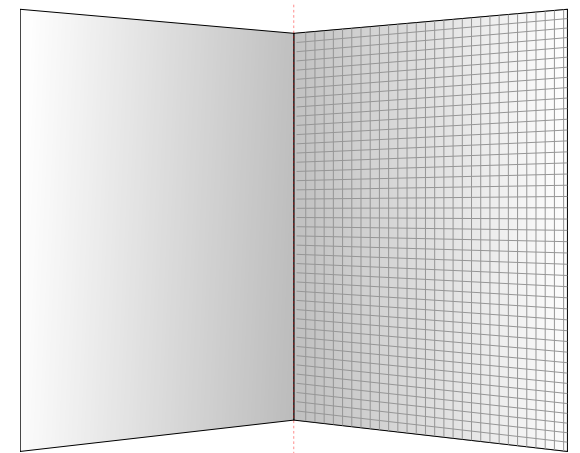


– La trace de pinceau bleue marque un sous-chapitre ou un point essentiel.

Avant de commencer.

Afin de réaliser les étapes de dessin qui ponctuent cette synthèse, vous aurez besoin du matériel suivant :

- la page 26 de ce document imprimée si vous êtes équipé d'une imprimante. À défaut, vous pouvez éventuellement tracer le quadrillage vous-même (grille de 5x5 mm) sur la moitié d'une feuille A4 blanche ou utiliser une feuille A5 de papier millimétré – 1 seul exercice est concerné.
- Un crayon gris.
- Un crayon de couleur (préférentiellement couleur chair, mais, à défaut, n'importe quelle autre couleur fera l'affaire).
- Si vous avez imprimé la feuille quadrillée, pliez la en 2 comme sur l'illustration à droite, de manière à obtenir deux moitiés au format A5.





Généralités.

Définitions du terme *anatomie* :

- *Wikipédia 2020* : "L'anatomie (emprunté au bas latin *anatomia* « dissection », issu du grec ἀνατέμνω (*ànatémno*), de ἀνά – *ana*, « en remontant », et τέμνω – *temnō*, « couper ») est la science qui décrit la forme et la structure des organismes vivants et de leurs parties (organes, tissus)."
- *Encyclopaedia Universalis 2020* : "L'anatomie s'adresse [...] à l'aspect statique des êtres organisés, animaux et végétaux. Elle décrit à la fois la forme générale ou morphologie, et la fine structure microscopique ou histologie."
- *Larousse* : "Science qui a pour objet l'étude de la forme et de la structure des êtres organisés, et celle des rapports des organes qui les constituent : Anatomie humaine, anatomie végétale."
- *Le Robert (Dixel mobile)* : "Étude de la structure et de la forme des êtres organisés ainsi que des rapports entre leurs différents organes."

Le point commun essentiel entre toutes ces définitions est que l'étude par l'observation des formes et des structures caractérisent cette notion. *Anatomie* désigne donc avant tout une discipline – donc, une méthode – de type scientifique qui étudie un état physique. Mais le terme peut aussi désigner l'état lui-même.

Définitions de l'expression *Anatomie artistique* :

- *Larousse* : "art de la représentation des formes corporelles dans les œuvres d'art. (Cet art suppose une étude préliminaire de la charpente osseuse [ostéologie] et de la musculature [myologie].)"
- *Le Robert (Dixel mobile)* : "étude des formes extérieures du corps en vue de la représentation par l'art."

Très logiquement, le caractère d'étude qui ressortait des définitions scientifiques est toujours omniprésent. Or, la fonction d'étudier est de *comprendre*. Mais il n'y a pas qu'une seule manière de comprendre. Donc il y a aussi des manières différentes d'étudier. C'est la raison pour laquelle il y a plusieurs manières d'aborder l'*anatomie artistique*. Et ce qui pourrait passer pour une subtilité est en fait loin d'être un détail anecdotique : comme le démontrent Jacques Guillaume et Erwin Panosky, la pratique de l'étude des proportions dans les civilisations a entraîné des propositions et applications esthétiques qui contreviennent, parfois radicalement, à toute vraisemblance médicale. Le quadrillage mathématique de l'antiquité Égyptienne, l'idéalisation des proportions de l'antiquité Grecque ou le schématisme planimétrique sur lequel repose le système des proportions médiéval – période Byzantine –, loin de

chercher à capturer l'exactitude des proportions des corps, tirent de leurs observations des théories dont l'application plastique n'a pas pour intention ni ne permet de documenter les mécanismes biologiques. Les projets respectifs de Vésale et D'agoty accordent une importance primordiale à la justesse médicale. Mais l'anatomie artistique – comme c'est le cas dans les exemples cités ci-avant – éloigne parfois totalement les figures de toute vraisemblance biologique. Suivant la période ou la démarche à laquelle on s'intéresse, *anatomie médicale* et *anatomie artistique* désignent des processus de dessin qui débouchent sur des résultats aux intentions diamétralement opposées.

Ainsi, si on veut simplifier, l'anatomie médicale se préoccupe plutôt d'enregistrer des *savoirs biologiques*, l'anatomie artistique développe plutôt des *considérations esthétiques*. Le propos de ce document s'intéresse avant tout aux points de rencontres entre les deux démarches.



I- Faculté de médecine/Fabre/Atger.

"La faculté de médecine de Montpellier est la plus ancienne faculté de médecine en activité du monde"¹. Entre le début du XII^e siècle et 1220, la pratique de la médecine à Montpellier est très répandue mais se fait en dehors de tout cadre institutionnel. L'existence officielle de cette institution commence donc en 1220. L'institutionnalisation permet de mettre en place des outils et des méthodes de conservation des savoirs. Le musée d'anatomie et le musée Atger – que l'on confond parfois mais qui sont 2 outils de conservation distincts – en sont les émanations les plus tangibles.

Le musée Atger est le plus ancien musée de Montpellier. La première donation, qui constitue le point de repère de sa fondation, est faite par Xavier Atger en 1813, 15 ans avant l'ouverture du musée Fabre (1828). La collection est aujourd'hui composée de "mille dessins et quelque cinq mille estampes, signés des plus grands noms comme d'artistes plus méconnus"².

Croiser les collections de ces deux institutions de conservation permet de se pencher sur la porosité entre l'enregistrement des savoirs acquis par le croisement des observations de la médecine et les préoccupations des artistes qui ne cherchent pas seulement à représenter la nature, "mais aussi [à] la relever au-dessus de ce qu'on voit communément [...], à certain degré de perfection qui n'a jamais été ou qui ne sera peut-être jamais réellement, quoique l'on en conçoive la possibilité"³. L'espace plastique de cette tension, le lieu esthétique de cette porosité, c'est le dessin.



II- L'anatomie artistique dans l'histoire avant la Renaissance.

Méthodes de notation.

L'anatomie est un sujet d'*observation* et d'*étude*, les définitions relevées plus haut sont sans équivoque. Or, des *observations* que je fais dans mon coin ne débouchent pas sur une discipline – c'est-à-dire un sujet *étudié* selon certaines méthodes et par plusieurs personnes – si elles ne sont pas notées pour être :

- enregistrées. J'ai besoin de mettre les présentes observations en lien avec d'autres que je ferai plus tard ou que j'ai faites avant.
- transmises. D'autres personnes doivent pouvoir y accéder même si elles ne sont pas présentes, dans le même espace et dans le même temps que moi.
- partagées. J'ai besoin que beaucoup d'autres personnes croisent mes observations avec les leurs pour les compléter dans le cas, inévitable, où certains détails essentiels m'auraient échappé, ou pour les contester si j'ai mal observé.

Formuler une méthode de notation pour enregistrer et partager des observations n'est donc pas accessoire, mais essentiel.

À cette fin, les deux premiers outils qui viennent naturellement à l'esprit sont l'écrit et le dessin, les deux étant basés sur le principe de tracer des marques dans la matière. Marquer la matière, c'est comme projeter des signes vers l'extérieur de soi : je fais une observation – elle passe donc par mon intellect – et je retranscris, je transpose, je substitue ce que j'ai constaté par des signes graphiques, eux-mêmes destinés à mon moi futur ou à d'autres observateurs.

Suivant le sujet que j'étudie, la méthode pour noter, enregistrer les informations et observations varie parce que certaines méthodes sont tout simplement plus adaptées à certains sujets. Pour certains sujets d'études la langue écrite est plus adaptée, pour d'autres, c'est le dessin qui semble plus naturel.

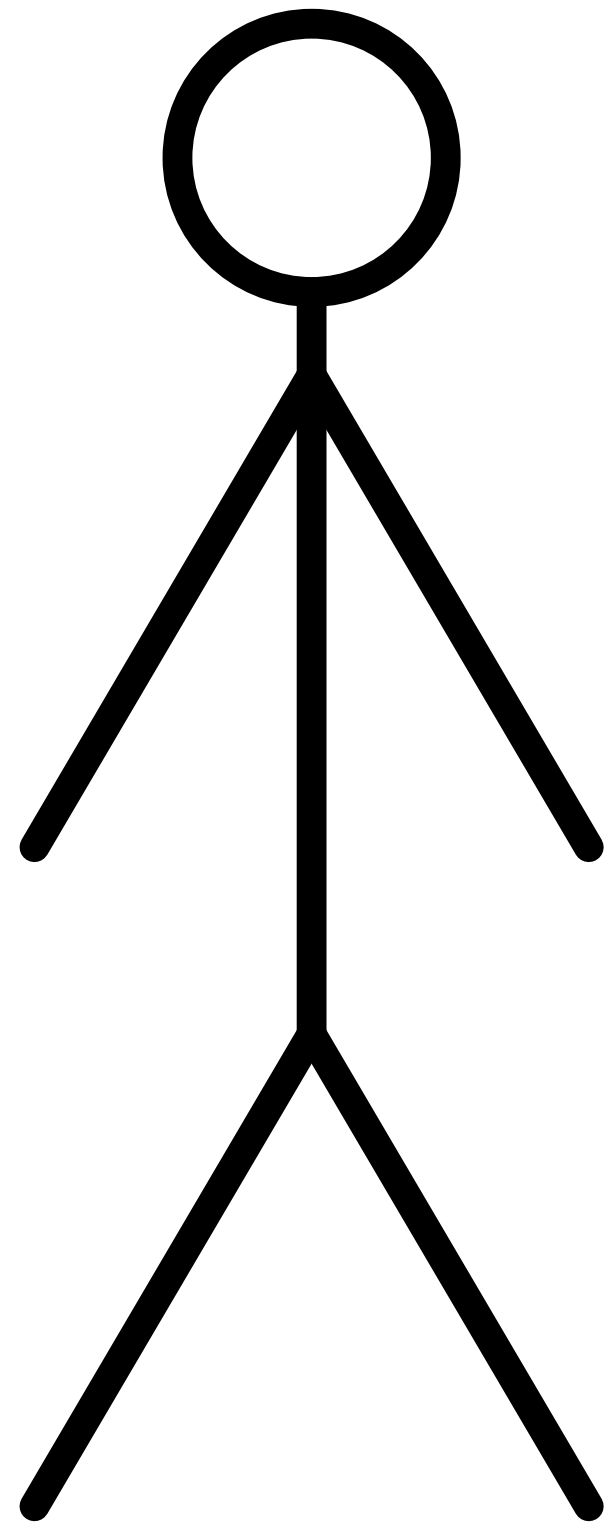
Inévitable schématisation.

L'histoire de l'étude de l'anatomie commence par le relevé des formes faciles à observer *dans* et *en dehors* du corps. La première étape de notation consiste à relever les caractéristiques évidentes de la forme que j'observe.



Sur votre feuille pliée en 2, au dos du quadrillage, dessinez une figure humaine qui prend toute la hauteur du A5, *sans aucun détail*, seulement les traits qui permettent de reconnaître qu'il s'agit d'un humain."

Observez, sur la page suivante, le résultat qui était attendu.



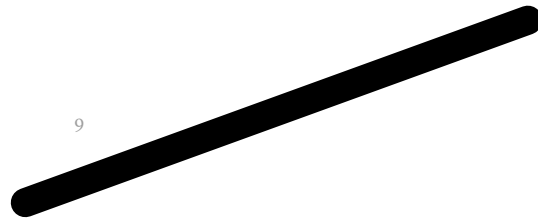
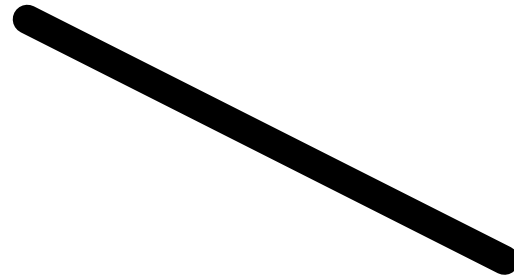
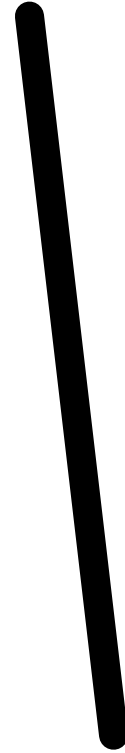
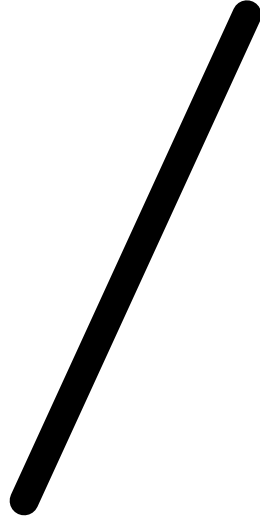
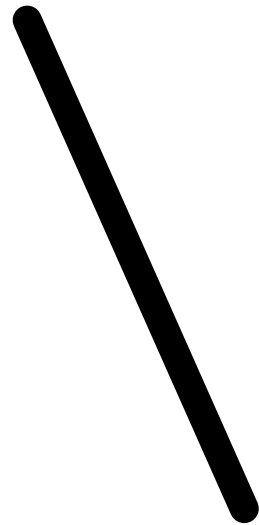
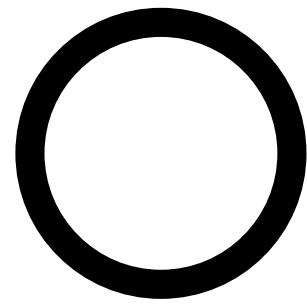
Vous êtes déçu/e ? Vous pensiez que l'exercice était plus compliqué, plus subtil, plus exigeant que ça ? Vous aviez ajouté des détails ? C'est une bonne chose parce que ça prouve à quel point nous pouvons être victimes des *conventions culturelles* (nous définirons cette expression plus loin). Si vous avez pensé que l'exercice devait produire une forme plus complexe, vous avez succombé à une sorte d'instinct culturel qui, dans les sociétés occidentales accorde une telle importance au geste de dessin, qu'elle en a fait, dans notre inconscient collectif, une pratique élitiste qui distinguerait les "talentueux" des autres. Nous accordons souvent tellement d'importance aux détails que nous pensons qu'un bon dessin est nécessairement détaillé et compliqué. Or, l'une des règles d'or dans la pratique du dessin est de savoir commencer par l'ensemble pour aller ensuite vers le détail, et pas l'inverse, parce que c'est une vue de l'ensemble qui nous permet de positionner correctement les détails. Et cette règle académique de dessin figuratif est directement issue de l'histoire de l'anatomie qui nous concerne ici. Vous comprenez maintenant pourquoi la formule *sans aucun détail* était mise en évidence dans l'énoncé par le format de police en italique : essentielle, elle définit l'essence de ce que nous nommons "schématisation".

La forme que nous venons de tracer est dépouillée de tout détail : on ne sait pas si elle est masculine ou féminine, nue ou habillée, jeune ou vieille, etc... Elle nous renseigne seulement sur le fait qu'il s'agit d'un humain. Mais ce renseignement, cette information, en fait, n'est pas une déduction que nous faisons de la forme : en effet, aucun humain n'a cette forme, ne ressemble à ça. Et pourtant, tous les humains reconnaissent ce signe.

Essayez d'émettre des hypothèses sur les raisons pour lesquelles nous reconnaissons tous cette forme comme celle d'un humain alors que nous sommes en même temps tous d'accord pour dire qu'elle ne ressemble à aucun humain du monde réel...

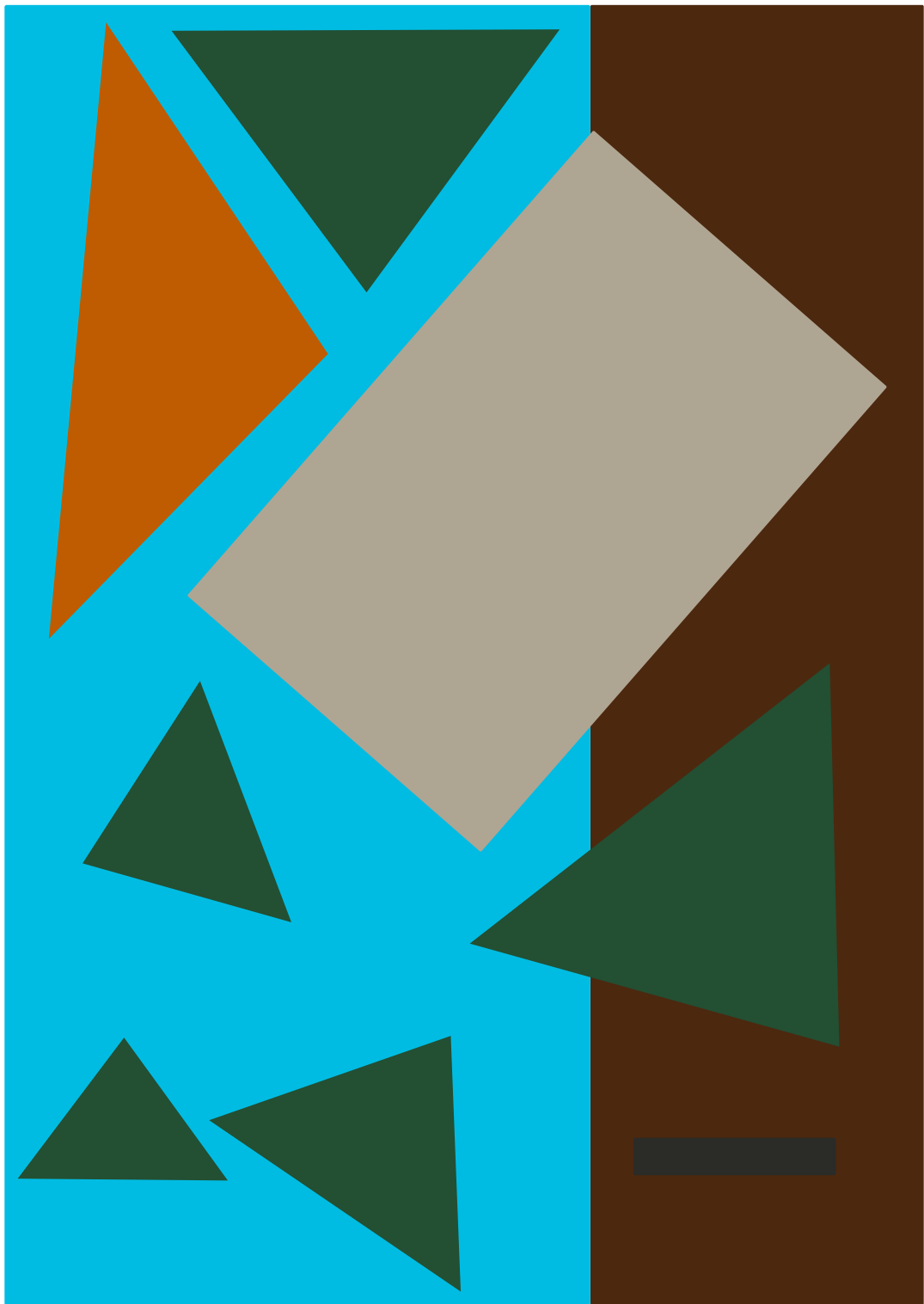
Peut-être, en formulant vos hypothèses, avez-vous estimé que c'est parce que nous reconnaissons les différentes parties du corps, les membres, que nous déduisons qu'il s'agit d'une silhouette humaine.

Faisons une petite expérience. Observez le dessin sur la page suivante.



Ici, les éléments qui constituent l'ensemble du pictogramme ont été séparés et il est impossible de faire la différence entre ce qui correspond aux jambes, aux bras ou au tronc. Pourtant ce sont exactement les mêmes tracés, donc, les mêmes *formes*, mais désassemblées. Les tracés ont perdu l'information signifiante pour le cerveau. Cette information manquante, c'est la *structure*. La structure apporte au cerveau l'information la plus importante, plus importante que la forme elle-même. On peut expliquer ce phénomène par le fait que "le cerveau structure son environnement en permanence"⁴ afin de se repérer. Mais comme il ne peut pas enregistrer chaque détail, chaque information que l'oeil perçoit, il fait un tri et ne conserve, dans un premier temps, que les informations générales, les plus utiles et les plus urgentes pour se repérer. Un *repère*, c'est un signe qu'on reconnaît, et on ne peut reconnaître quelque chose que si on l'associe à quelque chose qu'on connaît déjà. Si on applique cette logique à l'exemple de mon dessin : j'ai déjà vu un humain, je connais la forme générale de l'humain; si on me montre un pictogramme de bonhomme allumette, mon cerveau l'associe à la silhouette humaine que je connais déjà. C'est une forme tellement synthétique qu'elle est utilisée dans des situations où un message est adressé à mon cerveau de manière à ce que celui-ci réagisse rapidement, instinctivement : les panneaux routiers, tandis que je conduis, par exemple. Le bonhomme allumette est un schéma d'humain.

Complétons cette démonstration par une petite expérience supplémentaire.
Observez la planche de formes qui se trouve à la page suivante.



Sur le motif de la page précédente, on observe un fond de deux couleurs, et un agencement aléatoire de formes géométriques. Bien que l'agencement lui-même ne semble rien représenter au premier abord, le rapport entre la multitude de triangles et de rectangles et le fond évoque déjà une dimension : si le cerveau interprète les formes comme étant devant un fond, il perçoit des plans. Et s'il y a un premier et un deuxième plan, c'est qu'il y a déjà un élément de structure : la profondeur.

Si j'ajoute à cette impression de profondeur une organisation intentionnelle entre les éléments, je crée un lien entre eux qui peut devenir figuratif, ou, en tout cas, que mon cerveau croit pouvoir interpréter comme tel.

On voit bien, sur cette composition, qu'en basculant la feuille dans le sens du format paysage et en réorganisant les formes, mon cerveau perçoit celles-ci dans un ensemble qu'il reconnaît : un paysage avec du ciel, un arbre et une maison. Ce ne sont donc pas les formes seules qui donnent du sens, mais la manière dont elles sont liées, assemblées, organisées, structurées.



D'ailleurs, ce mécanisme du cerveau, qui interprète des formes aléatoires en fonction de leur organisation produit des malentendus, des erreurs : on croit parfois reconnaître quelque chose, une forme consciente, intentionnelle, dans des environnements aléatoires. Les formes qu'on croit reconnaître dans les nuages, par exemple, sont une conséquence de ce phénomène qu'on appelle la *paréidolie* ⁵.

Pour comprendre le corps, il faut étudier sa mécanique, pour comprendre cette mécanique, il faut mettre en évidence la structure, et, afin de transmettre des observations sur la structure, il faut faire des choix de notation qui sont lisibles, compréhensibles pour ceux/celles à qui elles sont adressées en sélectionnant les informations graphiques les plus pertinentes. On appelle ce procédé : *schématisation*. Et il est essentiel, si l'on se penche sur l'histoire de l'anatomie artistique, de comprendre les mécanismes graphiques exposés ci-avant : un schéma peut devenir totalement illisible si les différentes informations qui le composent sont mal structurées, ce qui rend l'étude anatomique inopérante.

Les méthodes de schématisation varient en fonction de la discipline mais aussi des cultures et des époques.



III- Conventions culturelles.

L'égypte antique.



DEUXIEME ETAPE DE DESSIN



Prenez maintenant le quadrillage que vous avez imprimé ou dessiné. Dessinez une main qui doit obligatoirement être large de 18 carreaux et haute de 30 carreaux. Chaque doigt doit faire 3 carreaux de large et l'espace entre le pouce et l'indexe doit faire aussi 3 carreaux.

Si vous vous sentez perdu, aidez-vous du schéma à la page suivante.

3 3 3 3 3 3

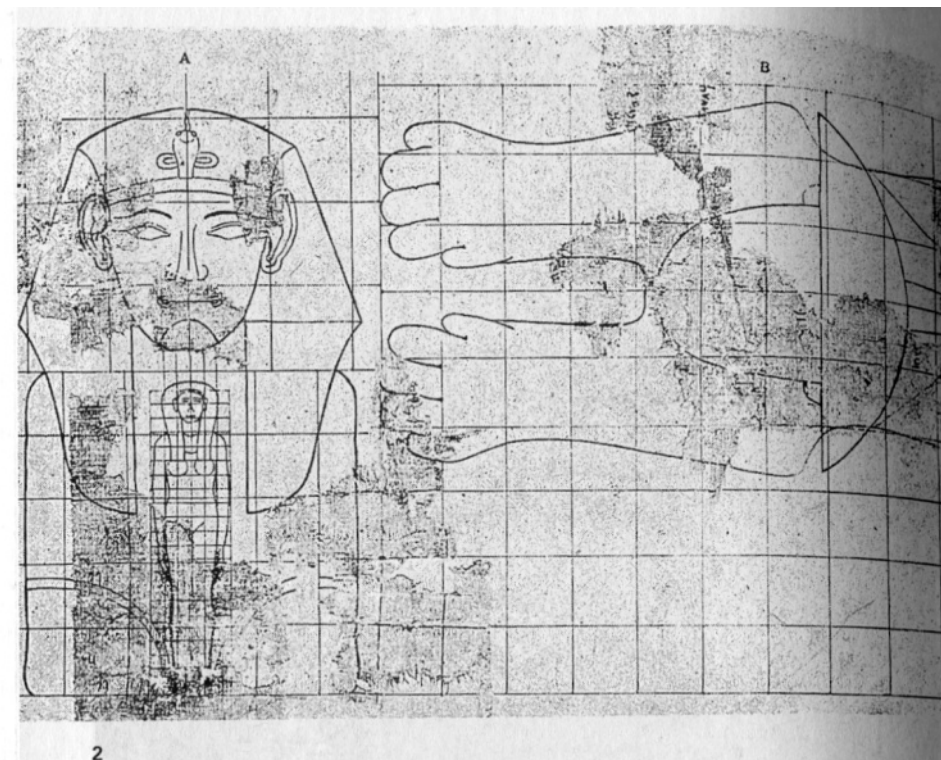
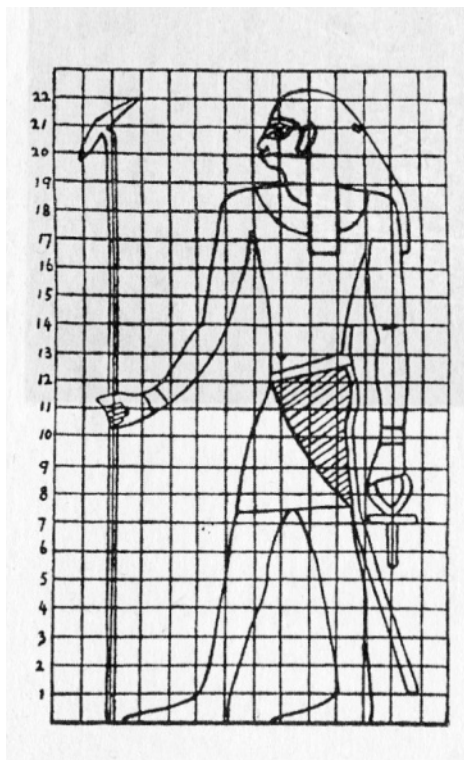
30

18



Vous venez d'appliquer un procédé de dessin fréquemment utilisé au cours de la période de l'Égypte antique. On schématisait les proportions corporelles en suivant un procédé de quadrillage. " [...] les Égyptiens subdivisaient les surfaces du bloc ou du mur au moyen d'un fin réseau de carrés égaux. [...] Il servait à établir les dimensions; et son usage s'étendait à définir le mouvement : puisque des actions telles que marcher à grands pas ou prendre le départ étaient uniquement rendues par des modifications stéréotypées de posture, non par des déplacements anatomiques en changement incessant, le mouvement même pouvait être adéquatement déterminé par des données purement quantitatives"⁶. Le réalisme et la diversité des proportions n'étaient pas la priorité des Égyptiens pour les silhouettes humanoïdes ou animales qu'ils destinaient aux grandes fresques de leurs temples ou pour leurs sculptures. Ils avaient un quadrillage-type – système de repère géométrique, mathématique – et se servaient toujours du même procédé pour faire toutes leurs figures. Elles avaient donc toutes à peu près les mêmes proportions, c'est-à-dire le même rapport entre les bras, les jampes, la tête etc...

Quand une civilisation applique des codes de représentation schématiques, elle produit des *conventions culturelles*. Un schéma, c'est un procédé de repère qui est construit selon des habitudes culturelles : les aînés enseignent leurs techniques aux apprentis qui en reproduisent la philosophie et la technique et, à force de faire toujours les choses de la même manière, le groupe culturel finit par intégrer les formes et procédés comme des canons. La méthode de



schématisation devient *repère culturel*.

Les silhouettes égyptiennes sont très droites parce qu'elles étaient conçues selon une philosophie et des préoccupations religieuses qui privilégiaient la construction, le concept, l'idée à l'illusion. Ça ne veut pas dire que les Égyptiens n'étaient pas capables de représenter des corps plus réalistes, avec l'épaisseur de la chair. Preuve en sont les portraits à l'encaustique, réalisés sous l'influence romaine entre l'an 0 et le IV^e siècle et exhumés de tombes dans la province Égyptienne du Fayoum. Mais ces images étaient destinées à accompagner les morts. Les silhouettes hiéroglyphiques des temples étaient, elles, destinées aux dieux. C'étaient des symboles, et un symbole n'a pas besoin d'être réaliste, il est intemporel. Par opposition à la mortalité charnelle de leur condition humaine, les Égyptiens composaient des symboles basés sur un procédé mathématique de quadrillage pour adresser à leurs dieux des messages inscrits dans l'intemporalité.

La Grèce antique.

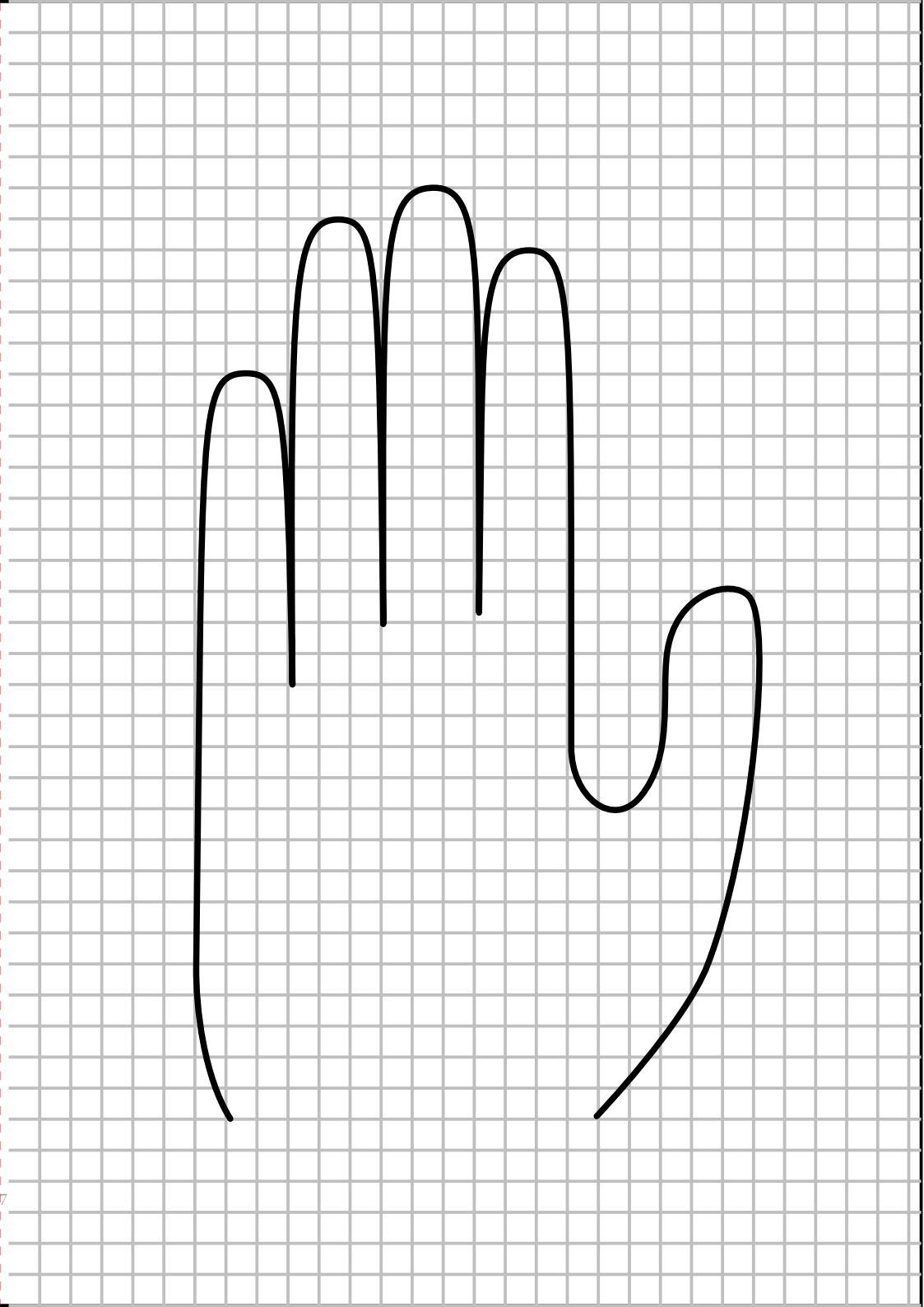
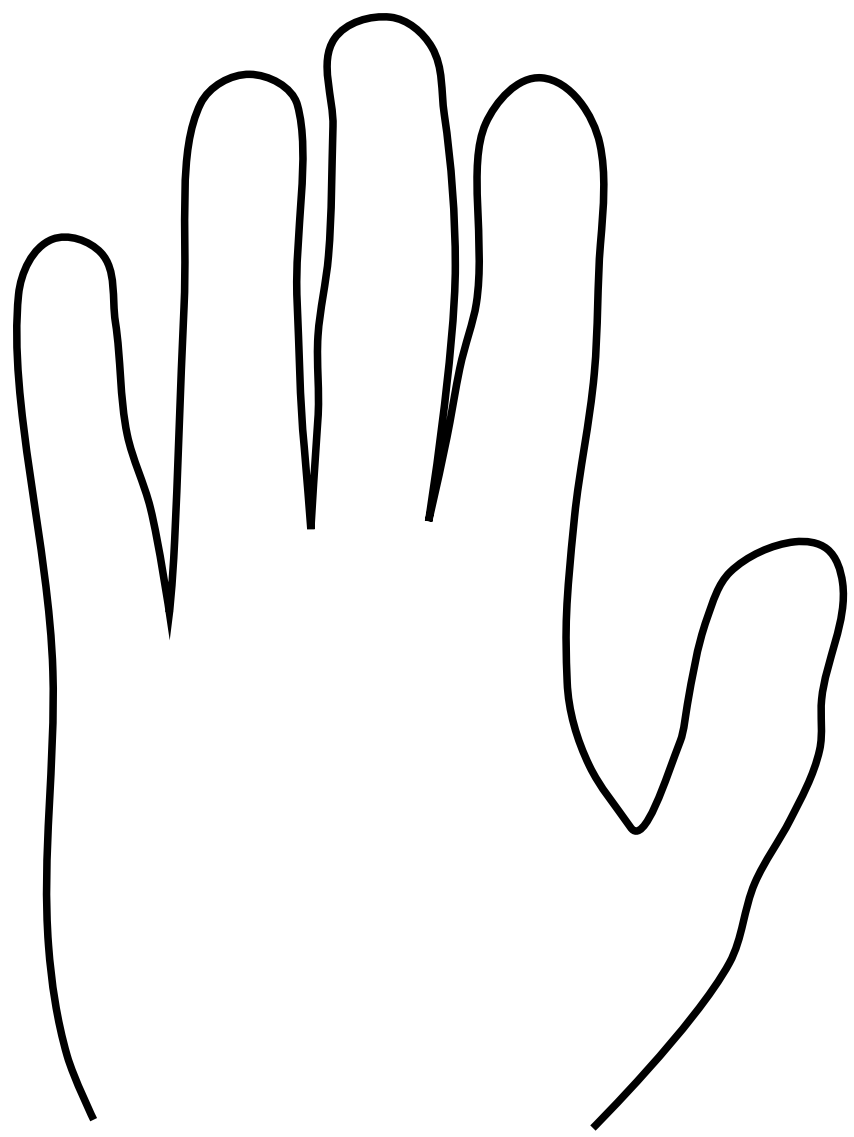
Les Grecs s'appuyaient eux aussi sur des règles de proportions destinées à représenter des corps idéalisés. Mais elles n'étaient pas basées sur l'abstraction mathématique : le point de repère des proportions Grecques, c'était le pouce, c'est-à-dire un organe du corps. Les proportions grecques partaient d'une réalité organique, charnelle, *anthropométrique*.



Portrait d'un jeune garçon nommé « Eutychès »,
II^e siècle,
Metropolitan Museum of Art.



Sur la page en face du quadrillage, tracez le contour de votre propre main.
Observez l'illustration de la page suivante.



Les Grecs de l'antiquité pensaient que l'univers avait émergé du *chaos*, dans lequel, "ennemis les uns des autres, tous ces éléments rassemblés en désordre, le froid et le chaud, le sec et l'humide, les corps mous et les corps durs, les corps pesants et les corps légers, se livraient une éternelle guerre"⁷. C'est l'ordre entre les éléments séparés du chaos, imposé par une puissance et une volonté divine qui avait, toujours selon cette croyance, abouti ensuite à l'apparition de l'espèce humaine. Les Grecs respectaient donc plus l'ordre de la tempérance (Sophrosyne) que le chaos de la démesure (Hybris). Pour autant, le dynamisme des mythes Grecs était toujours assuré par une tension permanente vers l'instabilité des formes et des matières, par le *chaos*. *Les Métamorphoses*, composées par Ovide à la période romaine, sont sur ce point un témoignage éloquent du mécanisme narratif caractéristique de la mythologie Gréco-Latine.

"Les principes de l'art Grec archaïque restaient semblables à ceux de l'égypte ; le progrès du style classique sur l'archaïque tint à ce qu'il accepta comme des valeurs artistiques positives, précisément ces facteurs que les Égyptiens avaient négligés ou niés.

Il a tenu compte des dimensions changeantes qui résultent du mouvement organique [...] Si [les Grecs] pouvaient admettre une théorie des proportions , c'était sous condition [...] qu'elle se limitât au rôle d'une anthropométrie"⁸.

Comme on l'observe très bien sur le dessin qu'on vient de faire, la forme réelle de la main, en comparaison au schéma quadrillé, est très irrégulière. On perçoit les gonflements de la chair, les bosses des os saillants etc... C'est ce qu'on appelle l'*organique* : les formes et phénomènes caractéristiques du vivant. La théorie des proportions du classicisme Grec s'éloigne des procédés mathématiques rigides des Égyptiens pour prendre en compte la convention culturelle attachée aux propriétés variables, instables, organiques propres au corps humain. Elle relève en fait de l'*anthropométrie*. "L'anthropométrie est la technique qui concerne la mesure des particularités dimensionnelles d'un homme"⁹ : tous les humains étant différents, pour prendre en compte cette variable de proportions et s'approcher de la réalité, les sculpteurs déterminaient la taille de leur oeuvre en fonction de la taille du pouce du personnage représenté ; une fois la taille du pouce déterminée, le sculpteur appliquait des règles de proportions à chaque membre : la tête devait correspondre à un certain nombre de pouces, tout comme le bras, la jambe etc...



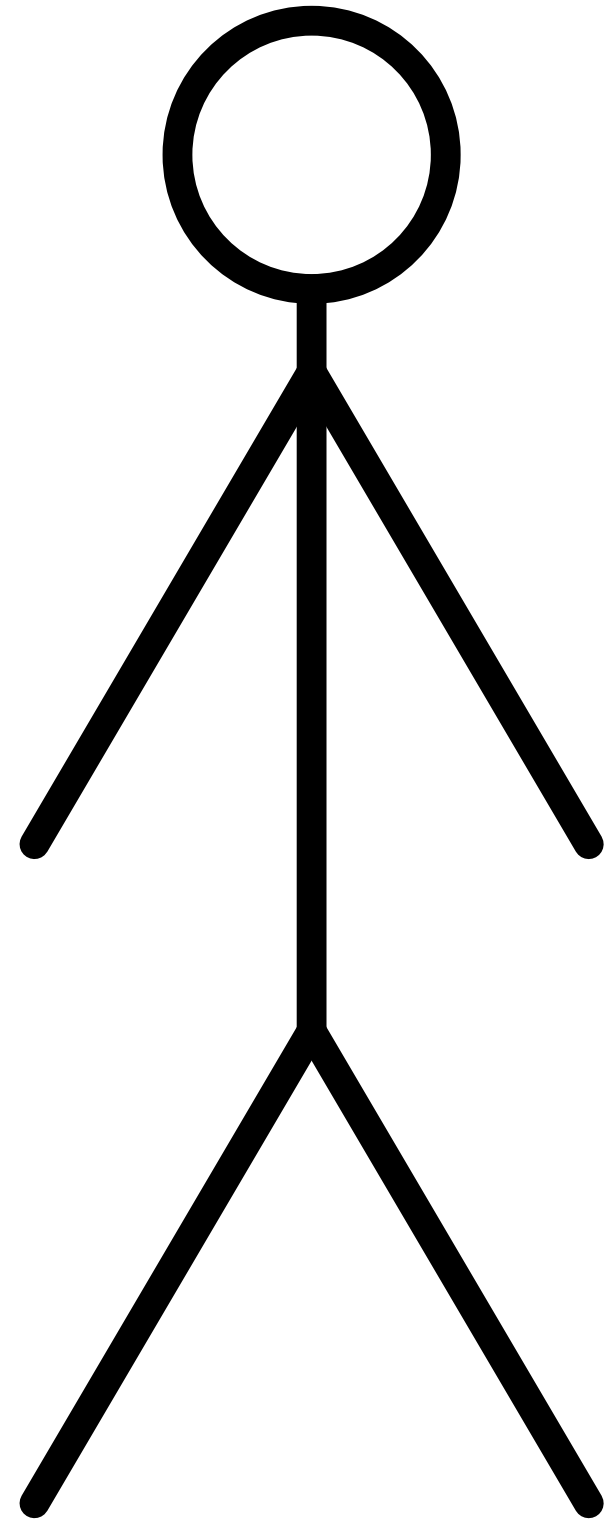
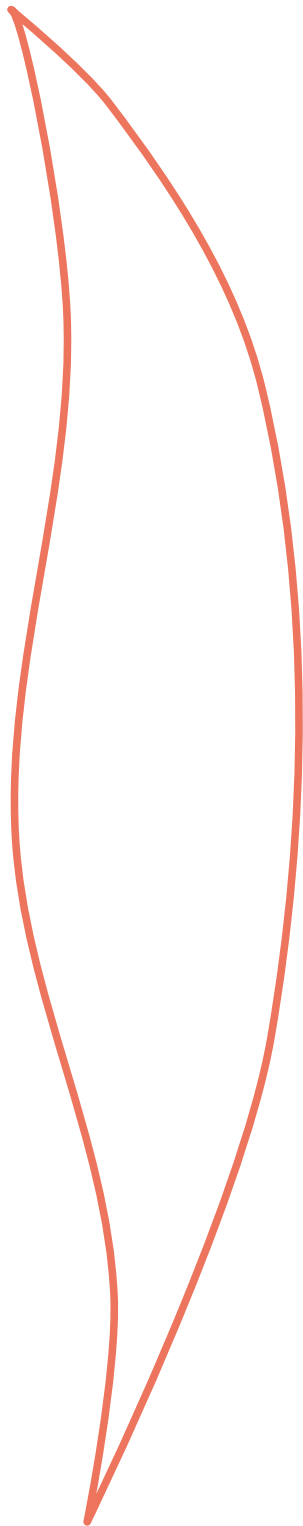
QUATRIEME ETAPE DE DESSIN



Ci-dessous se trouve l'image d'un muscle.



Retournez votre feuille de dessin pour retrouver le bonhomme allumette que vous aviez dessiné au début de ce parcours. Sur la dernière face blanche qu'il vous reste, à côté de votre bonhomme allumette, schématisez ce muscle avec le crayon de couleur. N'oubliez pas : *le moins de détail possible*. Si cette consigne vous semble obscure, un exemple du résultat attendu vous est proposé sur la page suivante de ce document.



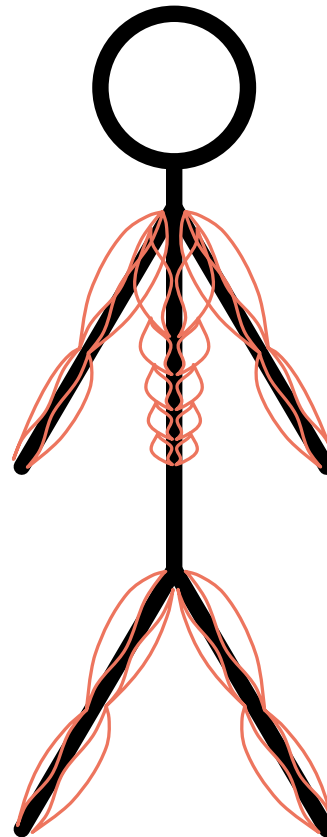
La forme qui vient le plus instinctivement est comme sur ce dessin : je trace des contours courbes. Les contours suggèrent l'épaisseur. Et l'aspect courbe du tracé évoque la souplesse, voire la mollesse, de la chair. Parce qu'elle évoque la forme et l'épaisseur de la chair, on peut qualifier cette forme d'*organique*.



CINQUIEME ETAPE DE DESSIN



Pour cette ultime étape de dessin, appliquez, au crayon de couleur, la forme de muscle que vous venez de tracer, sur le bonhomme allumette, comme sur l'illustration ci-dessous.



En ajoutant des muscles au pictogramme, ce dernier acquiert une épaisseur et une rondeur organiques, charnelles. C'est toujours un schéma, mais qui apporte des informations supplémentaires sur la structure du corps.

Le début du Moyen Âge .

La période Byzantine du Moyen Âge, ou Haut Moyen Âge, qu'on situe généralement entre 476 et 888¹⁰, privilégie à nouveau, comme l'antiquité égyptienne, le *schématisme planimétrique*, mais "[...] la différence entre la projection plane égyptienne et médiévale, c'est qu'en Égypte les motifs en profondeur sont totalement supprimés, et qu'au Moyen Âge ils sont seulement atténués. Les représentations égyptiennes sont "réduites à un plan" parce que l'art égyptien ne rend que ce qui peut *de facto* être présenté dans le plan ; les représentations médiévales semblent "réduites à un plan", même si, l'art médiéval rend ce qui ne peut *de facto* être présenté dans le plan."¹¹

Les figures sont tracées selon leurs strictes fonctions significative et symbolique. C'est aussi au cours de cette période que se développe la *perspective signifiante*.



Les Rois Mages, mosaïque du mur gauche de la nef, Basilique Saint-Apollinaire-le-Neuf, Ravenne, 493 – 526 AD.

À partir de La Renaissance (De Vinci, Vésale, l'écorché).

« C'est dans l'œuvre de Léonard de Vinci [1452 – 1519] que l'on voit se nouer avec éclat la liaison intime du savoir et de l'outil graphique. »¹². Le savant aborde chacune de ses recherches comme une occasion d'ajouter une couche d'interprétation inventive à l'observation : sa tentative de transposer les « dispositifs ostéomusculaires, » en « systèmes de cordes et de leviers » en est une démonstration éloquente.

Même si on a bien affaire, avec cet exemple, au lien entre *praxis* et *logos*, cher à l'esprit renaissant, qui anticipe à bien des égards le projet à la fois graphique et médical d'André Vésale, les recherches de Léonard ("chercheur clandestin"¹³) n'ont pourtant pas directement débouché sur une évolution scientifique significative parce qu'elles étaient menées de manière trop isolée, sans les méthodes modernes de partage d'information et de débats contradictoires de la communauté scientifique.



Homme de Vitruve, Léonard de Vinci, lavis sur papier, vers 1490.



Undecima musculorum tabula, in *De humani corporis fabrica Libri Septem*, 1543, Andreae Vesalii Bruxellensis, p. 200.

Vésale est le premier à faire du dessin anatomique une pratique chargée à la fois des questions esthétiques du dessin et des questions scientifiques de l'architecture du corps humain (*De humani corporis fabrica*, 1543). En demandant aux auteurs des xylographies (gravures sur bois) de théâtraliser les figures d'illustration, il rend supportable l'insoutenable. D'autres ouvrages de médecine illustrés, certes de moindre importance, avaient précédé celui de Vésale mais *De Humani Corporis* marque un tournant décisif parce qu'il constitue l'aboutissement d'une lente émergence – amorcée au cours du siècle précédent – de la mise en scène qui charge de pathos ce type d'illustration. On notera tout particulièrement les planches de Charles Estienne, dont les postures des figures nues empruntent souvent aux grands maîtres.

Le succès de l'ouvrage de Vésale se heurte aux convictions de certains de ses contemporains "pour qui la répétition des textes antiques, récemment récupérés, figurait le mode suprême de l'activité intellectuelle"¹⁴, et à ce titre, restaient "fanatiquement attachés à la parole"¹⁵.

Cette réticence d'une certaine communauté scientifique à l'égard des images sera contredite par le succès auprès des étudiants de la série des *Tabulae anatomicae* et ses contrefaçons qui vont devenir une référence. On constate sur celles-ci l'attachement durable de Vésale à Galien.

Vésale introduit *De humani Corporis* avec un commentaire qui insiste sur l'importance du fait que le savoir médical ne peut pas se contenter de l'observation des planches. La connaissance, même intime, de ces dernières ne peut être une fin médicale ou scientifique en soit. Elles doivent servir de support pour acquérir un savoir qui reste inopérant sans la pratique. Il y défend aussi l'intérêt supérieur de la représentation graphique sur le discours, sans doute bien conscient des doutes que susciterait son projet pour les scientifiques convaincus de la supériorité de la parole.

L'iconographie Vésalienne présente quelques caractéristiques essentielles : l'anatomie est présentée par systèmes,

c'est-à-dire, par l'interconnexion des organes entre eux, permettant une observation simultanée de l'organe lui-même et de sa fonctionnalité au sein d'un ensemble. Il s'agit bien d'une observation "de la structure (fabrica), en rapport avec les fonctions"¹⁶ dont la lisibilité constitue l'un des impératifs. À ce titre, certaines postures contribuent à la visibilité de certains éléments.

La dissection est pratiquée par les artistes eux-mêmes durant le cinquecento. Certains peintres et sculpteurs continuent d'assister à des cours de dissection jusqu'au XX^e siècle (exemple de Sonia Delaunay) mais la plupart étudie la myologie depuis des écorchés.

Les ancêtres des écorchés pédagogiques ne sont pas les représentations des suppliciés ou de Marsyas. Ce sont plutôt les "modèles anatomiques de membres que l'on trouvait au XV^e siècle dans des ateliers florentins"¹⁷ ou les sculptures du XVI^e.

Bien que la valeur didactique de l'écorché soit rapidement reconnue par l'académie (des arts, pas des sciences), elle est aussi contestée. Diderot, notamment, qui craint que l'imaginaire de l'artiste ne s'y engluie dans un désir "de se montrer savant"¹⁸. Il s'agit donc, pour les artistes, notamment du XVIII^e, de trouver l'équilibre entre, d'une part, l'illusion que permet l'imitation et, d'autre part, la grâce du mouvement rendue possible par la connaissance des effets de la tension musculaire. C'est ce qu'il faut entendre par "perfectionner la nature"¹⁹ vers une forme idéalisée, "la beauté naissant d'un accord de la forme et de la fonction"²⁰.

C'est à partir du XVI^e siècle que se développe l'usage des mannequins. "Jan Steen et Vermeer sont parmi les plus connus des artistes qui usèrent assez volontiers de cet auxiliaire"²¹. Mais ce support doit être complété par l'étude du modèle vivant, sans quoi le résultat manque de vie, est un peu rigide.

Souvent en bois, cet outil s'est transmis sur plusieurs générations. C'est pourquoi le type corporel de ceux sculptés au XVI^e siècle a continué à influencer les proportions dans des œuvres réalisées aux siècles suivants. Les usages académiques d'ateliers s'effacent au XX^e siècle, mais la figure du mannequin se trouve peut être transposée dans les "êtres animés chargés de représenter le type souverain de beauté"²².

Les cahiers de modèles constituent une documentation riche en enseignements sur les "types idéaux de la perfection plastique"²³ selon chaque époque.

Notes.

- ¹ Wikipédia 2020, article *Faculté de médecine de Montpellier*, (https://fr.wikipedia.org/wiki/Facult%C3%A9_de_m%C3%A9decine_de_Montpellier#Origines)
- ² Page de la bibliothèque interuniversitaire sur le site la faculté Paul Valéry Montpellier III, (<https://www.biu-montpellier.fr/patrimoine/explorer-les-collections/fonds-musee-atger>)
- ³ Jonathan Richardson, *Traité de la peinture et de la sculpture*, 1728, cité par Jacques Guillerme dans *Anatomie artistique* in *Encyclopaedia Universalis*, 2017.
- ⁴ Wikipédia 2020, article *Paréidolie* (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Par%C3%A9idolie>)
- ⁵ *Ibid.*
- ⁶ Erwin Panofsky, *L'oeuvre d'art et ses significations*, Editions Gallimard, collection folio essai, traduit de l'anglais par Marthe et Bernard Teyssède 2015 (ISBN : 978-2-07-045688-8), première publication en anglais 1955, p. 89.
- ⁷ Ovide, *Les Métamorphoses*, traduit sous la direction de Désiré Nisard, Lechevalier et comp. éditeurs, édition libre format PDF, p. 3.
- ⁸ Erwin Panofsky, *L'oeuvre d'art et ses significations*, *op. cit.*, p. 92.
- ⁹ Wikipédia 2020, article *Anthropométrie*, (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Anthropom%C3%A9trie>)
- ¹⁰ Wikipédia 2020, article *Haut Moyen âge* (https://fr.wikipedia.org/wiki/Haut_Moyen_%C3%82ge)
- ¹¹ Erwin Panofsky, *L'oeuvre d'art et ses significations*, *op. cit.*, p. 100.
- ¹² Jacques Guillerme, *Anatomie artistique* in *Encyclopaedia Universalis*, 2017.
- ^{13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23} *Ibid.*

