

**Zeitschrift:** Matières

**Herausgeber:** École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville

**Band:** 5 (2002)

**Artikel:** Dessiner, proportionner, dimensionner

**Autor:** Dutry, Gérard / Stump-Lys, Petra / Rehm, Christian

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-984473>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 04.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Dessiner, proportionner, dimensionner

Gérard Dutry, Petra Stump-Lys, Christian Rehm

«Quand on voyage et qu'on est praticien des choses visuelles, architecture, peinture ou sculpture, on regarde avec ses yeux et on dessine afin de pousser à l'intérieur, dans sa propre histoire, les choses vues. Une fois les choses entrées par le travail du crayon, elles restent dedans pour la vie, elles sont écrites, elles sont inscrites.»<sup>1</sup>

Le Corbusier

Ecrites et inscrites par le *travail du crayon*, les choses vues recomposent mon regard sur le monde. Comme pour Le Corbusier, pour Léonard de Vinci déjà, le dessin était «un instrument privilégié au service de l'observation, marquant les débuts d'une investigation systématique du monde, cherchant à définir la structure externe et interne des choses au-delà de leur apparence»<sup>2</sup>. Nous retenons cette notion d'investigation systématique, car nous sommes convaincus que le dessin d'observation manifeste une modalité spécifique de *relation* au monde, moyen privilégié pour appréhender la réalité. Nous considérons en effet que le dessin est une écriture du réel qui imbrique observation, investigation et spéulation, éducation d'un regard et d'une pensée à la fois.

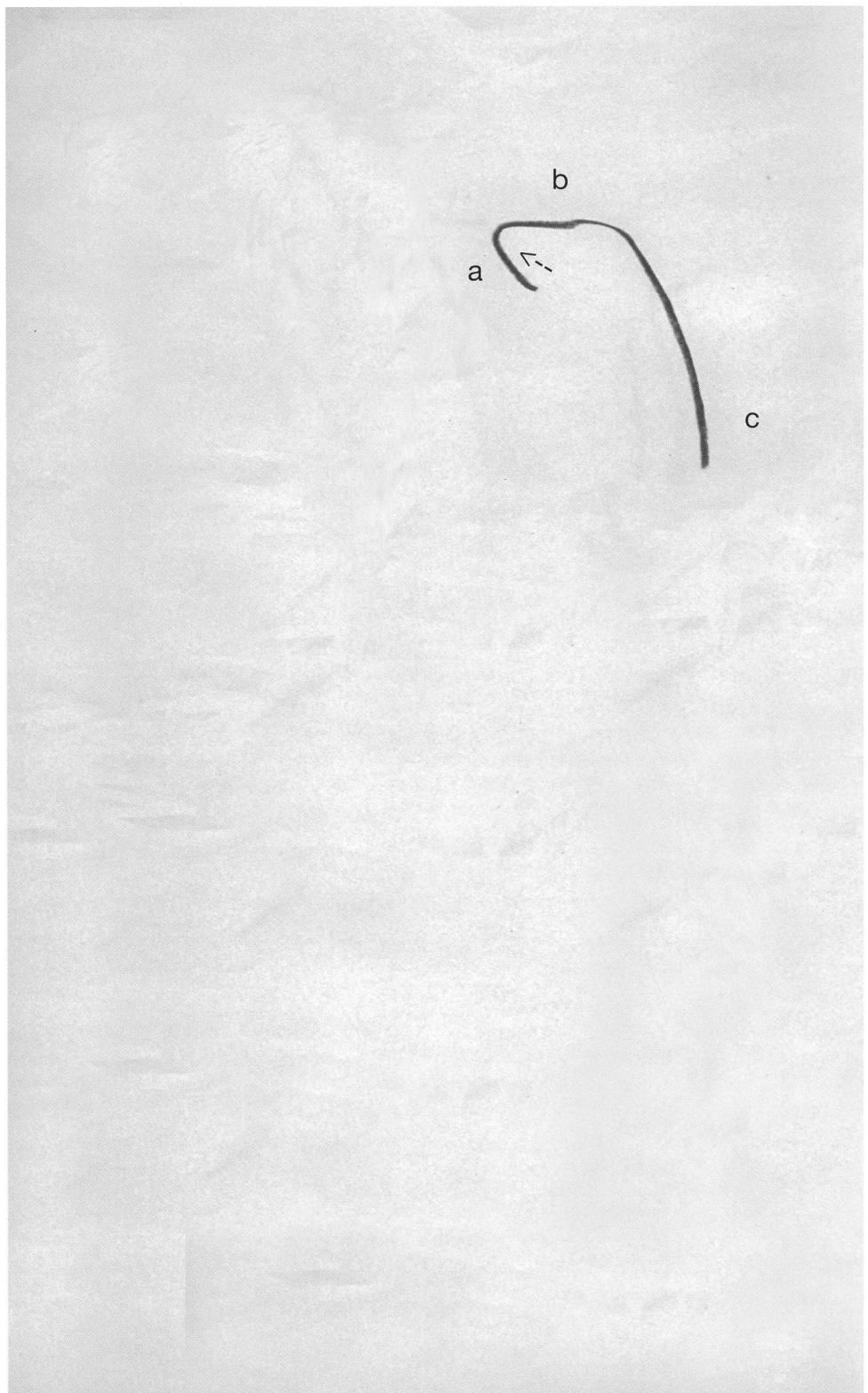
Nous avons voulu faire porter le présent article moins sur le dessin considéré comme un aboutissement ou une œuvre que sur le travail d'élaboration, le temps du *dessiner*. Ce qui nous occupe ici c'est le regard en train de se construire, les lignes en cours de fabrication, le dessiner et non le produit fini ou œuvre. C'est la raison pour laquelle ce texte est accompagné par 6 étapes d'un dessin en train de se faire (dessin en grand format 50 x 70, graphite sur papier). Il s'agit du travail d'une étudiante de deuxième année, Céline Ginet, dont on essaie de recomposer la genèse à travers ses séquences décisives.

Nous nous attacherons donc au dessin du point de vue de son producteur et non de son consommateur – lecteur, critique, historien de l'art – ce qui entre autres exclut la question esthétique.

## Proportions, rapports, relations

En dessinant, je rapporte une dimension à une autre, je les compare, je les rends commensurables, je leur donne une échelle. Telles seraient les opérations mentales qui créent les proportions. Le mot *proportion* fait référence à des systèmes de relations ou de rapports, le plus souvent basés sur le nombre.

On se souvient comment, d'après Plutarque, Thalès invente la proportion. Lors de son voyage en Egypte, le Grec se trouve devant la pyramide de Kheops, il voudrait en donner les dimensions tant l'édifice l'impressionne, mais impossible d'en mesurer la hauteur. Puis, il a l'intuition de la comparaison, du rapport, de l'analogie : la proportion est née. «La hau-



*Genèse d'un dessin de nu.*

#### *Phase 1*

*Le dessin commence dans la partie supérieure droite de la feuille de papier, délimitation de la forme, ouverture vers la gauche.*

*Axes et directions :*

*Mise en page de deux directions obliques (a et c) et d'une horizontale (b) les reliant. Cette horizontale est parallèle au bord de la feuille de papier. Cette dernière constitue un système de référence orthogonale (cf. l'usage du fil à plomb par Matisse).*

*Proportions:*

*Le rapport de grandeur entre a, b et c définit le système de proportions des parties à l'ensemble, il installe une sorte de "règle de mesure".*

*teur d'une pyramide est rapportée à la longueur de son ombre exactement comme la hauteur de n'importe quel objet vertical mesurable est rapportée à la longueur de son ombre à un même moment de la journée.»<sup>3</sup>*

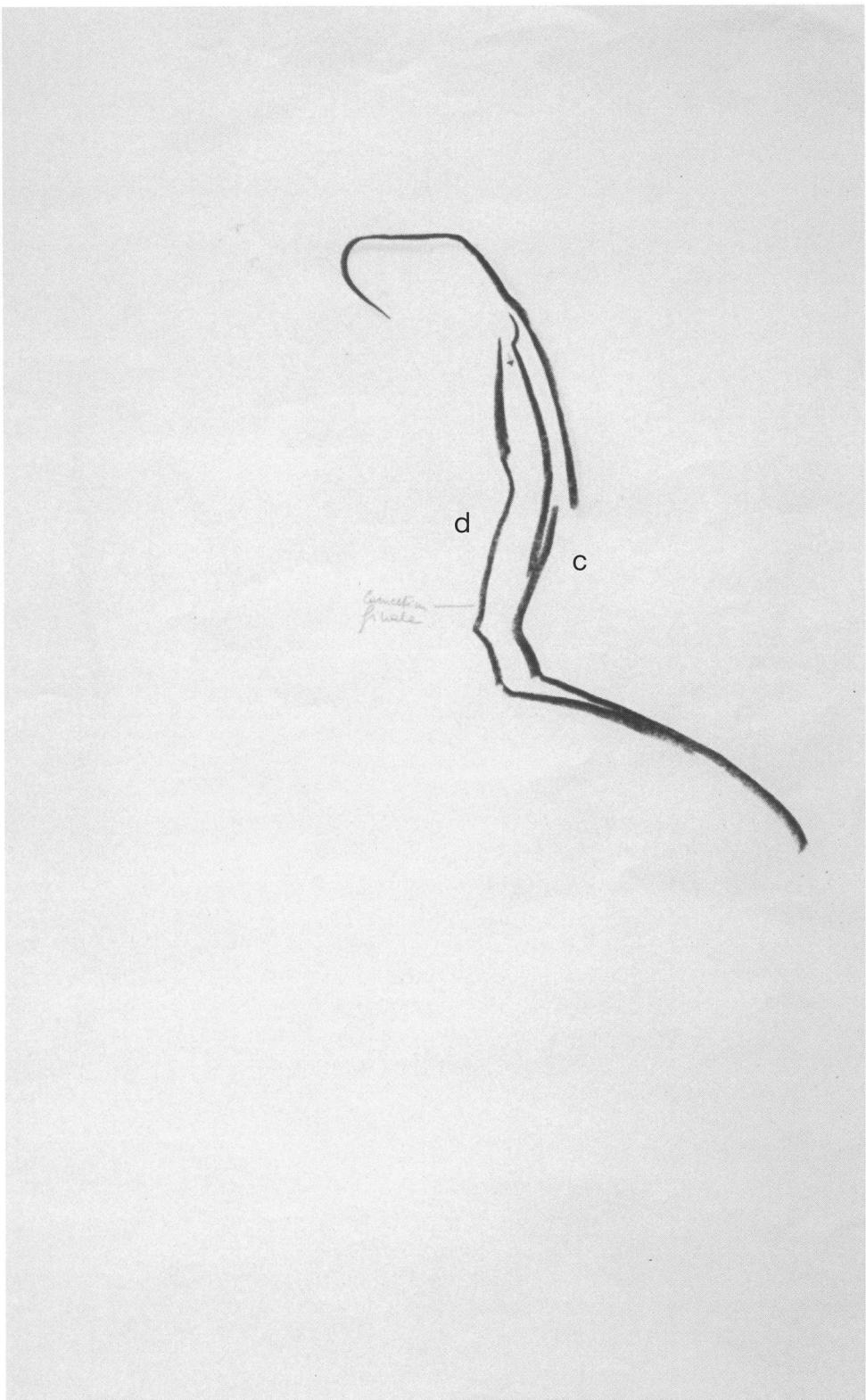
Cette anecdote recomposée est intéressante à plus d'un titre : elle met en scène des éléments très voisins des questions qui se posent au dessinateur. Thalès n'est pas dessinateur et pourtant il est confronté à une expérience similaire : comment rendre compte de ce qu'il perçoit? Imaginons donc Thalès à l'œuvre. Hauteur incommensurable par excellence, la pyramide lui échappe, c'est là sa dimension mythique qui la place hors d'atteinte de toute forme raisonnable. L'ingénieux Grec procède par comparaison et déplacement. Il mesure l'ombre portée et non la chose et déplace son regard sur un autre objet, la hauteur de son propre corps. «[...], il avait inventé une ruse. Le vertical m'est inaccessible ? Je l'obtiendrai par l'horizontal. Je ne peux mesurer la hauteur parce qu'elle se perd dans le ciel ? Je mesurerai son ombre écrasée au sol. Avec le "petit", mesurer le "grand". Avec l'"accessible" mesurer l'"inaccessible". Avec le "proche", mesurer le "lointain".»<sup>4</sup> Il passe par l'ombre comme symbole de toute forme d'image; le transfert suivant passe de l'ombre au nombre : la proportion est établie. La lumière du soleil, génératrice d'ombre, est relayée par une donnée plus stable : le chiffre, qui vient éclairer l'espace d'un jour nouveau. Le moment que nous avons choisi de privilégier se situe avant le chiffre, avant la mesure : c'est le moment de l'étonnement devant les similitudes.

Toutes les opérations mentales du philosophe-géomètre seraient alors de l'ordre du détour, de la défocalisation, de la ruse. Elles vont conduire au théorème qui trône pour la postérité dans tous les manuels de géométrie. Mais là encore, ce n'est pas ce résultat qui nous intéresse, mais la gestation d'un regard, la pensée en mouvement. Elle suit ici la logique de la métonymie, c'est-à-dire qu'elle procède par contiguïté : de la pyramide à un objet voisin (le corps du spectateur), de l'objet à son ombre portée. Tous ces déplacements du regard, tous ces mouvements de l'œil et de la pensée qui vont appréhender le réel sont aussi ceux du dessinateur à l'œuvre. Celui-ci confronte les objets, cherche des relais, tisse tout un réseau de correspondances, construit des rapports qui n'iront pas forcément jusqu'au chiffre (sauf s'il arpente l'espace en géomètre et s'il a des comptes à rendre). Le regard lit des proportions dans les choses vues presque naturellement.

Un autre aspect de l'aventure du philosophe et des ombres portées mérite qu'on s'y arrête. C'est le contexte dans lequel elle est située, le projet dans lequel elle s'insère. Gageons que Thalès n'est pas venu en Egypte pour y faire de la géométrie pratique. Donner les dimensions de la pyramide fait assurément partie d'un projet de voyageur, de géographe qui veut relater ce qu'il a vu et faire part de l'impression que l'édifice lui a faite. Cette histoire de relations joue en effet sur les deux sens du mot qui a, d'une part, sa valeur logique de lien entre deux choses, mais, d'autre part, garde aussi son sens premier de témoignage, de rapport verbal : «*Il désigne dans l'usage courant, le récit, la narration d'un fait, spécialement le récit d'une expédition lointaine.*»<sup>5</sup>

Lien ou compte-rendu, la relation est l'un et l'autre, tout comme le rapport. Il s'agit d'établir des relations entre les choses vues afin de relater, de rapporter un événement vécu. Cette recherche des proportions obéit à un désir de parler du monde, de me situer (mon ombre, ma taille) par rapport à ce que je vois. La proportion comme instrument pour dire le monde : nous sommes ici au centre des enjeux du dessin.

Rapport entre les objets, entre moi et les objets, rapport de longueurs, rapport de mots, toutes ces formes de liens se croisent et se superposent. *Proportion* garde cette double valeur contenue dans le rapport : elle établit un lien et en même temps elle rend compte.



*Genèse d'un dessin de nu.*

*Phase 2*

Après la phase 1, décidée et affirmée, apparaît cette deuxième étape nettement plus hésitante. La descente fait l'objet d'une correction de trajet – la ligne c étant remplacée par d. La ligne c n'a pas été gommée, suivant les directives pédagogiques de laisser apparaître la trace des erreurs en première phase d'apprentissage du dessin.

## Gestes et justesse

Le réseau de lignes, de traits, de formes s'organise et la ressemblance s'installe avec l'objet regardé. Les proportions sont justes, dira-t-on. Mais comment y arriver ? C'est dans l'anthropologie que nous trouverons une piste des plus intéressantes donnant au dessin sa dimension primordiale.

Nous nous référerons ici à Marcel Jousse et à son *Anthropologie du geste*<sup>6</sup>, qui conçoit la saisie du monde par le geste et le mime. Pour lui, le geste qui mime le réel est fondateur de l'humain autant que la station verticale et il cite Aristote : «*l'Homme est le plus mimeur de tous les animaux et c'est par le Mimisme qu'il acquiert toutes ses connaissances*». Le mime n'a ici rien d'une activité de divertissement, mais il est au cœur de la connaissance. C'est par le mime que passe tout processus d'appropriation du réel : la main qui dessine et la main qui mime la forme ou le mouvement des choses sont une. L'intérêt d'une perspective anthropologique est de donner à la pratique du dessin sa place et sa véritable envergure. Le dessin relève pleinement de cette gestuelle première. Le corps, dépositaire de ces premiers mouvements, rejoue en geste son expérience du monde.

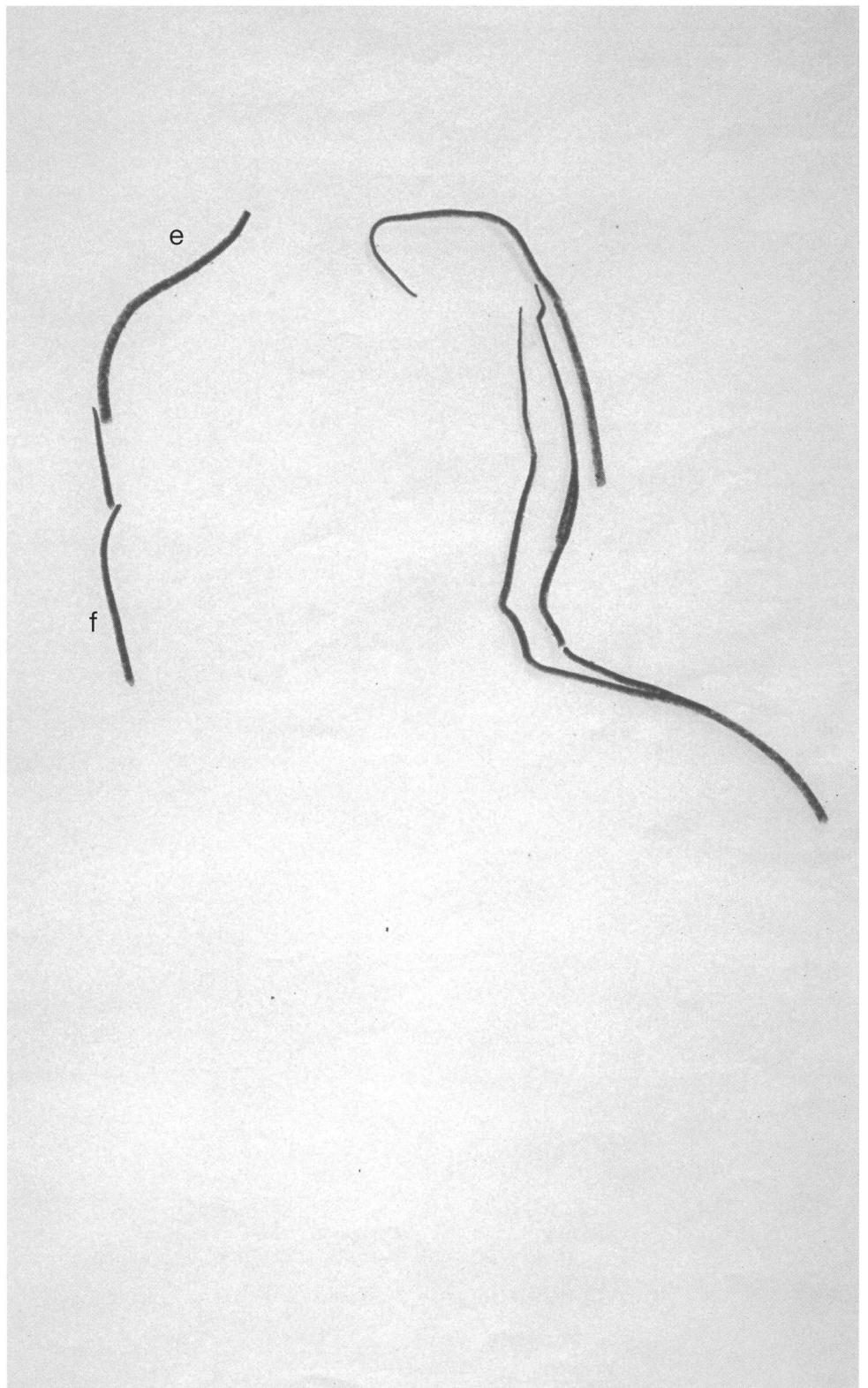
L'étudiant, qui construit son savoir, trouvera là un point d'appui fort utile. L'apprentissage du dessin passe par cette notion de gestualité, avant l'acquisition de tout autre technique. La première tâche pédagogique est d'imbriquer indissolublement geste et regard. La seconde est de donner au geste le sens de la mesure propre à mettre en place un rapport d'échelle. L'expérience de Le Corbusier est à cet égard instructive : «*Chaque journée de ma vie a été vouée en partie au dessin. Je n'ai jamais cessé de dessiner et de peindre cherchant, où je pouvais les trouver, les secrets de la forme. Il ne faut pas chercher ailleurs la clef de mes travaux et de mes recherches [...]. Dessiner, c'est d'abord regarder avec ses yeux, observer, découvrir. Dessiner c'est apprendre à voir, à voir naître, croître, s'épanouir, mourir les choses et les gens. Il faut dessiner pour pousser à l'intérieur ce qui a été vu et demeurera alors inscrit pour la vie dans notre mémoire .»*<sup>7</sup>

Pour bien saisir la force du geste chargé de regard et d'expérience du monde, prenons deux exemples qui se jouent dans l'ombre et pour lesquels la justesse du geste est le seul secours.

Un premier exemple de cette force du geste chargé de regard et d'expérience du monde pourrait être celui de l'art pariétal de la grotte de Lascaux. Ce qui nous touche dans ces représentations, c'est bien une certaine forme de justesse de la ligne, entièrement contenue dans le geste du dessinateur. Nous reconnaissons l'animal dans sa silhouette et son mouvement parce que les rapports entre les lignes, les proportions correspondent à notre expérience. Le dessinateur s'est laissé imprégner par les lignes vues de bison ou de cheval, elles se sont inscrites en lui. Comment parvient-il à les restituer ensuite sur les parois de la grotte obscure en leur conservant cette justesse "naturaliste" ?

Sans doute, cela est-il à mettre en corrélation avec cette extrême richesse de nuances et de sensibilité du geste des cultures premières ; sensibilité repérable dans leur vocabulaire : «*Nous ne nous rendons pas compte de la richesse et de la souplesse des gestes expressifs de ces peuples spontanés. Nous avons le mot "prendre", mais eux auront des centaines de gestes pour exprimer ce que nous exprimons, nous, par ce simple mot.*»<sup>8</sup>

Notre deuxième exemple se situerait à l'autre extrémité de l'histoire occidentale : il s'agit de Degas vieillissant, atteint de quasi-cécité. Son œil ne peut le guider, mais le geste demeure vivace et lui permet d'imprimer dans la cire ou la glaise le mouvement d'une femme. Ses quelque cent cinquante sculptures témoignent bien de la force mimique inscrite dans la main, dont la justesse survit à la perte du regard.



Genèse d'un dessin de nu.

Phase 3

La construction de la forme se fait selon un système bilatéral... Il y a eu la droite et puis, maintenant la gauche – lignes e et f. Au centre, invisible, une ligne fictive séparant les 2 côtés.

## Proportions, temps, rythmes

Notre expérience de l'espace est active et elle obéit autant au mouvement qu'à la stabilité rassurante des édifices. Et l'on ne peut que suivre Hall quand il parle de *dynamisme* de l'espace<sup>9</sup>. Le fait même de percevoir implique le mouvement et enclenche la durée : l'œil explore, se déplace, compare diverses grandeurs. La dimension temporelle est pleinement intégrée à l'idée ancienne de la perception et fait désormais partie de notre univers mental : «*De la première cabane, de la première caverne jusqu'à notre appartement, à l'église, à l'école, jusqu'au bureau où nous travaillons, toute œuvre architecturale, pour être comprise et vécue, exige notre présence et le temps de notre cheminement exige cette quatrième dimension*»<sup>10</sup>.

La nature même de l'activité de dessin oblige à introduire la succession là où la perception superficielle joue dans le simultané, dans la saisie instantanée. On entre dans un processus différent où la succession des éléments en jeu est déterminante. Par cette linéarité, le dessin est une écriture. Le temps du dessin déploie et fait apparaître une dynamique différente de la perception. Notre pédagogie du dessin consiste pour l'essentiel dans cette prise de conscience de la temporalité comme outil majeur de l'acte de dessiner ou d'écrire le réel.

## L'apprentissage en atelier

Dessin et mouvement, temps, espace, espace-temps, proportion... Quelle est la relation entre mouvement, temps, espace, espace-temps et proportion? Quel temps? Quel espace? Le dessin d'observation est un travail sur le vif. Donc, je dessine ce que je vois à l'instant même. Je dessine ce qui me parle, ce qui me capte ou ce qui s'impose à moi.

Le processus de dessin me fait entrer dans un monde où il n'y a que moi en confrontation avec ce que je dessine (paysage, modèle, objet). Est-ce lui qui propose ou est-ce moi qui cherche ? A quelle distance et sous quel angle le regarder et le dessiner ? Face à face qui se transcrit en lignes tracées. Dans l'acte de dessin, je me soumets à une notion subjective du temps. Le temps passé pour un dessin est déterminé par le rythme que j'imprime à mon travail et qui ne correspond pas forcément avec un "temps réel".

L'écriture de la première ligne est un moment important (cf. la phase 1 du dessin de Céline Ginet). Elle est la ligne fondatrice, unité de mesure où se conjuguent le temps et l'espace : elle donne le ton et la mesure, au sens musical du terme. De mon regard il ne reste que des lignes, leur relation, leur apparence, leurs particularités et les formes qu'elles créent. Je commence à tracer les lignes courtes et rapprochées.

J'en dessine une première.

Je vérifie sa direction et ses changements de direction.

J'en dessine une deuxième par rapport à la première.

Je vérifie leur rapport, leur enchaînement et la succession des segments.

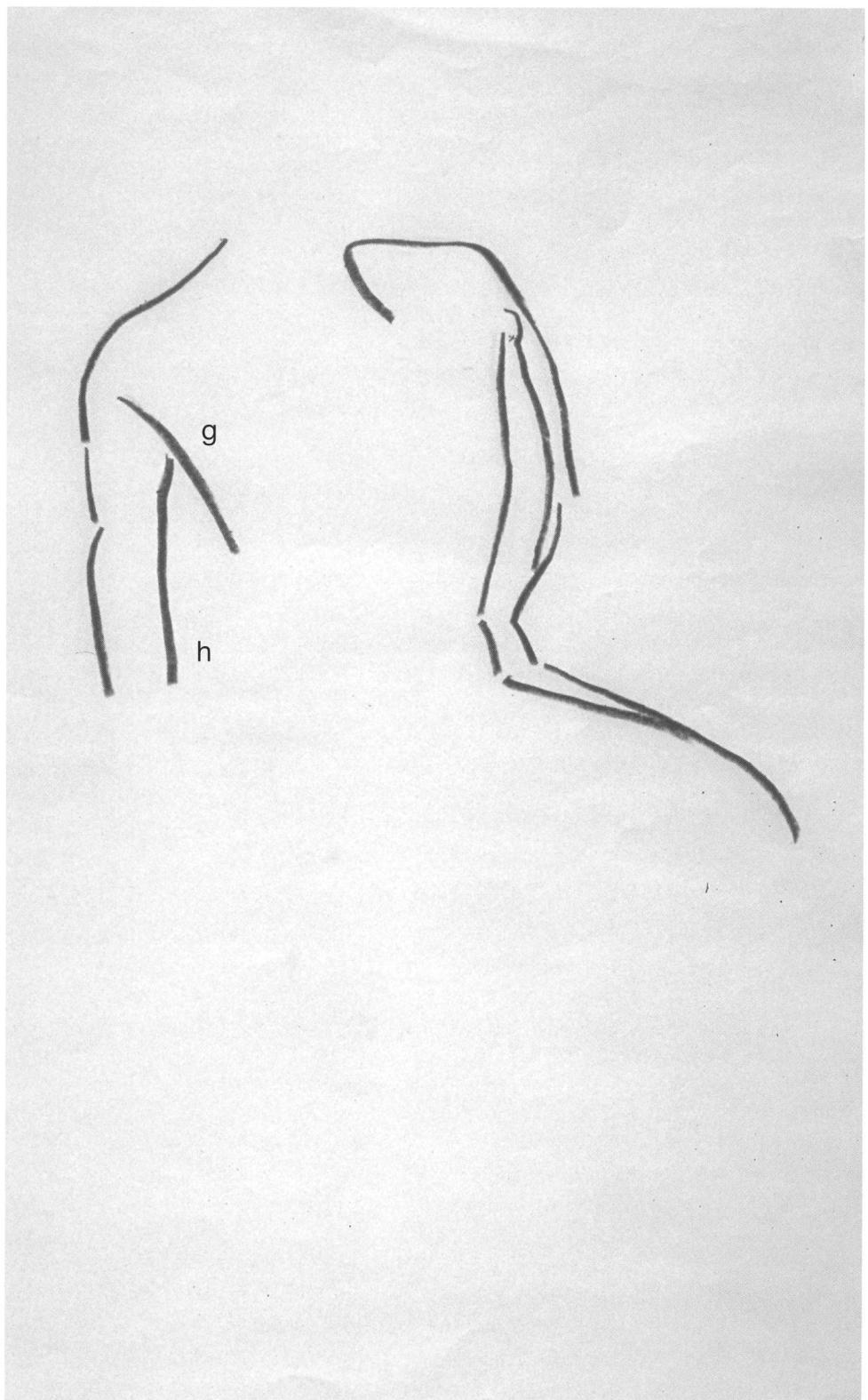
J'en dessine une troisième.

Je vérifie leur rapport...

Je...

Voilà comment s'amorcent le rythme du dessin et le battement qui constitue le temps du dessinateur. La longueur d'une ligne devient le temps nécessaire à son traçage, les rapports et les proportions sont des séquences et conséquences de ce tempo. Tous les paramètres temporels deviennent «instruments» de dessin : vitesse / lenteur, patience / impatience, rythme, durée courte / durée longue, continuité / discontinuité.

Valéry a bien mis en évidence la redéfinition de la perception opérée par le dessin : «*je ne puis préciser ma perception d'une chose sans la dessiner virtuellement, et je ne puis dessi-*



Genèse d'un dessin de nu.

Phase 4

Consolidation de la partie gauche par les lignes g et h.

*ner cette chose sans une attention volontaire qui transforme remarquablement ce que d'abord j'avais cru percevoir et bien connaître. Je m'avise que je ne connaissais pas ce que je connaissais : le nez de ma meilleure amie... Il y a une immense différence entre voir une chose sans le crayon dans la main, et la voir en la dessinant.»<sup>11</sup>*

Armer la main d'un crayon affecte considérablement le fonctionnement banal de l'œil, ralentissant son mouvement, l'obligeant à parcourir le réel sans a priori cognitif, bouleversant les gestes de l'œil. Ainsi gouverné, le regard est en mesure de commander les gestes de la main dessinant.

*«Cette coordination main-œil résulte d'une volonté d'accord, de soumission à un même rythme, tout comme l'écriture qui naît d'une rencontre entre l'esprit et le mouvement de la main. L'un et l'autre possèdent des caractères différents voire antinomiques ; l'esprit et l'œil ont la possibilité de voyager (ils le font d'ailleurs sans qu'on leur demande), de s'engager dans la rêverie et l'imaginaire en opérant des déplacements rapides et en toute liberté hors de l'espace-temps réel, tandis que la main soumise à la pesanteur des choses ramène sans cesse à la réalité.»<sup>12</sup>*

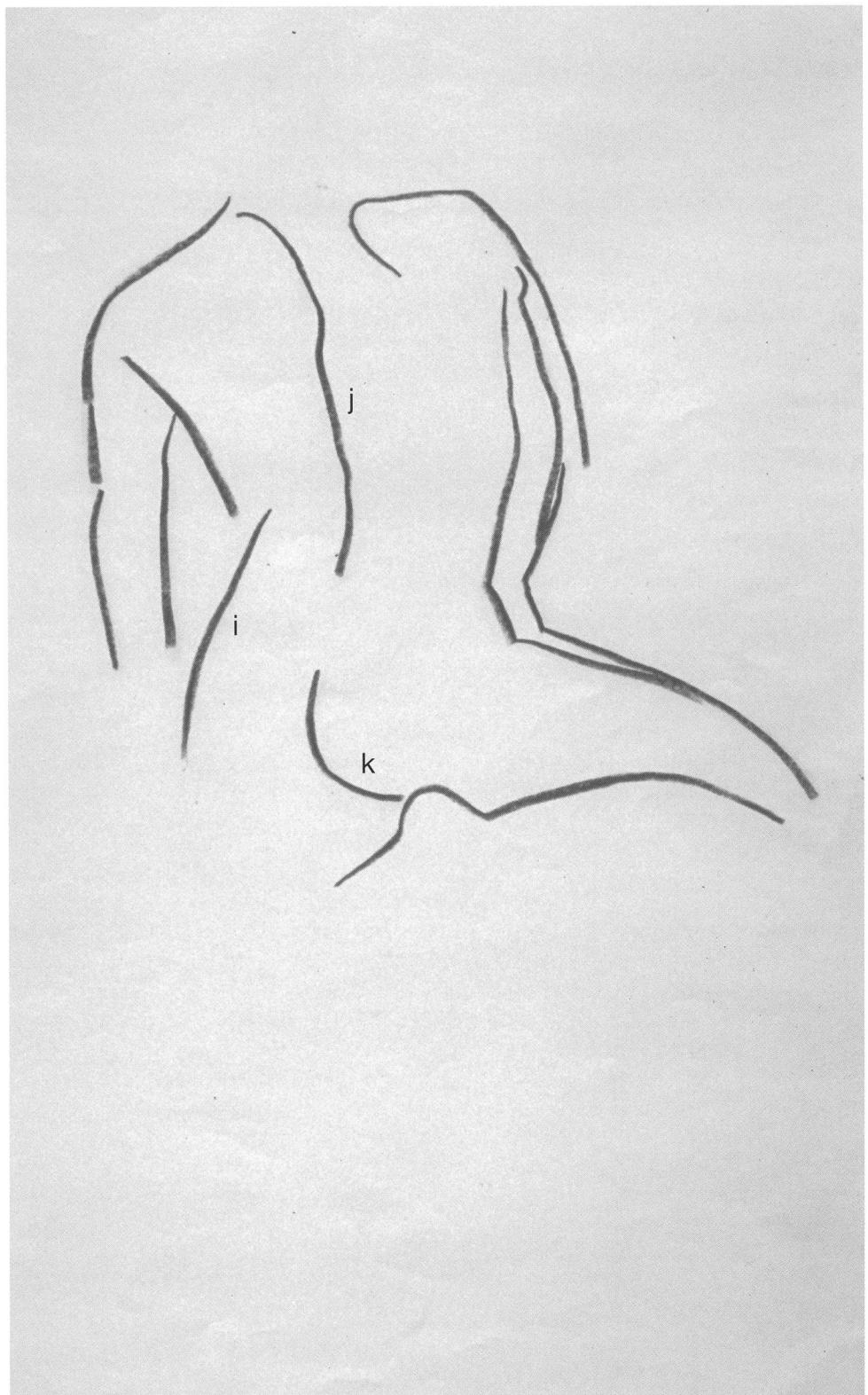
L'œil gère l'espace papier et le rythme de travail. L'évaluation de la direction se fait par référence à la verticale (notre verticale) et à l'horizontale, celle de la longueur se traduit en temps passé pour suivre la ligne.

L'accord entre l'œil et la main est à rechercher, à construire, à mettre en place. Notre savoir risquerait d'interférer dans la perception du "donné visuel".

La reconnaissance d'un objet grâce à un minimum d'informations est normale et élémentaire pour le fonctionnement de la perception humaine<sup>13</sup>. Dans le cadre du dessin d'observation par contre, il s'agit de réapprendre à voir, voir la situation, voir en lignes. Ce sont les lignes qui sont génératrices de nos dessins, se préoccuper de la signification de la forme qu'elles circonscrivent ne fait que fausser le résultat.

Un mouvement des yeux se traduit en mouvement du corps, se traduit en lignes et le dessin en est la trace.

Pour conclure, notre propos porte moins, nous l'avons dit, sur le dessin (le dessiné) que sur la production du dessin, sur les postures intellectuelles, affectives et physiques qui gouvernent ou rendent possible le dessiner, sur les pratiques concrètes de cet agir spécifique qu'on appelle dessiner, sur la "besogne"<sup>14</sup>, le travail d'abstraction. Cette focalisation particulière – ou plutôt ce déplacement – induit, nous semble-t-il, un quasi-retournement de la notion de proportion. La recherche des "proportions" ne fonctionne pas du tout de la même manière, ni dans le même univers pour celui qui regarde et apprécie un dessin (critique ou simple observateur) ou pour celui qui le produit. Le premier inscrit la quête des proportions dans un univers idéal, se référant à des conventions esthétiques et à une conception de l'harmonie (et de l'adéquation du dessin à ce qu'il représente), le second, retrouvant la rouerie du vieux philosophe dont la ruse ouvre cet article, utilise des astuces pratiques, voire pragmatiques. La proportion s'inscrit pour lui dans le *comment*. Comment capter cet objet vu, comment le circonscrire ? La proportion devient essentiellement instrument de contrôle du geste. Elle devient durée, vitesse, temps, amplitude, ampleur, force d'un geste – ou plutôt de gestes relatifs les uns aux autres. La résultante graphique de ces gestes ne garderait presque qu'une valeur de *constat a posteriori*, corollaire de cette production de gestes.



Genèse d'un dessin de nu.

Phase 5

Les lignes i, j et k (colonne vertébrale et fesses) concernent le milieu de la feuille et du corps. Il n'y a plus d'hésitations à ce stade, le système de directions et proportions mis en place fonctionne bien.

Notes

<sup>1</sup> Le Corbusier, *L'Atelier de la recherche patiente*, Vincent Fréal, Paris, 1960.

<sup>2</sup> Jean Leymarie, Geneviève Monnier, Bernice Rose, *Histoire d'un art, le dessin*, SKIRA, Genève, 1979, p. 150.

<sup>3</sup> Plutarque cité par Michel Serres in Michel Serres (sous la direction de): *Eléments d'histoire des sciences*, Bordas, Paris, 1986.

<sup>4</sup> Denis Guedj, *Le théorème du perroquet*, Le Seuil, Paris, 1998.

<sup>5</sup> Alain Rey (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la langue française*, éd. Le Robert, Paris, 1992.

<sup>6</sup> Marcel Jousse, *Anthropologie du*

geste

<sup>7</sup> Souligné par nous ; Le Corbusier, *Le Corbusier peintre*, Ed. Beyeler, Bâle, 1971.

<sup>8</sup> Marcel Jousse, *op. cit.*, p. 81

<sup>9</sup> « [...]Chez l'homme, le sens de l'espace et de la distance n'est pas statique et il a très peu de rapport avec la perspective linéaire élaborée par les artistes de la Renaissance et encore enseignée de nos jours dans la majorité des écoles d'art et d'architecture. Bien plutôt, l'homme ressent la distance de la même manière que les autres animaux. Sa perception est dynamique parce qu'elle est liée à l'action – à ce qui peut être accompli dans un espace donné – plutôt qu'à ce qui peut être vu dans

une contemplation passive.» in Edward T. Hall, *La Dimension cachée*, Le Seuil, Paris, 1971, p. 145.

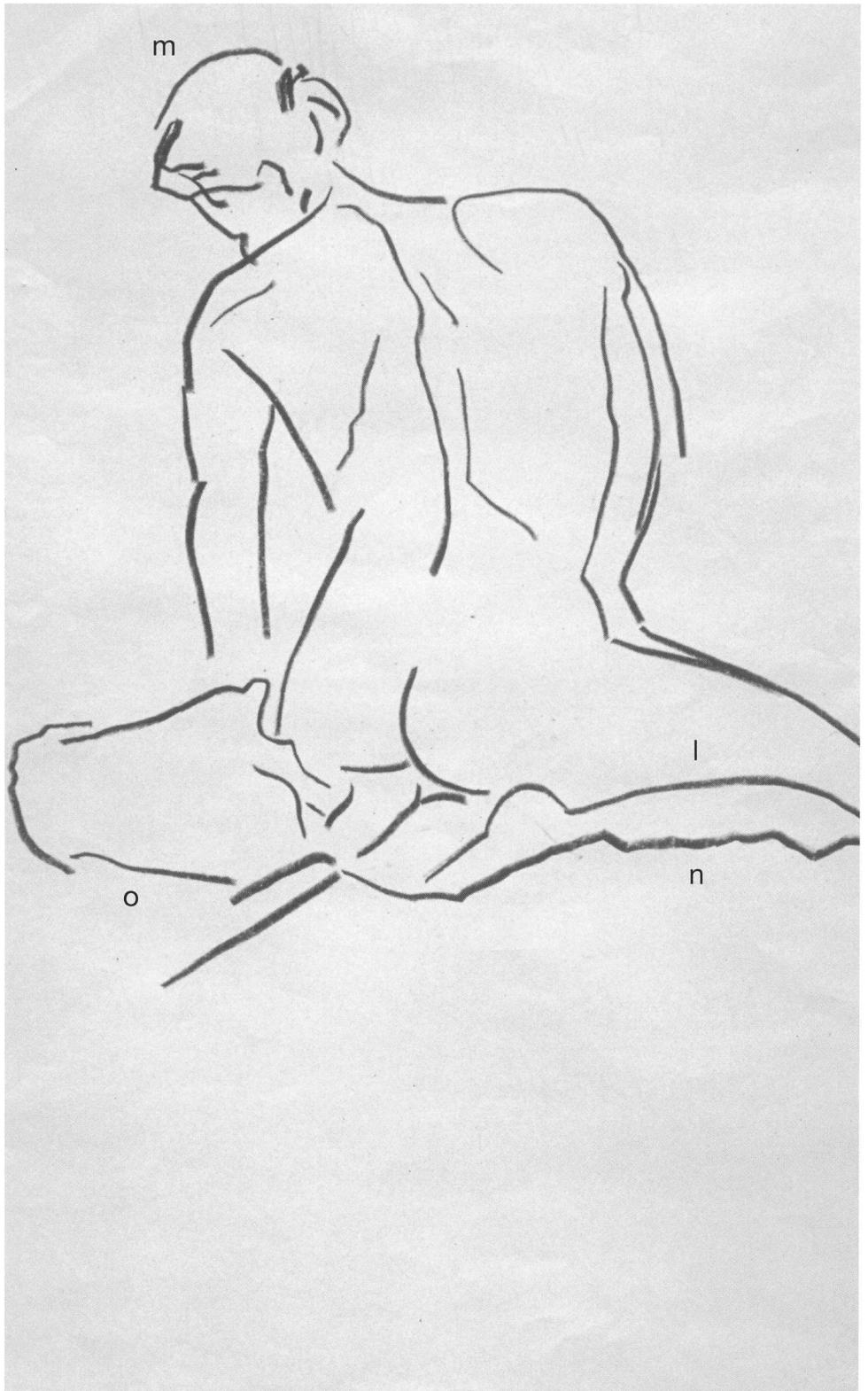
<sup>10</sup> Bruno Zevi, *Apprendre à voir l'architecture*, éd. de Minuit, Paris, 1959, p. 14.

<sup>11</sup> Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, Gallimard, Paris, 1949.

<sup>12</sup> Gérard Dutry, *TRACES*, Editions Artel, Bruxelles, 1992, p. 17.

<sup>13</sup> Sur la perception : Manuel Jimenez, *La Psychologie de la perception*, Flammarion, Paris, 1997

<sup>14</sup> Pour reprendre ici une expression chère au philosophe Gérard Engrand, qui refuse les connotations attachées à besogneux, pour garder celles de pratique, manuelle, humble.



*Genèse d'un dessin de nu.*

*Phase 6*

*Les derniers gestes l et m clôturent l'axe vertical – tête et pieds apparaissent, et, en n et o, le drapé sur lequel le modèle est installé.*

*Le dessin terminé est le résultat d'une logique constructive, élaborée par l'étudiante, où les concepts de directions/proportions des lignes ont joué un rôle majeur ainsi que des notions de centralité et de bilatérité.*

*D'après le dessin de Céline Ginet, étudiante. Première phase d'apprentissage de dessin d'observation. Mine de plomb sur papier, 50 x 70 cm.*