

Le dessin, entre étape préparatoire et autonomie

En France, le terme dessin s'est imposé au XVIIIème siècle. Le plus souvent, il va s'affirmer par la maîtrise du trait, de la ligne et du point. Il repose sur une trace qui doit permettre de mettre à jour le dessein de l'artiste. Auparavant, l'ambiguïté entre dessin et dessein était courante. Elle révèle une conception sous-jacente de cette technique. Le dessin apparaît comme une étape nécessaire pour développer son idée plastique finale, plans, cartons, compositions, etc. Bref, quelque chose d'incomplet, qui va déboucher sur une réalisation digne de ce nom : architecture, peinture, gravure, sculpture.

Par extension, on a parfois assimilé les techniques fragiles, difficiles à fixer, comme le fusain, les pastels, mais aussi l'aquarelle et la gouache (que l'eau pouvait de nouveau modifier après séchage), au dessin. Pour les deux dernières techniques, la frontière avec la peinture est vraiment ténue, et on les retrouvera historiquement aussi bien ici que là. On ne cherchera pas à trancher ici, surtout si l'on se réfère aux pratiques contemporaines qui mélangent allègrement les genres et techniques.

Aller plus loin par soi-même

Pour préparer une sculpture d'un objet quelconque, le représenter sous trois angles différents, avec pour chaque vue, des types de lignes différentes : épaisses, fines, longues, segmentées, isolées, superposées, courbes, anguleuses...

Est-ce que les trois vues caractérisent l'objet de la même façon ? Y a-t-il un dessin plus expressif, plus analytique, plus poétique, etc. ? Alors, qu'elle pourrait-être la qualité plastique recherchée pour la sculpture ?

Comme on le constate, la richesse graphique ne laisse pas indifférent. Comment ne pas être sensible par exemple à la ligne de Michel-Ange qui s'affirme autant qu'elle affirme le projet qu'elle porte ?!



Michel-Ange, *Bataille de Cascina*, 1504, encre

Michel-Ange exécutait nombre de croquis qu'il commençait, reprenait, superposait à d'autres plus anciens. Souvent, ses dessins s'arrêtent sur un détail plus précisément, et laissent à peine esquissée la **figure** ou la composition globale.

Avec la *Bataille de Cascina*, le dessin est devenu par la force des choses œuvre autonome.

Car si au départ, il s'agissait de préparer une fresque pour le Palais Vecchio de Florence, les vicissitudes de l'Histoire en ont décidé autrement. Ni la peinture, ni le carton final n'ont survécu aux tensions politiques et jalousies humaines. Reste ce dessin, plein de fougue, de fureur. La ligne est libre ; elle suggère l'action, renforçant la violence de la bataille sans complaisance pour le sensationnel. C'est là un regard universel, qui dépasse la guerre qui entre 1362 et 1364 opposa les Florentins aux Pisans. Le trait se fait dense ou léger, créant des zones de tension qui nous montre la lutte éternelle où des victimes sans nom tombent malgré leur résistance héroïque.

Le dessin par ses courbes mêlées, ses hachures parallèles en diagonale, nous décrit visuellement le conflit, qui ne concerne plus une période donnée, mais traverse malheureusement le temps sans jamais faiblir.

Dès le XVIII^{ème} siècle, l'**Académisme** est bousculé. Alors que la peinture d'Histoire est le genre de référence, Jean Siméon Chardin s'affranchit des habitudes en présentant deux natures mortes, *La Raie* et *Le Buffet*, à l'Académie royale. Chardin devient ainsi le premier peintre académicien « dans le talent des animaux et des fruits », c'est-à-dire au niveau inférieur de la hiérarchie des genres reconnus. Au même moment, le portrait, genre pictural majeur, s'épanouit à travers les pastels de

Quentin de La Tour ou Jean-Etienne Liotard. Le pastel, technique sèche associée au dessin, s'émancipe et se montre dès lors tout seul. Il devient une œuvre unique, égale à la peinture.



Quentin de La Tour, *Autoportrait*, 1750, pastel



Jean-Etienne Liotard, *Portrait de Monsieur Bouër*, 1746, pastel

Aller plus loin par soi-même

Montrer tout le potentiel de la ligne. Dessiner ce qu'on voit juste en face de soi. Pour cela, prendre un outil graphique quelconque, stylo bille, plume, crayon, etc. Poser la pointe sur l'angle supérieur gauche de la feuille. A partir de ce moment, la pointe ne doit plus quitter le support et rejoindre l'angle opposé, en bas, à droite. Tous les détours, les arrêts sans soulever l'outil, les ratures et lignes franches sont possibles.

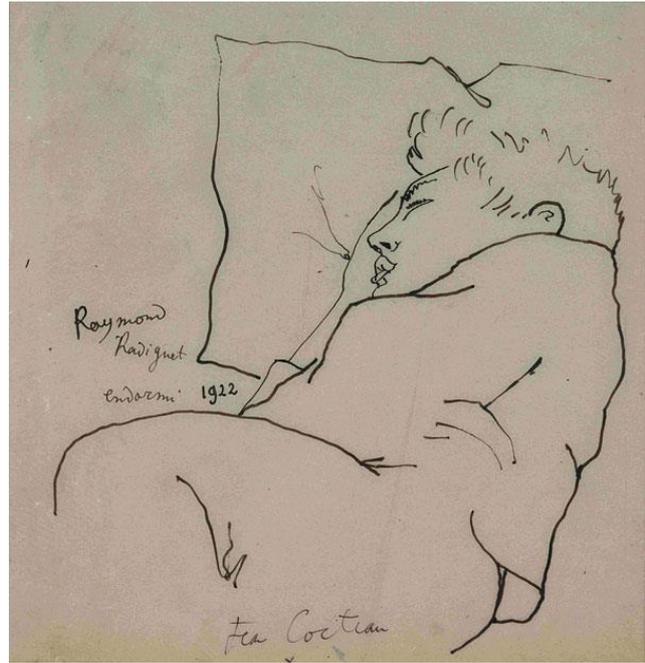
Comment la ligne permet-elle de créer des surfaces pleines ? Vides ? Y a-t-il un effet de profondeur ? Comment le fond et le premier plan apparaissent-ils ? Comment les éléments représentés se détachent-ils les uns des autres ? Que deviennent les contours et les ombres/lumières ?

(On peut créer des variantes en ajoutant des lignes supplémentaires en partant des autres angles de la feuille, en continuant avec le même outil ou en le changeant. S'ajoute alors un jeu avec la couleur)

La ligne n'est pas neutre. Elle porte l'expressivité du geste, posé ou au contraire plein d'une vigueur incontrôlable. Elle varie dans le dessin ou témoigne d'une maîtrise quasi obsessionnelle de la main.



Alberto Giacometti, *Dessin*, 1954

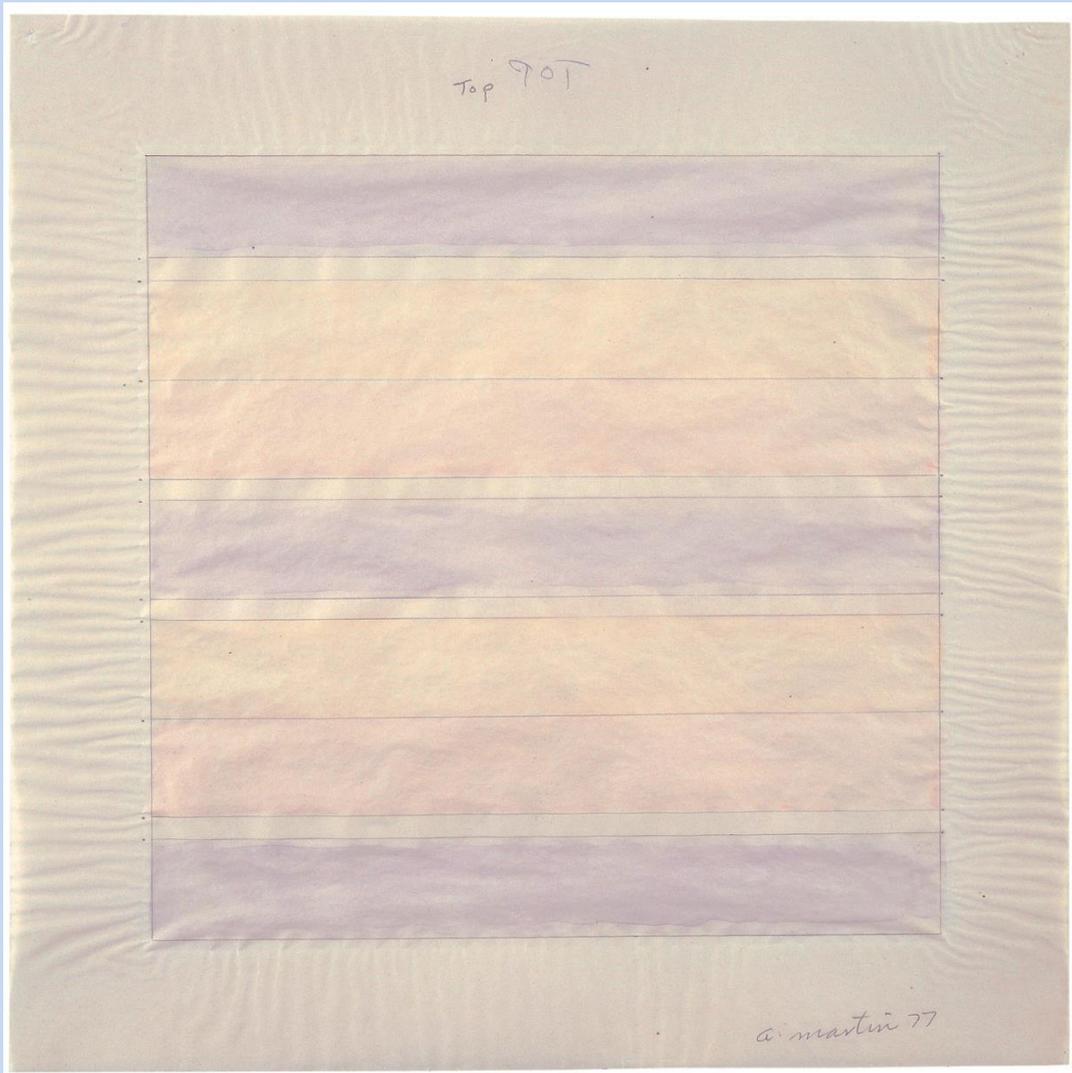


Jean Cocteau, *Raymond Radiguet*, 1922

Alberto Giacometti avait la main chercheuse, son trait faisait advenir du chaos la **figure** dans un moment fragile où la page blanche risquait de laisser place à la page saturée et illisible. Tout l'opposé de Jean Cocteau, son contemporain, pour qui la ligne la plus épurée, la plus simple, révèle déjà le monde qu'elle circonscrit.

Cette magie de la ligne dépasse la trace laissée. L'autorité du trait s'affirme plus ou moins fortement ; que la ligne soit perdue au milieu de milliers d'autres ou isolée, l'artiste finit toujours par marquer son territoire et fait éclater le simple contour, soulignant l'artifice de cette limite qui ne saurait à elle seule se suffire.

L'**abstraction** proposant autre chose qu'une représentation du visible va rendre d'autant plus sensible l'importance des qualités plastiques du dessin. Comme le dit Jasper Johns, « what you see is what you see », ce que vous voyez est ce que vous voyez. Encore faut-il savoir ouvrir les yeux !



Agnès Martin, *sans titre*, 1977, aquarelle et mine de plomb sur papier.

Dans ce dessin d'Agnès Martin, tout semble simple et donné à voir immédiatement. Pourtant, en haut le mot *Top* semble avoir été écrit des deux côtés du support, et nous interroge sur ce que nous regardons vraiment. Est-ce le recto ou le verso du papier ? Le tracé est minimal. Comme souvent, l'artiste reprend la **figure** du carré qu'elle réalise à la mine de plomb. Elle le divise en onze bandes, une large violette, une fine vierge, puis deux autres larges juxtaposées, jaune et orange, et de nouveau une fine vierge. Enfin, elle copie cette série qu'elle reporte en dessous et termine par une large bande violette très pâle.

On a alors l'impression d'une symétrie, mais la couleur casse cette logique géométrique et suggère de déplacer notre regard. Nous voyons certes des lignes noires et des couleurs évanescents. Mais est-ce bien tout ? Que nenni ! Le trait ne s'est pas contenté de suivre la direction droite donnée par la règle, délimitant un contour rigoureux. L'aquarelle sur le papier fin a bavé au-delà des limites imparties. La feuille humide s'est plus ou moins rétractée sur les bords. Seule la partie centrale, sans doute maintenue tendue par des aiguilles dont on voit les petits trous qui prolongent les lignes des bandes, reste à peu près plane. Finalement, le tracé s'est libéré, se prolongeant dans les marges, avec des sillons dessinés par l'ombre et la lumière. La maîtrise du geste de l'artiste ne lutte pas mais accompagne les hasards du réel et joue avec.

Le dessin s'est affranchi des techniques traditionnelles, il fait fi d'une matérialisation transitoire. Dès lors, le dessin peut suggérer un tracé latent, le rendre visible, comme ici avec Agnès Martin ou Sol LeWitt dont les *Wall Drawings* sont réalisables après la lecture d'un diagramme et d'un certificat donnant des consignes de réalisation par le collectionneur, les employés des institutions, etc.



Sol LeWitt, *Wall Drawing n°49*, diagramme +certificat, 1970

Une autre stratégie, diamétralement opposée à la suggestion précédente, peut inscrire durablement le tracé du dessin de telle sorte qu'il ne puisse guère évoluer, sauf à être détruit... Certains artistes du Land-Art comme Michael Heizer ont clairement opté pour cette deuxième voie, confrontant le paysage et son échelle, à sa restitution par le dessin.



Michael Heizer, *Double Negative*, 1969-70

Voilà un drôle de dessin, réalisé au bulldozer ! La tranchée créée au milieu de nulle part, est large de 13 mètres, profonde de 15 mètres et longue de 457 mètres. Avec de telles dimensions, dans un endroit si désertique, nos repères se dissipent. A l'échelle de l'architecture monumentale, creusé dans la roche comme un bas-relief sculpté, voici un dessin qui ne s'en laisse pas conter.

Il n'y a que le défilement du temps et l'érosion naturelle qui entraînent une modification de l'œuvre. Par sa présence, le dessin organise l'espace naturel en délimitant une frontière entre deux zones distinctes d'un même territoire. Le dessin est alors un moyen d'appréhender l'espace, trait d'union entre le naturel et le culturel.

Le dessin est donc un vrai trait de caractère !

Suggéré, fixé durablement, hésitant, décidé, brouillon, net, à vous de choisir, mais votre tracé n'est pas neutre, il va être la première manifestation de votre propos.