Traversées : Dessin, sculpture et pratiques d'atelier

Jérôme Dussuchalle

▶ **To cite this version:**

Jérôme Dussuchalle. Traversées : Dessin, sculpture et pratiques d'atelier. Art et histoire de l'art. Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2013. Français. NNT : 2013STET2180 . tel-00996997

HAL Id: tel-00996997

https://theses.hal.science/tel-00996997

Submitted on 27 May 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jérôme Dussuchalle

Traversées
Dessin, sculpture et pratiques d'atelier

THÈSE DE DOCTORAT EN ARTS PLASTIQUES et SCIENCES DE l'ART
SOUS LA DIRECTION DE MME VALENTINE ONCINS,
HABILITÉE A DIRIGER DES RECHERCHES EN ESTHÉTIQUE,
ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART
Soutenue le 19 octobre 2013

Membres du Jury

M. PIERRE BAQUÉ, PROFESSEUR ÉMÉRITE,
(UNIVERSITÉ PARIS I, PANTHEON-SORBONNE)
MME SYLVIE COËLLIER, PROFESSEUR DES UNIVERSITÉS,
(UNIVERSITÉ DE PROVENCE AIX-MARSEILLE 1)
MME VALENTINE ONCINS, HABILITÉE A DIRIGER DES RECHERCHES
EN ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART,
(UNIVERSITÉ JEAN MONNET, SAINT-ÉTIENNE)
M. DIDIER VERMEIREN, SCULPTEUR

Université Jean Monnet, Saint-Etienne, Année 2013
Membre de l'Université de Lyon
C.I.E.R.E.C
(Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine)
École Doctorale Lettres, Langues, Linguistique, Art. 484.3LA

Nous tenons à remercier particulièrement notre directeur de recherche Mme Valentine Oncins.
Jacquie Barral pour sa disponibilité et sa bienveillance.
M. Pierre Baqué, Mme Sylvie Coëllier et M. Didier Vermeiren pour leur lecture et leur présence.

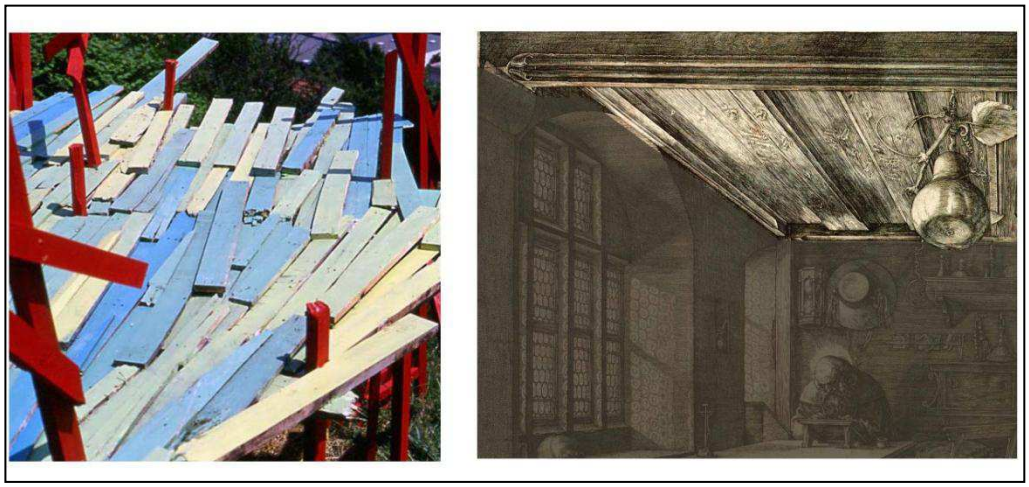
À C. T

Sculpture située, juin 2003, 800/100 cm, éléments de coffrage assemblés, peints, St-Etienne[1].

[1] Afin d'éviter les répétitions, notre travail plastique sera légendé sur l'ensemble de l'ouvrage sans indication du nom propre. Seront mentionnés le titre, la date, les dimensions, la technique ou mode opératoire et le lieu. Les titres sont uniquement attribués pour faciliter le repérage de lecture. Nous avons fait le choix de l'italique, lorsqu'il se trouve lié aux images de référence, pour spécifier des apartés.

« On appelle traverser de chaloupe, une pièce de bois qui lie les deux côtés d'une chaloupe par l'avant. Traverser de chaloupe, se dit encore de deux pièces de bois, qui la traversent de l'avant à l'arrière. ». Dictionnaire de Furetière.

Traverse, « Route particulière, plus courte que le grand chemin ou menant à un lieu auquel le grand chemin ne mène pas. » Dictionnaire Littré.



Sculpture située, juin 2003, éléments de coffrage, chevrons assemblés et peints, détail.
Albrecht Dürer, *St-Jérôme dans sa cellule*, 1514, gravure au burin sur cuivre, détail.

Albrecht Dürer, *St-Jérôme dans sa cellule,* 1514, 24,5/18,6 cm, gravure au burin, sur cuivre.

Avant-Propos

St-Jérôme, l'érudit chrétien traduisant la bible a été représenté sept fois par Dürer. Dans son journal de voyage, cette gravure au burin est présentée comme le pendant de Mélancolia I. Les nimbes qui entourent le front du traducteur sont le résultat d'une réserve dans le dessin, seule partie laissée vierge. « Item perspectiva est mot latin signifiant vision traversante. »[2] *La découpe de la boîte perspective ainsi que la fixation du point de fuite, en limite de bordure, imposent au regard un point de vue oblique et désaxé. Cette portion d'intimité livrée par cette « vision traversante », est soutenue par un dispositif de traverses (les solives du plafond) qui conduisent et orientent le regard. Elles sont une amplification d'un système de traits déjà présent et mis en œuvre par Dürer pour inciser la plaque. Puissent ces images choisies en introduction, refléter toute la tension proprement constitutive de notre travail : d'une part le dessin (ici à travers la gravure, en tant que trait), d'autre part la sculpture (en partie comme principe constructif et spatialité). Tension qu'il s'agira de maintenir tout au long de cet écrit sans pour autant la résoudre. L'écart doit demeurer productif. Tout au plus cette première comparaison nous permet-elle déjà de reconsidérer la notion de trait. D'un côté, le tracé, au service d'un système perspectif focalise le regard sur l'ouvrage en cours (la traduction), dans une relative proximité, il modélise le périmètre d'un espace intérieur ténu. De l'autre, l'assemblage d'éléments de coffrage de notre sculpture (successivité de traits) ouvre la perception à l'étendue du paysage. Dans les deux cas le trait conduit, traverse, spatialise. Le trait et son réseau sont ainsi la visée d'une construction de l'espace. L'espace y est pour ainsi dire, échafaudé. Chez Dürer, c'est l'accumulation et la superposition du tracé qui forment l'opacité nécessaire au rendu des ombres et des lumières. Cette accumulation, que l'on pourrait ramener dans notre travail de sculpture, à l'équation - une planche ou un chevron égalent un trait- est constructive d'un lieu, par des opérations d'assemblage. Dans les deux cas, le trait est un puissant opérateur d'indexation.*

[2] A. Dürer, *Lange und* Fuhse, p. 319, II, cité par E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les Éd. de Minuit, 1997, p. 37.

INTRODUCTION

Puisqu'il faut bien commencer…un lieu, un départ…

« Ecrire, c'est tenter d'écrire ce qu'on écrirait, si l'on écrivait –on ne le sait qu'après– avant, c'est la question la plus dangereuse que l'on puisse se poser. Mais c'est la plus courante aussi.»[3]

Ecrire…

« Ecrire, c'est entrer dans l'affirmation de la solitude où menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel. C'est passer du Je au Il, de sorte que ce qui m'arrive n'arrive à personne, est anonyme par le fait que cela me concerne, se répète dans un éparpillement infini. Ecrire, c'est disposer le langage sous la fascination et, par lui, en lui, demeurer en contact avec le milieu absolu, là où la chose redevient image, où l'image, d'allusion à une figure, devient allusion à ce qui est sans figure et, de forme dessinée sur l'absence, devient l'informe présence de cette absence, l'ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n'y a plus de monde, quand il n'y a pas encore de monde. »[4]

« […] celui qui parle ou qui écrit est d'abord muet, tendu vers ce qu'il veut signifier. »[5]

Sculpture,…dessin,… dessins de sculpture, cet écrit tente d'élucider les types de rapports pouvant être en jeu dans notre pratique plastique, entre ces deux modalités bien spécifiques d'approche du réel, l'une que l'on pourrait d'emblée qualifier de tridimensionnelle, l'autre se rapportant à une prise en charge bidimensionnelle d'un support.

Volume d'un côté, planéité de l'autre.

Si ces découpages peuvent paraître hâtifs et réducteurs, ils permettent toutefois d'introduire une première question, qui nous semble fondamentale et toujours actuelle, relative à notre toute proche modernité en art. Cette question est celle d'une spécificité ou d'une autonomie du médium[6]. Il s'agira donc de définir, autant que possible, ce qui pourrait spécifier chacune des parties (invariants, permanences), de

[3] M. Duras, *Écrire*. Paris, Éd. Gallimard, 1993.
[4] M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, La solitude essentielle, Paris, Éd. Gallimard, 1955, p. 31.
[5] M. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Le fantôme d'un langage pur, Paris, Éd. Gallimard, 1992, p. 11.
[6] C. Greenberg a largement abordé cette question, dans *Art et Culture*, Paris, Éd. Macula, 1988.

distinguer et séparer, dans un premier temps, pour mieux pouvoir rapprocher et comparer ensuite.

Travail de *déliaison* que celui de l'analyse[7], travail de séparation et de dissection, travail de *coupe*. La *coupe*, traduit un *modus operandi*, une efficacité toute opératoire et résonne particulièrement pour le sculpteur, dans la mesure où le « praticien » pourrait bien être entendu comme celui qui œuvre en *pratiquant des ouvertures*[8] et sur ce point, pourrait alors rejoindre le théoricien. Mais c'est aussi un terme qui trouve sa pleine puissance de sens lorsque l'on pense à ce mode de représentation employé par les architectes, qui permet de *lire à travers* un espace construit. La coupe, en ouvrant, montre et littéralement *révèle*.

Il s'agira aussi de mettre en évidence des structures, des *symptômes*[9], des agencements opérant(s) dans les œuvres et si tout travail théorique se cherche un objet, celui-ci nous place dans une position bien spécifique à la recherche en arts-plastiques : celle, tout à la fois de producteur de l'objet en question (sculpture, dessin) mais aussi et surtout, pour le travail qui nous occupe ici, dans une posture réflexive et analytique vis-à-vis de celui-ci. Nous tenterons, par l'étude et par une approche *phénoménologique*, de « revenir aux choses elles-mêmes[10] », de nous tenir au plus près des objets artistiques convoqués, au plus près de leurs phénomènes.

---

[7] J-B. Pontalis, *Perdre de vue*, Folio Essais, Paris, Éd. Gallimard, 1988, p.28 : *« La science qu'il (Freud) a fondée, il l'a nommée sans hésitation et littéralement analyse, déliaison de ce qui fait masse. Et lui a donné pour objet l'exception, le déchet, le différent, le partiel –ce qu'il nomme l' « inconciliable », tout ce qui s'oppose à l'inlassable visée qu'il assigne à Éros : celle de rassembler, de faire tenir ensemble. »*
Nous poursuivons toujours avec Pontalis : « *Plus encore : dans cette science et dans la méthode qu'elle s'est donnée, c'est l'esprit même de son fondateur qui est à l'œuvre, cet instrument de grande précision fait pour disséquer, séparer, décomposer –mais sans le déchirer– le tissu de la psyché.* » Nous soulignons ici.

[8] Œuvrer, ouvrir, ménager des ouvertures, le sculpteur est, dans son travail, en prise constante avec ces modes du faire, et cela traverse, de part en part l'histoire de la sculpture (on retrouve cette poïétique aussi bien dans les temps immémoriaux avec la *Vénus de Willendorf* et le désir prégnant d'une figuration symbolique, qu'au XXIème siècle avec le travail d'Ulrich Rückriem, par exemple). Cette modalité appartient aussi à notre propre travail, elle est à comprendre, notamment comme un moyen de révéler la consistance du matériau, mais nous aurons l'occasion d'y revenir plus loin.

[9] Cette question du symptôme est analysée par P-A. Michaud à propos de l'atlas Mnémosyne d'Aby Warburg (*Aby Warburg et l'image en mouvement*, Éd. Macula, Paris, 1998). En projetant notamment deux diapositives l'une à côté de l'autre et en procédant ainsi à une pratique du montage, Warburg inscrit l'image dans un dispositif de collision temporelle à travers lequel une survivance des motifs, le symptôme est en capacité d'émerger. Le symptôme aura comme principale caractéristique de *diffracter l'histoire* et d'être anachronique. « Warburg dépassait d'emblée la notion « iconographique » du symptôme propre à la clinique des aliénistes du XIX^{e} siècle : il avait compris que les symptômes ne sont pas des « signes » (les *sèmèia* de la médecine classique) et que leurs temporalités, leurs nœuds d'instants et de durées, leurs mystérieuses « survivances », supposent quelque chose comme une mémoire *inconsciente*. » *Op. cit.*, p. 17.

[10] Être au plus près des choses et des phénomènes étudiés. « […] *en faisant voir la nature et le comment de la présence des choses dans la connaissance, en faisant voir en d'autres termes comment les choses « se constituent » pour nous dans l'intuition et en particulier dans la perception, la phénoménologie fait eo ipso comprendre, et comment les choses peuvent être « atteintes » par la connaissance « telles qu'elles sont en*

« Pensée unique ou fragmentaire, toute recherche se présente telle un immense morcellement pourtant suspendu à une unité fondamentale. En rendre compte dans une synthèse suppose une tentative de montage d'œuvres éparses en une seule rhapsodie [...] »[11]. L'unité que nous visons repose sur la mécanique du couple dessin-sculpture et notre pratique, avec toutes les précautions et la distance critique requises, se situera au centre de cet écrit, sur la table d'opération pour ainsi dire, traversée par des questionnements, démontée par le jeu de l'analyse.

Sculpture et dessin, deux modalités d'accès au réel qui constituent pour une large part notre production et qui ouvrent une seconde série de questions, moins méthodologiques celles-ci, puisqu'elles touchent à la structure même de cette polarité. Le dessin – essentiellement pratiqué sous la forme de prises de notes dans des carnets – et la sculpture sont-ils à considérer dans une autonomie l'un vis-à-vis de l'autre, ou bien sont-ils à penser ensemble et, dans ce cas, selon quelles logiques ?

Dialectique déterminante s'il en est, le dessin, sans la sculpture, ne serait-il pas vide et vain, sans visée, sans *dessein* ? La sculpture pourrait bien être alors une *mise sous tension* du dessin, le situant par exemple dans un rapport de projet et le rattachant ainsi à une conception somme toute assez classique (nous entendons par là le dessin comme *modello*, *projet*, *schizarre*...) mais le renvoyant aussi au design ou à l'architecture (vertus constructives du dessin). En tout état de cause : « le dessin désigne »[12] .

Sans le dessin, difficile de concevoir l'existence d'une sculpture, même si nous le verrons, il faut désencombrer, simplifier, synthétiser les possibles engagés par l' « acte graphique » lorsque l'on est « face à la matière ». Les carnets de dessins ne se trouvent d'ailleurs jamais dans le même espace-temps que celui de la sculpture. Les lieux et les temps d'élaboration respectifs sont bien distincts. Ils sont pour ainsi dire *coupés*[13]. Celle-ci pourrait même se trouver alors sans fondement, sans *charpente*[14].

---

elles-mêmes », et comment elles « sont » et en quel sens elles « sont » . » E. Husserl, *L'Idée de la phénoménologie*, *Cinq leçons*, préface du traducteur, Traduit de l'allemand par Alexandre Lowit, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 6.

[11] J. Barral, *DESSINS-PARCOURS de l'archaïsme du portrait à la modernité du paysage,* Habilitation à Diriger des Recherche, Université M. Bloch, Strasbourg, Année 2000-2010, avant-propos.

[12] « Le dessin désigne la forme ou l'idée. Il est pensée désignatrice, présentatrice, monstrative ou ostensive. » / « *Le dessin peut bien avoir été considéré comme la part la plus formelle et la plus intellectuelle, la plus représentative aussi, des arts visuels ; [...] le dessin n'en fait pas moins valoir à toutes les époques le privilège de la forme naissante et qui se plaît à son propre élan.* » Nous soulignons ici et nous développerons plus loin ce désir-plaisir de la forme emporté par le dessin (au-delà de toute visée). J-L. Nancy, *Le plaisir au dessin*, Éd. Hazan, catalogue du musée des Beaux-Arts de Lyon, 2008, p. 47.

[13] Une forme de détachement, d'oubli et de désencombrement nécessaires sont à l'œuvre lors de l'effectuation d'une sculpture – par l'absence physique et matérielle du dessin dans l'atelier, en tout cas pour une certaine catégorie de dessins (les carnets) – inversement, la sculpture semble s'absenter du dessin par

Alors que le dessin serait tendu vers un désir de sculpture, élaborant une pensée projective de celle-ci, modélisant de multiples variations volumétriques, la sculpture tiendrait, quant à elle, en son *corps*, une mémoire du dessin, plus ou moins manifeste, plus ou moins prégnante, dont il s'agira sans doute de mesurer les degrés de déposition et de rétention.

Le dessin serait-il le médium par excellence où une vision du volume pourrait s'exercer[15] ? Sens à distance que celui sollicité par le dessin, si on le rattache à l'image qu'il s'apprête à former, sens du tact et du toucher, que celui de la sculpture et de sa proximité ? Vasari, recommandait déjà dans ses *Vies* : « Ainsi quiconque veut exprimer par le dessin ce que son esprit a conçu ou tout ce qu'il lui plaît, devra, après un exercice suffisant de la main, se mettre à copier, pour se perfectionner, des figures en ronde-bosse[16] ; statues de marbre ou de pierre, moulage sur nature ou sur de beaux antiques, modèles de terre cuite représentant des figures nues ou affublées d'étoffes, pour étudier les drapés et les vêtements. »[17] Le dessin à l'épreuve de la sculpture, trouverait ainsi, dans la représentation des volumes sous la lumière, son point de perfectionnement, le plein exercice de son économie technique et l'assurance pour le futur artiste, d'une main agile et sûre…

Une vision nécessaire du volume, acquise au contact des répliques en plâtre, serait donc un préalable pour pouvoir « exprimer par le dessin » ce qui siégeait dans

---

l'insistance de la répétition formelle qui s'exerce en redondance, *présences absentes* qui constituent un nœud problématique.

« *[…] raconter en trois pages au lieu de raconter en dix, et de taire cela plutôt que de dire ceci.* » M Merleau-Ponty, à propos de Stendhal et du travail du romancier, *La Prose du Monde, Le langage indirect*, *Op. cit.*, p. 124.

[14] « *Dessiner, c'est préciser une idée. Le dessin est la précision de la pensée. Par le dessin les sentiments et l'âme du peintre passent sans difficulté dans l'esprit du spectateur. Une œuvre sans dessin est une maison sans charpente.* » H. Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Éd. Herman, 1972.

[15] « *Nous ne parvenons donc à l'image unifiée d'un complexe tridimensionnel que dans le cas de l'image à distance, celle-ci constitue la seule appréhension unifiée de la forme, au sens où l'entend celui qui cherche à percevoir et à se représenter la forme.* » Cette question de la perception de la forme est largement développée par A. Von Hildebrand dans son ouvrage, *Le problème de la forme dans les arts-plastiques*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 39.

[16] La ronde-bosse se différencie du bas-relief par le fait que son appréhension se réalise en tournant autour de la pièce sculptée. Le bas-relief conserve une disposition proprement picturale et frontale en s'inscrivant dans un plan, engagé qu'il se trouve, dans le mur et donc tributaire d'un préalable architectural. Nous retiendrons de cet extrait des *Vies*, l'insistance (comme propédeutique) à rendre compte, par le dessin, d'un volume se déployant pleinement dans les trois dimensions de l'espace plutôt que la prévalence d'un modèle idéal antique en vigueur.

[17] G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes / I*, Édition commentée sous la direction d'André Chastel, Paris, Éd. Berger-Levrault, 1989.

l'esprit[18]. La sculpture serait affaire de *corps*, alors que le dessin « se soumet scrupuleusement à la dictée de l'œil »[19].

Mais c'est déjà trop s'avancer. En effet, dans quelle mesure et jusqu'où le dessin adhère-t-il à cette projection[20] de la sculpture ? Est-il uniquement *pro-jet*, pensée graphique qui irait de l'avant, qui devancerait un *à-venir* de la sculpture ou bien joue-t-il son propre jeu[21], et dans ce cas, lequel ?

Les rôles nous semblent déjà trop vite attribués pour que cette bipartition soit totalement satisfaisante et puis, n'est-ce pas le lieu des hypothèses ? Nous essaierons, à travers cet écrit, d'explorer cette intemporelle polarité dessin-sculpture / sculpture-dessin – parce que placer les mots dans un certain ordre, c'est déjà inscrire une hiérarchie et une prédominance de l'un des termes sur l'autre – polarité dont la tension irréductible sera donc maintenue par l'analyse. Pour autant, les mutuels déplacements et effrangements des deux *médiums*[22] ici considérés, dessin et sculpture, feront l'objet d'une attention particulière. Façon aussi de mesurer l'ampleur de l'ébranlement de définitions[23] par trop strictes qui assignent les choses à résidence[24].

---

[18] Le dessin étant alors entendu comme *idea*, *disegno*.

[19] J-M. Pontévia, *Tout a peut-être commencé par la beauté*, *Écrits sur l'art et pensées détachées*, Bordeaux, seconde édition, William Blake & co éditions, 1985, p. 82. Mais aussi : « *La troisième dimension, la profondeur, « structurellement absente de l'espace pictural » est « toute entière à produire et elle ne peut être produite qu'à la faveur d'une illusion.* » », *Op. cit.*, p. 81.

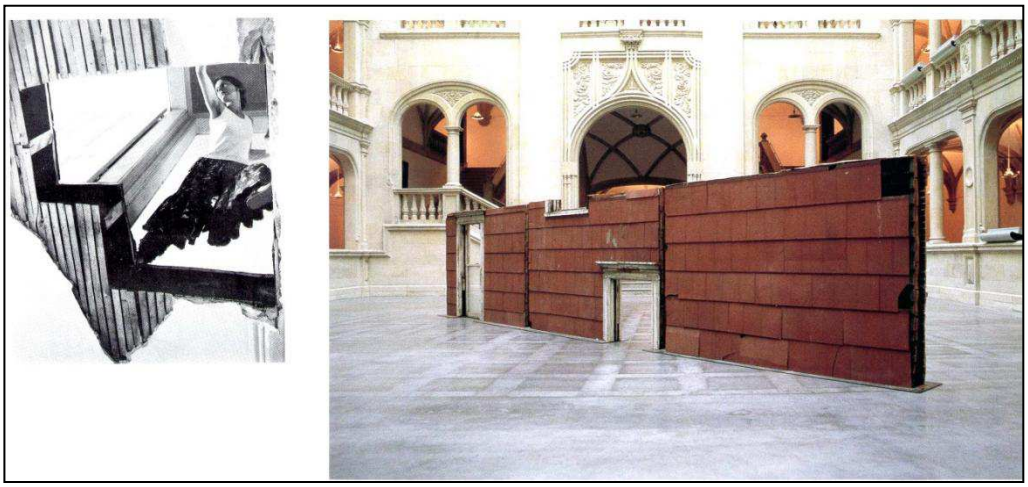
[20] Il sera donc aussi question de classement, de « *taxigraphie »*, puisque nous aurons, par souci d'analyse, à dresser une typologie des différents modes de représentation de l'espace et des volumes mis en œuvre dans les carnets, modes de représentation empruntant notamment aux codes graphiques de la perspective.

[21] Nous pensons ici à Henri Matisse. Cette ligne cent fois répétée, reprise, au point d'abîmer le modèle, de son oubli dans la condensation d'un tracé qui vise à la plus grande justesse. Faire ses gammes. Prétexte à une divagation du dessin, à savoir ce moment où le tracé lâche la représentation pour ne plus se replier que sur lui-même… Pure sensation, pure tautologie du trait qui s'absente de lui-même et se retire en sa propre génération, pure présence du trait en acte, dans son effectuation.

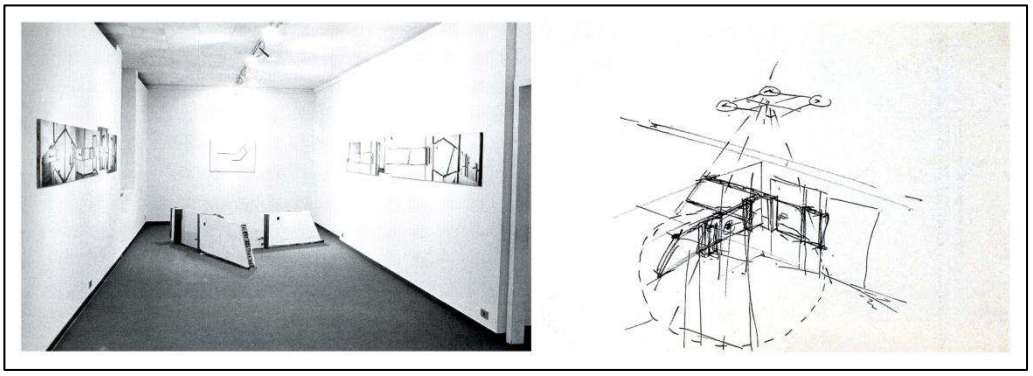
[22] Par médium, nous entendons *moyen, biais, et* il paraît clair que la sculpture n'use pas des mêmes ressorts, stratagèmes, dispositifs que le dessin, ce qui n'exclut pas, pour autant, des *affinités électives*. Reste à trouver lesquelles, c'est ce que ce travail tente en partie, de mettre au jour.

[23] Questions de supports ? Claire Stoullig, donne un premier élément de réponse à la question : qu'est-ce qui fait dessin aujourd'hui ? Se rapportant ici à la définition des cabinets d'arts-graphiques, elle écrit : « *Toute œuvre sur papier est dessin.* » *Invention et transgression, le dessin au XXème siècle*, sous la direction de C. Stoullig et Cl. Schweisguth, Paris, Éd. Centre Pompidou, 2007, p. 11.

[24] « À partir du moment où tous mes travaux incorporent et utilisent comme moyen de lecture de l'espace (ou de la surface) un même outil visuel (alternance blanc et couleur de 8,7 cm), on peut dire que celui-ci appartient à une masse (potentielle et / ou réelle), hétéroclite quant à sa matière et sa couleur, et illimitée quant à sa forme et son épaisseur qui, sitôt extrait de ladite masse (sa matière et sa couleur étant choisies), prend ses limites dans le lieu de présentation, s'y dessine. Cette portion de masse extractée, cet outil visuel une fois « posé » dans « son » lieu, va le définir, le découper, le DESSINER (et aussi, le colorer, le souligner, l'enluminer, le décorer, le critiquer, le politiser, etc.) tout autant que le lieu (l'espace) en question va lui donner sa forme, son DESSIN. » D. Buren, *mot à mot*, Paris, Centre Pompidou, Éd. X. Barral, Éd. de La Martinière, 2002, non paginé.



Gordon Matta-Clark, *Bronx floor*, 1973, Carol Godden.
Gordon Matta-Clark, *Bingo*, 1999, fragment d'architecture, Münster.



Gordon Matta-Clark, vue de l'exposition *"A-W-Hole House"*, Galleria Forma, Gênes, 1973.
A W-Hole House, 1973, 21,6/29,7 cm, feutre noir et stylo sur papier.

P R E M I E R E P A R T I E

DESSINS, UNE IDEE DE SCULPTURE

Notes liminaires à la question du dessin.

« Qu'il s'agisse ou non de sculpture ou de peinture, il n'y a que le dessin qui compte. Il faut s'accrocher uniquement, exclusivement au dessin. Si on dominait un peu le dessin, tout le reste serait possible. »
Alberto Giacometti, entretien avec Georges Charbonnier, in *Alberto Giacometti, Ecrits*, Paris, Hermann, 1990, p. 246.

« Le dessin, œuvre inscrite sur un support à deux dimensions (papier ou ancêtre du papier, plaques, murs…) présente plastiquement une essence, un concept ou une pensée, ou représente les apparences de notre monde naturé. »
Etienne Souriau, *Dictionnaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 566-567.

La structure du mot dessin demeure, jusqu'au XVIIIème siècle, double. Dessin peut aussi bien s'écrire avec le « e » intercalé, dess(e)in. Les deux orthographes sont des doublets issus du même *de-signare* (d'où l'italien *disegno* et aujourd'hui le design) dont nous avons conservé le terme et le sens de désigner[25]. Le terme de *dess(e)in*, renvoie ainsi au projet, au fait, non seulement d'avoir une idée mais aussi de la rendre manifeste sous la forme d'une image qui doit s'inscrire et se déposer sur un support, image que l'on pourrait qualifier de terminale (dessin). On trouve, au début du XVIIème siècle, chez Federico Zuccaro, la définition du dessin comme expression de « l'idée intérieure », formée dans l'esprit, ainsi qu'une forte distinction entre ce *designo interno* et le *designo externo* (du dessin interne en général et en particulier et du dessin externe qui s'emploie à donner forme). Si l'un relève de l'idée et se trouve être un substitut de l' « étincelle divine » ou être « la forme accidentelle de la substance divine », – l'idée n'étant pas à comprendre alors comme l'origine du dessin mais plutôt comme le dessin lui-même – l'autre, le dessin externe est bien à saisir comme la circonscription d'une forme (cette connaissance et cette aide du dessin sont donc requises pour « pouvoir bien opérer ») et, d'une certaine façon, comme l'inscription et l'ancrage, dans le visible, de l'idée (formée par et dans l'esprit et

[25] Se trouve contenue dans cette double orthographe, une polarité qui a du sens pour notre pratique. La mise au jour de celle-ci n'a rien de singulier. Il existe, en effet de nombreuses études et développements théoriques, à ce sujet. On peut se reporter notamment aux ouvrages suivants : *Du des(e)in, entre projet et procès*, SIC, Louvain, édité par A. Lejeune et R. Pirenne, 2009 ; *Dessein, dessin, design*, sous la direction de J. Barral et J. Gilles, Publication de l'Université de St-Etienne, 2007, Travaux 134 C.I.E.R.E.C ; *Le disegno de Vasari ou le bloc-notes magique de l'histoire de l'art*, G. Didi-Huberman, La Part de l'œil n°6, 1990 ; J. Lichtenstein, *La Peinture,* Paris, Larousse, 1995, notamment p. 519.

demeurant *flottante*, *latente*). Le *designo* est à la fois le modèle d'une représentation extériorisée et la forme arrêtée de l'esquisse intérieure.

« *Proprietà et qualità del disegno. Nome : scintilla divina. / Qualità : circonscrizzione, misurazione et figura. / Sostanza : forma e figura senza sostanza di corpo. / Apparenza : semplice lineamento. /Deffinizione : forme di tutte la forme, luce dell'intelleto…*»[26]

Benedetto Varchi, en 1547, lors d'une conférence sur un sonnet de Michel-Ange, pointe l'intelligence soumettant la main, dont la tâche est de *donner forme* au *concetto*[27], de libérer la forme idéale contenue dans la matière. Aussi peut-on lire : « l'excellent artiste n'a aucune idée qu'un seul marbre ne renferme en lui avec son superflu et la main qui obéit à l'entendement n'atteint que celle-là. [28] » Forme arrêtée de « l'esquisse intérieure », le *designo* se rapporte à une opération éminemment intellectuelle. Le dessin, un art de l'intellect, et dont la dimension intellectuelle, se trouve déjà *pré-formée* et contenue dans les nœuds de l'étymologie. *Designare* ne signifie-t-il pas, par ailleurs, dessiner et tracer un plan ?

Le dessin, comme activité de la pensée, « suppose une anticipation de l'esprit qui conçoit abstraitement et se représente mentalement la forme qu'il veut réaliser, le but qu'il cherche à atteindre. »[29] Le caractère intellectuel du dessin trouverait son accomplissement et son point culminant avec la perspective, projection et tracé sur un plan de figures tridimensionnelles appartenant à un espace profond. En traçant, le dessin indexe et pointe. Le substantif « dessin » provenant du latin *designo* peut tout à la fois signifier dessiner et désigner, montrer du doigt, mettre au jour[30]. Si le dessin s'orthographie encore dessein, c'est pour sceller la marque d'une dimension projective. A la fois conception et contour, projet et exécution manuelle du tracé, ce double sens sera donc conservé jusqu'au XVIIIème siècle. Le dessin, résultante graphique d'un *dessein*, se verrait inévitablement rattaché à l'idée première cherchant à être exprimée et serait, ainsi, à considérer comme *visée de quelque chose* et donc jugé par rapport à cela. « Pensées que les peintres expriment ordinairement »[31],

[26] « Propriété et qualité du dessin. Nom : étincelle divine. Qualité : circonscription, mesure et figure. Substance : forme et figure sans substance matérielle. Apparence : simple linéament. Définition : forme de toutes les formes, lumière de l'esprit… ». P.Barocchi, « *Finito e non-finito nella critica vasariana »,* in Arte Antica e Moderna, 3, 1958, p. 2118.

[27] La pensée brillante.

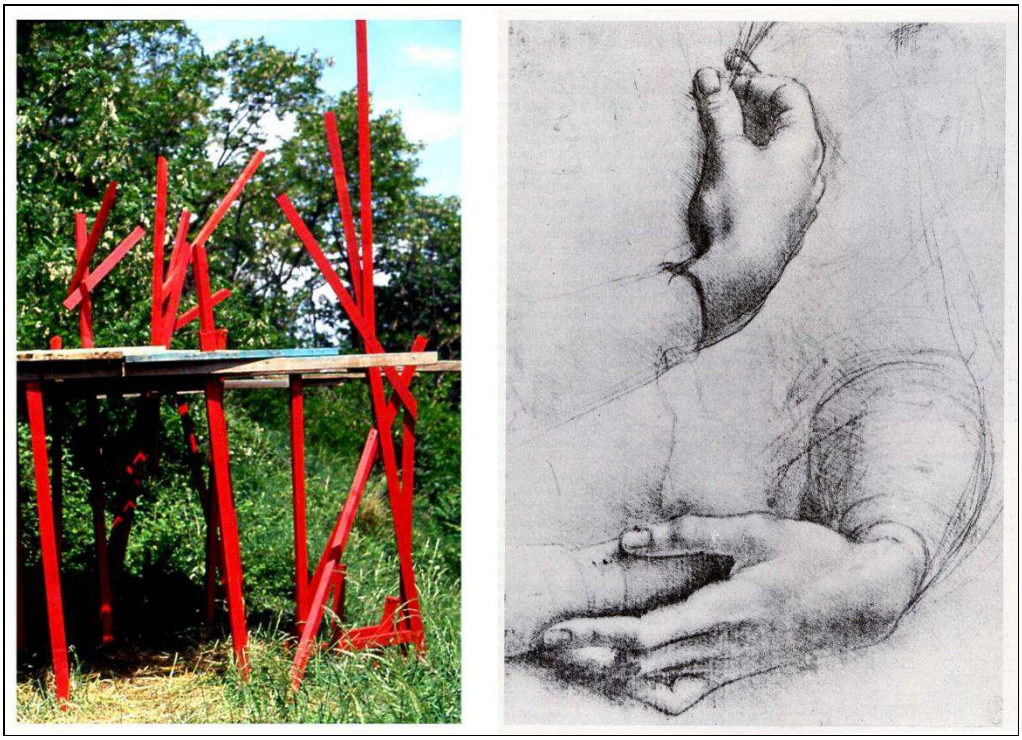
[28] P.Barocchi, *Op. cit.*, p.1322

[29] J. Lichtenstein, *Op. cit.*, p. 520.

[30] Voir notamment, J-L. Nancy, *Le plaisir au dessin*, Paris, Hazan, 2007.

[31] « Les Desseins dont on veut parler ici, sont les Pensées que les peintres expriment ordinairement sur du papier pour l'exécution d'un Ouvrage qu'ils méditent.[…] Car soit que l'on considère un bon Dessein, par rapport au tableau dont il est l'idée ou par rapport à quelque Partie dont il est l'Etude, il mérite toujours l'attention des curieux. » Roger de Piles, *L'idée du peintre parfait*, *Des desseins*, Paris, Gallimard, 1993, p. 76.

« esbauche de ce que l'on veut faire de platte peinture ou de relief », le dessin, comme l'écrit Jean-Luc Nancy[32], apparaît bien comme la part la plus intellectuelle des arts visuels[33]. La sculpture considérée comme bien moins vertueuse et bien plus mécanique est à ce titre réduite à une activité artisanale, salissante et bruyante, de tâcheron. Reproduire un donné serait beaucoup plus aisé, ne serait-ce déjà parce qu'elle n'a pas à rendre compte des *jours et des ombres.*



Sculpture située, juin 2003, 350/300/500 cm environ, éléments de coffrage, chevrons assemblés et peints, St-Etienne, vue de côté.
Léonard de Vinci, étude de mains, avant 1490, 21,5/15, pointe d'argent, rehauts de blancs sur préparation rose, Windsor Castle, Royal Library, RL 12558.

Mais aussi Antoine de Laval, Desseins de professions nobles et publiques, cité par J-L Nancy, *Op. cit.*, p. 15 : « Dessein, qui signifie le but, le scope, la fin, la visée de l'action. Mais il signifie encore un projet, un plan, un pourtraict de quelques figures, l'esbauche de ce que l'on veut faire de platte peinture ou de relief : par un mot commun entre Peintres, Statuaires ę autres tels artizans qui disent dessegner et griffonner. ».

[32] *Op. cit.,* p. 47.

[33] Concernant Vasari et le primat du dessin, voir, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition critique sous la direction d'André Chastel, Paris, Éd. Berger-Levrault, 1981, Livre I, « Introduction aux trois arts du dessin. La Peinture, chapitre I. »

En jeu :

Avant d'étudier plus précisément cette tension des deux termes – dessin-tracé et dessin-projet – en germe dans l'origine même du mot (et quant à ce qu'elle présage pour notre pratique), nous souhaiterions répertorier, épingler, à la manière des collectionneurs, les principaux enjeux du dessin[34], cela, en dehors de toute considération historique, mais bien plutôt par rapport à une efficace plastique[35].

Champ, spatialité et arrière- fond du dessin.

D'un point de vue dispositionnel et spatial, dessin et peinture ne semblent pas partager le même état de présence, en effet, le dessin pourrait bien se définir comme un ordre « parent de l'écriture »[36], c'est-à-dire s'inscrivant dans un champ plutôt horizontal, marquant ainsi son opposition d'avec la peinture, appartenant, quant à elle à un ordre strictement vertical. Si cette distinction a été notamment remise en cause par un artiste comme Jackson Pollock, et n'a nullement valeur de loi, il est frappant que nos dessins s'agencent essentiellement selon cette horizontalité, horizontalité consubstantielle à leur support, le carnet. Le plus souvent placés sur un plan (bureau, table), nous prenons ainsi la position de l'écrivain ou du traducteur (penchés sur l'ouvrage). Cette horizontalité[37] du dessin, non seulement dans son effectuation mais aussi dans sa réception, renverrait par ailleurs, au symbolique[38] et au signe.

Les deux textes de Water Benjamin, étudiés par Y-A. Bois mettent d'autre part en exergue, le rapport de la ligne graphique à son arrière-plan, à son fond. Si la peinture trouve une possible définition/fin dans le recouvrement total ou partiel de son support (et donc un mode d'existence du fond qui lui serait bien spécifique), le dessin, « existerait » son subjectile, dans l'inscription de sa différence.

Dessiner, serait alors faire exister le blanc du papier : le tracé de la ligne serait ainsi subordonné à son fond sur lequel il se détache et sans lequel il ne peut être. Un

[34] Tout du moins ceux qui nous paraissent les plus pertinents par rapport à notre sujet d'étude.

[35] Nous rappelons ici l'origine du mot plastique, à savoir sa racine grecque, *plassein*, *plastikos* qui concerne la forme, qui possède la puissance de former. Par fait plastique nous entendons nous concentrer, en priorité, sur les données matérielles, visuelles, formelles et structurelles des œuvres, et leur adhérence aux multiples couches de sens.

[36] Nous renvoyons ici à l'article d'Y.A. Bois, *Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe de la marque*, in La Part de l'œil, Le dessin, 1990, p.10, à propos de deux textes de Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol.2 (1977), convoqués dans cet article.

[37] « Un tableau doit être présenté à la verticale devant le spectateur. Parterre, la mosaïque s'étend à ses pieds, à l'horizontale. A propos de cette différence on a coutume de *considérer le dessin comme un tableau, sans plus*. », *Op. cit.*, p. 13.

[38] « On pourrait parler de deux coupes dans la substance du monde : coupe longitudinale de la peinture, coupe transversale de certains graphismes. », *Ibidem*.

dessin dont le fond serait totalement recouvert serait-il encore un dessin ? Signe qui s'inscrit d'un côté, marque qui s'imprime de l'autre, l'ordre graphique pourrait bien être celui d'une exposition-exhibition du support-papier et ainsi détenir une fonction spatialisante et architectonique vis-à-vis du dit support.

Heuristique du dessin.

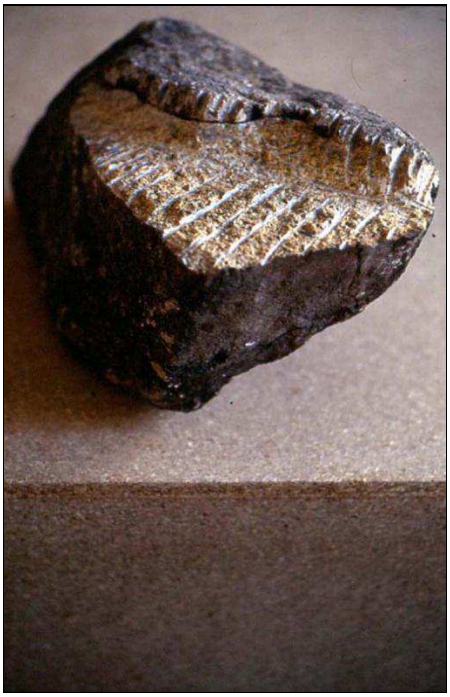
Quel serait le mode de connaissance spécifique qu'ouvrirait tout départ d'une ligne, toute amorce d'un tracé ? Que trouve celui qui dessine, au juste ? Découvrir en couvrant, telle pourrait bien être la poïétique propre au dessin, puisqu'en effet, le dessinateur, en couvrant – même partiellement – le support, l'active et le révèle en retour. Au-delà du fait que tout dessinateur, s'éprouve soi-même dessinant lorsqu'il dessine, l'exercice de sa vision se développe de manière bien spécifique, on pourrait même dire qu'elle s'y condense : « Il y a une immense différence entre voir une chose sans le crayon dans la main et la voir en *dessinant.* Ou plutôt, ce sont deux choses bien différentes que l'on voit. Même l'objet le plus familier à nos yeux devient tout autre si l'on s'applique à le dessiner : on s'aperçoit qu'on l'ignorait, qu'on ne l'avait jamais véritablement *vu.* L'œil jusque-là n'avait servi que d'intermédiaire »[39]. Le crayon à la main, l'artiste-dessinateur exerce pleinement sa vision, peut-être même voit-il vraiment, lorsqu'il se met à dessiner. Aussi, l'outil, quel qu'il soit, prend le relai de l'œil et se fait médium, moyen privilégié pour *voir en mieux*, scruter et déshabiller le réel du régime de ses apparences. Dessiner pour mieux voir les choses. En retour, les choses nous regardent, elles apparaissent pleinement dans leur présence nue, elles sont un appel au dessin[40]. Fonction *scopique* du dessin qui autoriserait une juste vision, un voir perçant et déchirant les couches superficielles du réel, fonction scopique[41] du dessin qui se déploie dans ces carnets de Léonard de Vinci, et plus particulièrement dans ces études de roches et d'eau qui suivent. Ces études mettent en évidence la puissance du trait chez le maître italien, et son immense aptitude à nous mettre en présence de *forces* qu'il s'emploie à inscrire, préciser, par le dessin. Qu'il s'agisse de solides (avec l'étude de formations rocheuses), de liquides (les déluges) ou de nuées (les cataclysmes), le déchaînement du trait dévoile différents états de matière, matière qui se meut, se déploie dans ses principales métamorphoses. Fluidités ou pétrifications, rien ne semble échapper à cette vision proprement

[39] P. Valéry, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1960, tome II, p. 1189.

[40] « Les choses nous regardent. Le monde visible est un excitant perpétuel : tout réveil ou nourrit l'instinct de s'approprier la figure ou le modelé de la chose que construit le regard. » P. Valéry, *Op.cit.*, p.1211-1212.

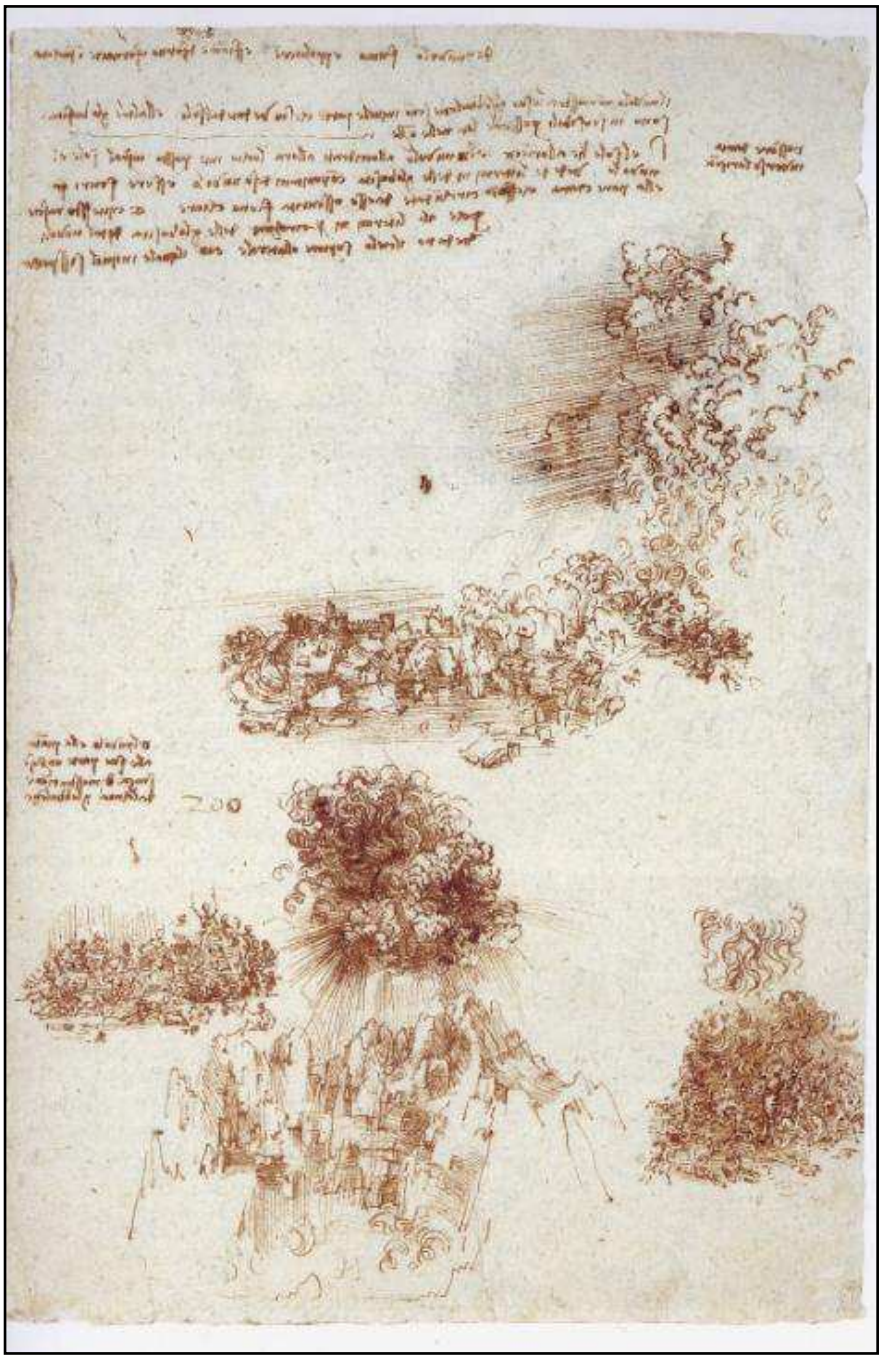
[41] Fonction scopique aussi de la sculpture, notamment avec le travail de construction reproduit plus haut, et fonctionnant comme machine à voir le paysage (viser et encadrer).

stupéforante[42] qui s'exerce dans ces études. Fonction scopique du dessin où l'œil, par le truchement du crayon ou de la plume, scrute, découpe le réel pour mettre au jour, révéler et pointer.



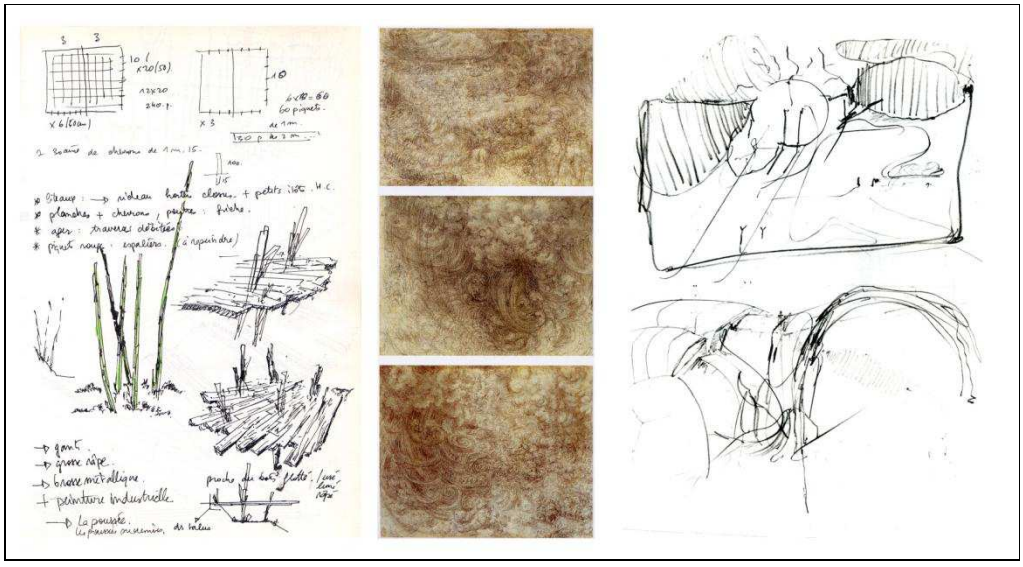
Léonard de Vinci, *étude de formations rocheuses*, vers 1510-1513, 18,5/26,8 cm, plume et encre sur pierre noire, Windsor Castle Library, RRL 12394.
Sculpture, juin 2003, environ 25/35/30 cm, granit taillé, atelier, St-Etienne.

[42] Image sidérante, frappante, stupéforante : « C'est le piège à regard. Si j'insiste sur cette dimension de l'invisibilité de l'image au singulier, c'est pour mieux l'articuler au désir, à ce désir de voir, qui, en toute image, doit pouvoir toujours laisser à désirer. » M-J. Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?* , Paris, Bayard, 2003, p.40.



Léonard de Vinci, *étude de cataclysme*, vers 1511-1512, 30/20 ,3 cm,
pierre noire rehaussée de plume, Windsor Castle, Royal Library, RL 12388.

Fonction scientifique du dessin où la précision et la rigueur requises s'allient à une démonstration du dessin, par le dessin, dessins de forces et de mouvements mais aussi dessins « rhétoriques », car il s'agit bien de *persuader*. *Mimétique* du dessin, doublure du réel qui atteindrait au vrai (à une vrai-semblance). Car il y a bien un mode spécifique de connaissance du « modèle », une compréhension – au sens de prendre comme ensemble structuré – manifeste dont rend compte chaque volute, chaque délinéament du tracé. Sans le dessin, pas de *co-naissance* de ce que l'artiste s'évertue à retranscrire, pas de naissance commune (le dessinateur naît à la forme qu'il approche en dessinant). Dans cette mise à distance nécessaire du modèle, c'est toute la prégnance de ses particularités qui transparaît : anfractuosités de la roche et plissements géologiques de l'origine, phénomènes météorologiques aux atours d'étranges circonvolutions (ces dessins pourraient être rapprochés des études de coiffes ou de chevelures qui seraient alors à considérer tels des précipités de paysages), le dessin, pourrait bien ainsi s'attacher à la formation de la forme.



Projet pour une installation, art dans la ville, 2003, 29,7/21 cm, encre et crayon de couleurs, carnet.
Léonard de Vinci, études de déluge vers 1517-1518, 16,3/21 cm ; 15,8/21 cm ; 16,5/20,4 cm, pierre noire, Windsor Castle, Royal Library, RL 12378 ; 12383 ; 12384.
Joseph Beuys, Forme plastique de la chaleur en montagne, 1956, deux feuilles de 29,6/21 cm chacune, crayon, collection particulière.

« Formation de la forme"[43], émergence des choses à l'état naissant sous l'incursion du geste graphique mais aussi prélèvement du réel, le dessin trouverait une modalité d'existence dans ses vertus de focalisation. Lorsque l'on dessine, n'est-on pas alors, dans une pratique de l'*exagération*, dans une amplification du réel, façon sans doute de rendre visible ? « *La ligne a pour fonction […]de faire accéder à la figure une forme, un contour, invisibles ou mal visibles « en réalité », latents dans le flux continu des apparences.* »[44]

Assemblage peint, août 2004, environ 28/40/110 cm, moulage, plâtre, atelier.

[43] Le dessin viserait l'apparaître et sa montée, sous l'apparence même. Nous renvoyons, ici, de nouveau à l'ouvrage de J-L. Nancy, *Le plaisir au dessin*, *Op.cit.*, et au dessin considéré comme phénomène « dynamique ».
[44] D. Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 1997, p. 284.

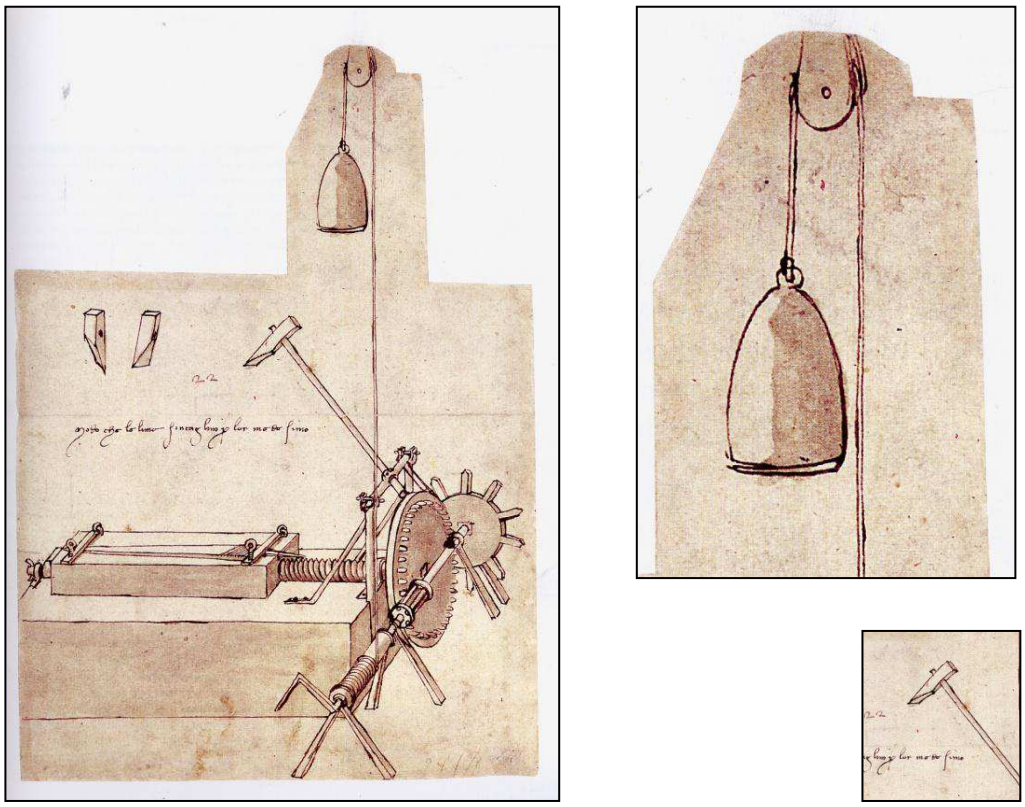
Dimension prospective et spéculative du dessin.

Dessiner est une activité productrice d'images. Dessiner, c'est avant tout former des images. Encore s'agit-il de s'interroger sur la nature et le statut de celles-ci. Dessiner, c'est former des images et même plus, des *apparitions*, « car dessiner non plus n'est pas obéir à un savoir que l'on a du monde : sinon ce ne serait que triste et méchante étude, académique. Le grand dessin va le trait comme on se défait d'une pensée encombrante, il n'identifie pas, il fait apparaître. »[45] Dessiner, c'est faire apparaître, donner lieu à l'image, dans son processus même d'apparition, de formation de l'apparaître.

Faire apparaître pourrait se concevoir comme les différentes guises du découvrir et de l'entendre, soit l'*alètheia*, c'est-à-dire ce qui est hors du retrait, non recouvert et donc manifeste dans son *être-là* : « mettre en lumière sur le mode de l'attribution en ayant en vue ce qui est ensemble là-devant, ou inversement mettre en lumière sur le mode de la négation en ayant en vue ce qui n'est pas ensemble »[46]. Faire apparaître, c'est-à-dire aussi prendre ensemble et tenir séparer comme fondement de l'être mis à découvert (du dévoilement dans son apparaître). Le dessin, considéré ainsi, pourrait être rapproché du phénomène observé lorsqu'on place le papier photographique dans le révélateur : l'image « monte » progressivement depuis le fond du support, elle se constitue graduellement, et donne accès peu à peu à sa visibilité. Ce serait l'état spectral et intermédiaire de l'image du dessin, son évènement-avènement. Aussi, poursuivrons-nous notre étude par l'un des autres enjeux importants du dessin, sa dimension *prospective*, l'image finale n'étant pas encore formée et se trouvant alors dans une latence. Le dessin, dans la mesure donc, où il se rattache comme état intermédiaire à la projection d'une œuvre future. Celle de Léonard de Vinci est suffisamment riche pour que l'on s'y attarde de nouveau, avec cette partition conséquente de l'œuvre graphique relative aux machines.

[45] Y. Bonnefoy, *Remarques sur le dessin*, Paris, Mercure de France, MCMXCIII, 1993, III, p. 15.

[46] M. Heidegger, *Concepts fondamentaux de la philosophie antique*, Paris, Éd. Gallimard, NRF, 2003, p. 182-183, cours de Marbourg, semestre d'été 1926, *Die grundbegriffe der antiken philosophie*, édité par Franz-Karl Blust.



Léonard de Vinci, *taille-limes automatique*, 26,5/19,2 cm, plume et encre, Codex Atlanticus, fol. 24//6r-b, Milan, Biblioteca Ambrosiana.

Léonard de Vinci développe ici, sur un format redécoupé en guise d'architecture-cathédrale et comme « siège » de l'essentiel, voire de l'essence structurelle de la machine, développe donc, par un dessin perspectif (il s'agirait d'une perspective *cavalière* ou parallèle, celle qui rejette et repousse le point de fuite à l'infini et non pas de la perspective linéaire, plutôt employée par les peintres[47]), une

[47] On peut aussi remarquer que ce mode de représentation de l'espace permet une vision quasi globale et englobante de l'objet représenté, malgré le chevillage de la représentation à un point de vue unique (assignation du regardeur à une place définie et *finie*). Ce type de représentation permet ainsi une compréhension de l'objet, un « démontage » de la machine par le dispositif perspectif. Une holistique de l'objet est ainsi à l'œuvre dans ce dessin comme dans l'ensemble qui s'y rattache (catapultes, proto-hélicoptères…etc.), il s'agit de proposer une claire et transparente vision (transparence qui nous renvoie à celle supposée du plan de représentation). Nous utilisons ce type de représentation dans la mise en vue de nos sculptures, mise en vue plus « totale » de l'objet imaginé.

enclume mécanisée. Cadence, rythme, mouvement de va-et-vient orchestrés par la disposition d'un poids en hauteur, sont les objectifs à atteindre par la machine. Manivelle, engrenages : tout un mécanisme est figuré, toute une mécanique du dessin est à l'œuvre.

L'utilisation de la perspective permet ainsi de disposer l'ouvrage futur dans l'espace, d'en envisager ses proportions, sa taille (par un jeu d'échelle), mais aussi de *comprendre* l'objet dans le déploiement de ses trois dimensions. Quant à son fonctionnement, il paraît assez limpide, dû sans doute à la transparence même qu'autorise ce mode de représentation[48]. Aussi, Léonard a-t-il repris, dans le coin gauche du dessin quelque autre possibilité d'outillage de l'enclume, comme en légende. En soubassement, l'écriture tronquée départage deux registres spatiaux : celui de la machine aux formes sculpturales et bien ancrées et celui de son extrémité (la déclinaison de possibles « marteaux »), sorte de point d'arrêt, de *punctum* du dessin et de sa logique rythmique. De son recours à la géométrie, le dessin cherche et expose, par les vertus d'une démonstration graphique, la pertinence de l'invention proposée. C'est une démonstration par le trait, d'une performance de la technicité, de son économie aussi ou de la manière dont les pièces sont en capacité de s'emboîter, de s'imbriquer de façon harmonieuse en vue de produire un *mouvement.* Ce plaisir de l'emboîtement, de l'imbrication des assemblages, du « bon » agencement, se retrouve dans nos séries : par le biais du dessin, il est en effet possible de régler des questions de rapports (connexions, accords et relations entre les diverses parties de l'ensemble). Le rouage mécanique se fait le relais des rouages du dessin. Logique d'un dispositif, mais innovation aussi de l'invention, car le trait invente, montre, dans son premier jet (d'où le sens de *pro-jet*), une utopie de la machine bien en avance, pour la plupart des propositions techniques, sur son temps et les possibilités peu nombreuses de réalisation. Le trait a toujours de l'avance sur l'image qui s'informe de ses errements, le trait jette sur le support une division de l'espace qui devance. Avancer en devançant, esquisser, projeter, *projectare*, telles seraient les visées du dessin.

Double avance de la *vision* (au sens d'illumination) rendue visible par le dessin et du dessin en avance sur lui-même. Aussi, la perspective, qui peut se traduire littéralement par *vision traversante*, est-elle une accélération de la forme, de l'espace et du temps, elle est un moyen *perspicace* de représentation. Qu'il ait une visée opératoire ou non, il y a un plaisir au dessin technique chez Léonard, un souci du bon *fonctionnement* de la future machine ainsi que du tracé lui-même qui doit « tomber » juste.

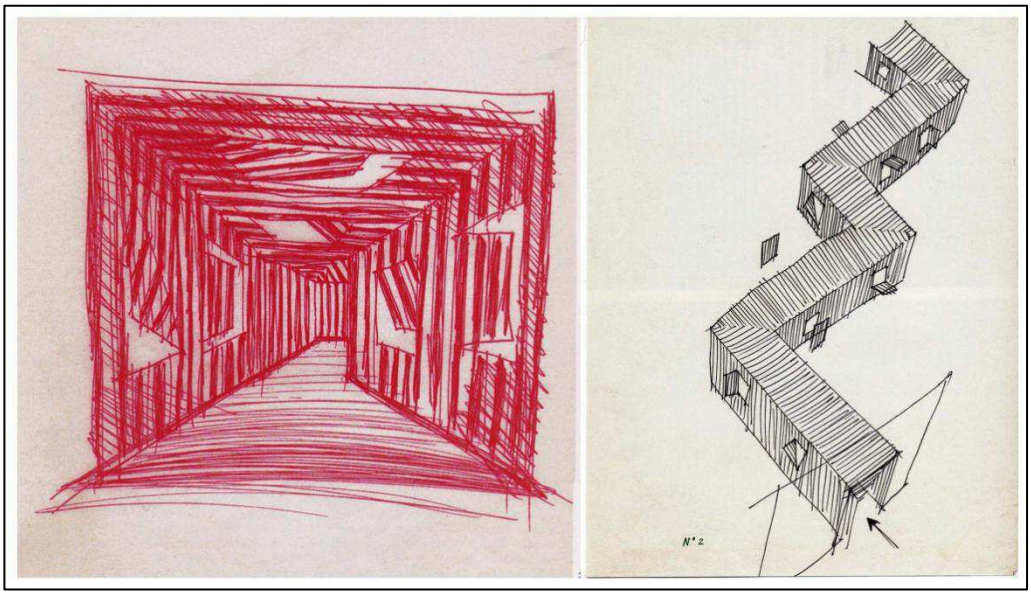
[48] Le tracé perspectif, dans ses diverses occurrences, repose en partie sur la transparence supposée du support sur lequel il s'inscrit dans son tracé (il est négation du support dans son dispositif illusionniste qui veille à donner l'impression de profondeur et de volume).

Ce type de représentation graphique tient véritablement lieu de rhétorique et se trouve encore employé aujourd'hui, même si la portée en est tout autre. C'est le cas avec des artistes tels que Daniel Buren, Melvin Charney[49] ou Georges Rousse, pour lesquels la pensée de l'espace, avant d'être matérialisée dans les trois dimensions selon des registres distincts d'intervention plastique, se développe sous la forme d'esquisses, projets, notes plus ou moins détaillées. C'est que ce mode de représentation permet d'avoir sous la main l'espace projeté, de le saisir en quelque sorte, par les modalités de projection et les points de vue qui en sont relatifs. Les esquisses de D. Buren modélisent donc une pensée de l'espace nécessitant une projection des volumes, des plans et des circulations, pré-vision de ce que pourra impliquer l'œuvre à venir en termes de spatialité (proportions des formes générales et impact sur l'architecture). Le dessin permet à G. Rousse de comprendre l'espace dans lequel il interviendra par des moyens très proches de ce qu'un trait peut produire comme ségrégation d'un champ (découpage par zones et surfaces), et prolonge l'acte photographique de repérage. La photographie intervient en amont dans le processus, en tant que prise de repère – le verre dépoli et sa grille mettent au carreau le champ spatial de l'expérience – et sélection, mais aussi comme moyen de compréhension des logiques à l'œuvre du lieu choisi et donc déjà en tant que projet commençant à se formaliser. Le dessin est alors utilisé pour reprendre[50] les structures enregistrées par la photographie (par l'intermédiaire des tirages polaroïd) et les révéler davantage par ses modes spécifiques (rehauts de couleur, effacement de certaines parties…). *Zig-Zag, points de vue ou le corridorscope*, met en scène l'adhérence du point de vue la position spatialisée du spectateur, à partir d'une installation consistant au développement sinueux d'une boîte[51], machine à voir, dans laquelle sont ménagées des fenêtres de visée. L'ensemble du dessin reconduit le trait dans son accumulation tout en ménageant des espacements (l'outil visuel) nécessaires à sa vibration. Le dispositif repose donc sur le déplacement et le point de vue (ses déplacements), selon une installation prise dans ses limites objectales par le dessin perspectif (à gauche, un point de vue *situé* depuis le lieu du spectateur, à droite, la distance imposée par l'axonométrie pour que le projet de l'œuvre soit compréhensible).

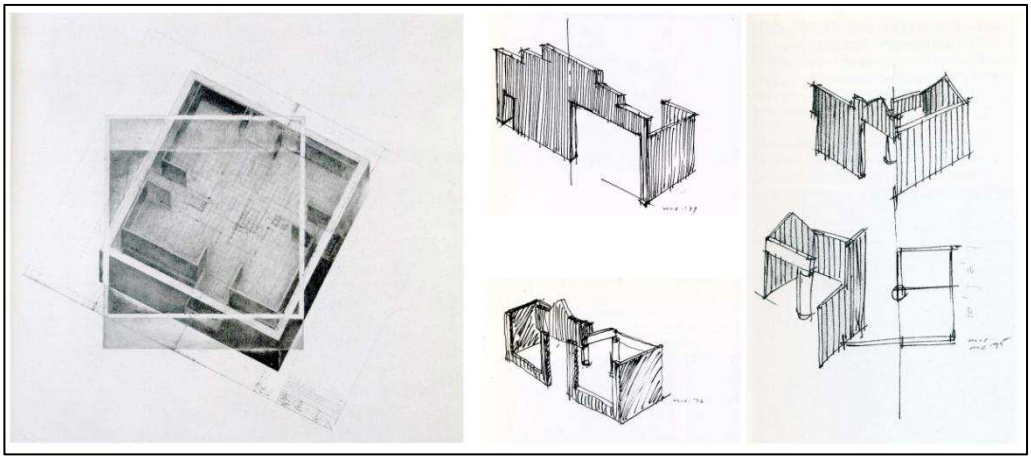
[49] Le rapport étroit de M. Charney à l'architecture et ses représentations, s'explique, en partie, par sa double formation en art et en architecture et sera le lieu d'une pensée critique de l'espace, à l'intersection de ces deux champs.

[50] Cela matériellement puisque G. Rousse utilise parfois des techniques de décalque pour reprendre l'image formée sur le verre dépoli de la chambre.

[51] La boîte permet d'isoler, en partie, le destinataire du dispositif du contexte architectural dans lequel elle s'installe, tout en dépliant et refermant l'une des constituantes du tableau, son châssis (redéployé dans les trois dimensions de l'espace). Elle renvoie aussi au dispositif de la *tavoletta* de Brunelleschi par sa mise en perspective de l'architecture, sur un mode direct.

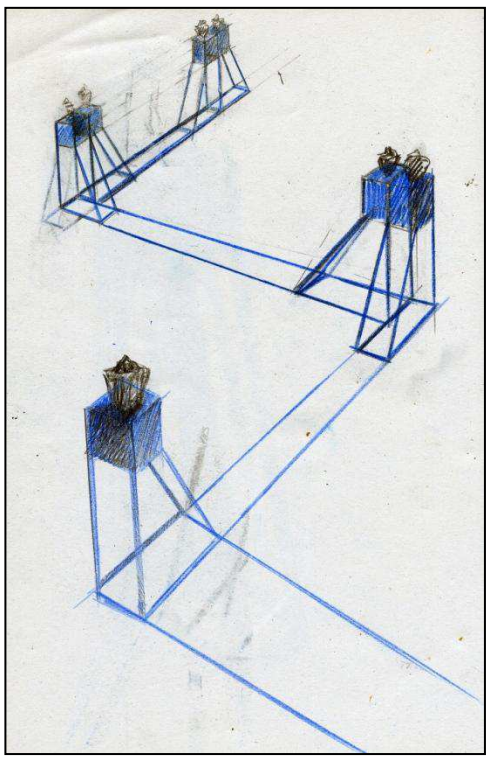


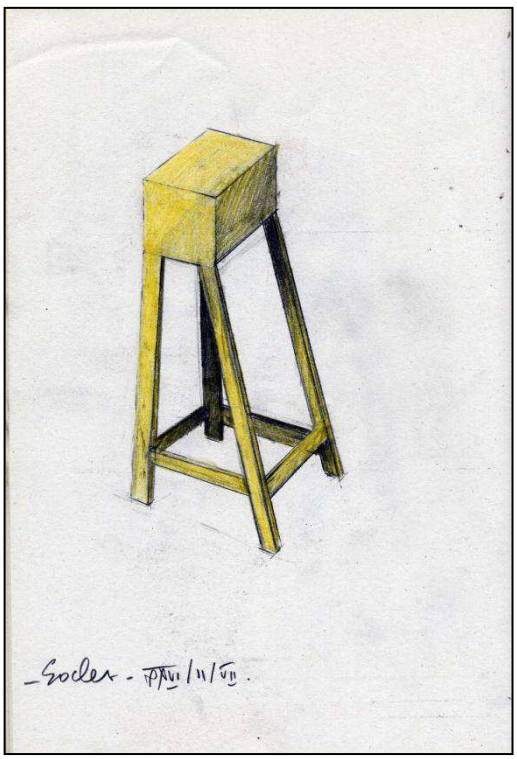
Daniel Buren, *Zig-Zag, points de vue ou le corridorscope*, travail in situ, Arc, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, mai-juin 1983, esquisse, feutre sur papier.



Melvin Charney, *The square in a Square*, 1975, 12,7/12,7 cm, dessin, crayon et papier ; *Construction*, Lennoxville, 1977, 12,7/17,8 cm, dessin à l'encre sur papier ; *Construction*, 1976, 12,7/17,8 cm, dessin à l'encre sur papier ; *Wall and Column Construction*, dessin à l'encre sur papier, 12,7/17,8 cm.

Les dessins qui suivent concernent la mise au point de socles pour une série de figures. Ils se rapprochent des petites machines de Léonard par leur ajustement constructif et leur caractère structurel. Ils mettent en place et en forme des systèmes de relations et pourraient appartenir à un dessin qu'on qualifierait alors de « technique ». La compréhension des socles passe par la projection perspective du dessin.





Dessins de socles, février 2007, 29,7/21 cm, crayon de couleurs, carnet.

«*…le dessin est toujours défini comme une représentation abstraite, une forme de nature spirituelle et dont l'origine réside uniquement dans la pensée, la marque d'une activité intellectuelle qui prouve, aux yeux de ceux qui condamnent la peinture, que celle-ci obéit toujours à l'ordre d'un « dessein », c'est-à-dire d'un projet. »*[52]

Nous l'avons vu plus haut, la double orthographe dessein et dessin, emboîte, deux sens bien distincts que recèle ce terme. Cette doublure révèle l'adhésion forte du dessin comme tracé, à une visée picturale ou sculpturale. En somme, peu d'existence autonome est attribuée au dessin-tracé, sa subordination à l'œuvre future reste la relation des relations. Pour la partie qui nous occupera ici, c'est bien de cette tension – dans le sens où le dessin tiendrait sa tenue dans une visée, un objectif à atteindre – projective dont nous parlerons, en la réinscrivant dans une contemporanéité[53].

Notre pratique graphique se développe principalement et exclusivement dans des carnets, aux formats et papiers à géométries variables mais de dimensions sensiblement identiques[54]. Le carnet nous semble être en effet un lieu propice et amène pour une pratique du dessin que l'on qualifiera de *projectuelle*. C'est dire si le dessin est à considérer au regard d'un vaste ensemble de feuillets, carnets, bloc-notes, et se rattache ainsi au livre et à l'écriture (dans l'effeuillement successif des pages regroupées).

Compiler, cataloguer, répertorier, inventorier, voilà pour l'usage tacite de ces *lieux du dessin*. Si les lieux demeurent, les typologies varient : les dessins n'ont pas tous le même statut et ne produisent pas les mêmes natures d'*image*. Pour autant, il nous semble possible d'envisager provisoirement quelques principaux enjeux à l'œuvre dans ce dessin de « projet », des paradigmes[55].

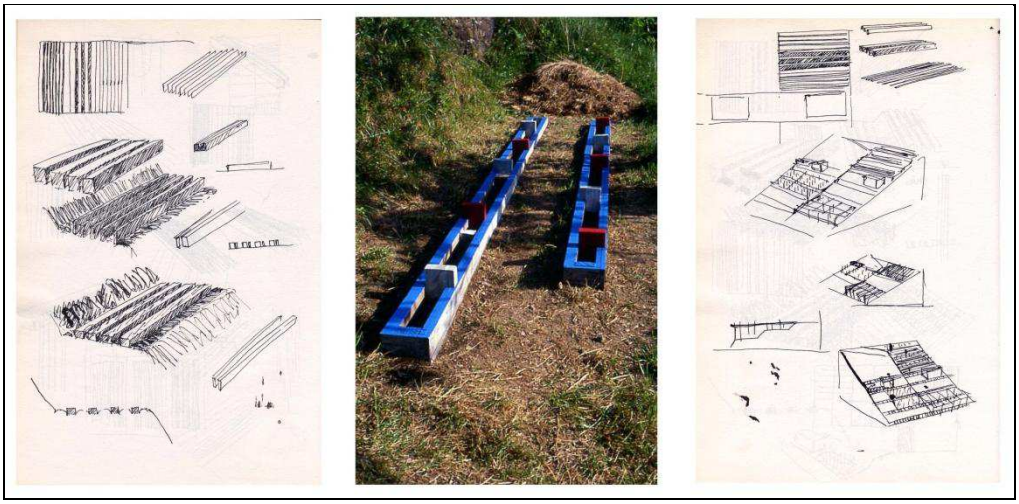
---

[52] J. Lichtenstein, *La couleur éloquente, Le conflit du coloris et du dessin*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1999, p. 163. L'auteur étudie notamment la question du dessin dans le cadre de l'Académie Royale de peinture et de sculpture : le dessin est un fondement à la fois théorique et institutionnel de la peinture comme art libéral. Le dessin, au sens de *tracé,* se confond avec le *dessein* au sens de *projet*. Voir aussi, à ce sujet, B. Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, La bibliothèque des arts, 1965.

[53] Ces dix dernières années se sont placées sous le signe d'un regain d'intérêt pour le dessin, qu'il s'agisse des différents salons organisés, des revues « spécialisées » sur le sujet ou bien des artistes eux-mêmes dont le travail appartient au registre du « graphique ».

[54] Il apparaît assez nettement que la dimension générale des carnets n'excède pas une certaine taille, taille relative à l'inscription du corps dessinant dans une périphérie peu étendue : nous voulons dire ainsi, qu'à aucun moment, le carnet ne dépasse en dimensions, la largeur du corps. Le dessin conserve un rapport étroit à l'écriture.

[55] « Le paradigme est un cas *révélateur*, serait-il unique en son espèce, parce qu'*un principe instaurateur s'y manifeste avec une intensité particulière*. ». E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2004, p. 1108. Le paradigme montre, rend patent des rapports, une structure.



Sculpture située, juin 2003, 16/20/450 cm et 16/20/350 cm environ, éléments de coffrage assemblés, peints, et installés, St-Etienne. *Dessins de projet*, 2003, 29,7/21 cm, encre sur papier, carnet.

Un certain dess(e)in…, caractéristiques.

«C'est donc, des deux côtés, la même transmutation, la même migration d'un sens épars dans l'expérience qui quitte la chair où il n'arrivait pas à se rassembler, mobilise à son profit des instruments déjà investis, et les emploie de telle façon qu'enfin ils deviennent pour lui le corps même dont il avait besoin pendant qu'il passe à la dignité de signification exprimée. »[56] Le dessin, comme *langage* et *opération expressive*, permet l'ouverture, permet d'ouvrir et d'engager le travail. Il autorise sans doute la venue de la sculpture dans le champ de la représentation, il permet de s'en faire une idée. Mais qu'est-ce qu'avoir une idée de sculpture, en dessin ? Les dessins des carnets pourraient être considérés comme des esquisses[57], ils en conservent en effet dans leur élaboration, la rapidité d'exécution, la brièveté inhérente à la

[56] M. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, *Le langage indirect*, *Op.cit.*, p. 67.

[57] L'esquisse se fait pour « trouver le mode des attitudes, et la première mise en place de l'œuvre », J-C. Lebensztejn, *l'Art de la tache, introduction à la Nouvelle Méthode d'Alexander Cozens*, Éditions du Limon, 1990 ; mais aussi comme fondement et préparation d'une œuvre future. Daniel Buren emploie le terme d' « esquisse graphique » à propos de son travail préalable de dessin : « Esquisses parce qu'il s'agit de choses brèves, de notes, de schémas généralement effectués pour clarifier les idées juste avant l'exécution du travail, parfois notes rapides pour des projets à réaliser lorsque l'occasion adéquate se présentera. Graphiques, parce qu'il s'agit littéralement de quelque chose de tracé à la main, de la pensée qui s' « écrit » de cette façon, comme d'autres fixeront leurs idées avec quelques mots et des phrases tracées à la main. Notes graphiques ou écriture rapide. » Daniel Buren, *Op. cit.*

fulgurance de la pensée qui se condense dans l' « idée ».[58] Ils rejoindraient ainsi le champ exploratoire des *studiosa* (tracés préparatoires exécutés au stylet) de Raphaël, des *pensieri* de Michel-Ange (petits croquis de figures isolées), le *modello* (que l'on trouve dans les mains de Giotto, auto-portraituré sur la fresque de la chapelle des Scrovegni, et offert aux donateurs). Ils ont un caractère éminemment préparatoire et fondateur.

Le dessin, première incursion dans la réalité de l'œuvre, comme ébauche, serait le premier contact, la première appréhension et appropriation, la pré-visibilité de l'œuvre à venir. Dans le dessin, contenu en germe**,** pointerait ainsi un développement autre. Il pourrait bien agir comme un déclencheur, il fonderait et ancrerait ainsi la pratique future, il *autoriserait*[59], ouvrant à l'ouverture de l'œuvre. Dans sa fonction préparatoire, le dessin serait un outil heuristique qui permettrait de trouver, de *découvrir*[60] la *bonne forme* la forme qui tombe *juste* (proportions, volumétrie), qu'il s'agisse de peinture, ou bien, pour nous, de sculpture… Le dessin permet donc d'envisager la sculpture de la *figurer*[61], de lui trouver des figures possibles, de la mettre en vue, de la projeter dans le champ horizontal du plan. Dessiner, ce pourrait bien être, visualiser par avance, devancer le probable. Le dessin, travail intellectuel relayé par la main, permet de *penser* la sculpture, de s'en faire une première idée, (valide ou non d'ailleurs), que le travail en volume viendrait vérifier. Le dessin, œuvre de réflexion, réfléchit[62]. Par son travail « descriptif » (impressions ou sensation de matières, de volumes…), l'acte graphique trie, discrimine, départage les sculptures possibles et à-venir.

Ainsi se détache toute une rhétorique du dessin de projet, du dessin-dess(e)in, dans l'insistance de sa répétition, dans la persistance formelle de ses configurations,

---

[58] Mais qu'est-ce qu'avoir une idée en dessin ? Quels sont les instruments déjà investis et mis à disposition ?

[59] Nous renvoyons ici à l'ouvrage d'H. Arendt, *La crise de la culture, huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1989. L'autorité y est pensée selon l'*autorictas*, c'est-à-dire, au sens de fondation. Fondation nécessaire pour l'installation d'une tradition et d'une transmission. La sculpture, pour nous, trouverait une légitimité, une autorité par la préexistence des dessins (par lesquels s'effectuerait cet acte de fondation). Le dessin transmet donc.

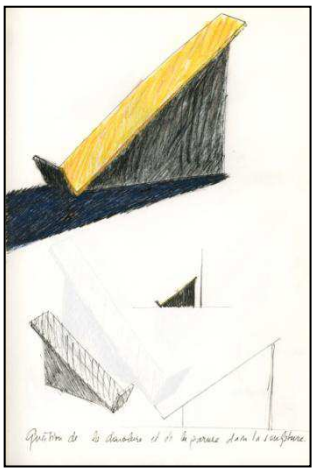
[60] Découvrir est à entendre ici en tant que dévoilement, dévoilement et *découvrement* de ce qui n'était pas encore visible. Le dessin est entendu comme révélateur, mise au jour progressive des formes dans leur apparition.

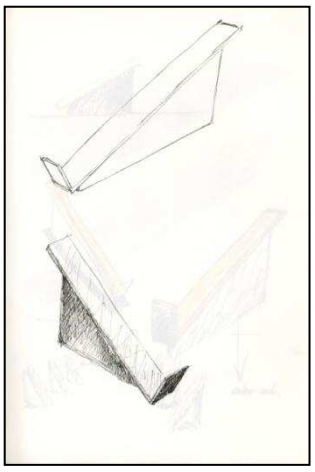
[61] Figurer, tient pour origine le *fingere* latin, c'est-à-dire le façonnage. Dessiner serait ainsi donner lieu à des figures sculpturales possibles, une sorte de proto-façonnage exclusif des trois dimensions de l'espace. Aussi emploierons-nous ce terme pour signifier la pièce de sculpture installée au sein d'un dispositif spatial plus général (système constructif, socles et leurs combinaisons), mais aussi comme *gestalt*, c'est-à-dire forme unitaire (l'ouverture dans la clôture). Nos dessins appartiennent au registre du figural, en ce sens qu'ils assurent la « tenue de la figure ». Voir, à ce sujet, *La figure dans l'art*, ouvrage collectif, Musée Picasso, Antibes, William Blake & co Éditions, 2008.

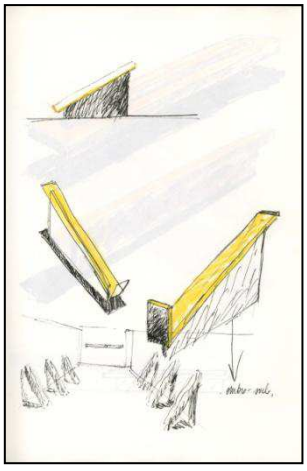
[62] Il est à la fois image en miroir de la sculpture, reflet et doublure par son registre représentationnel et réflexion, c'est-à-dire pensée mouvante en évolution.

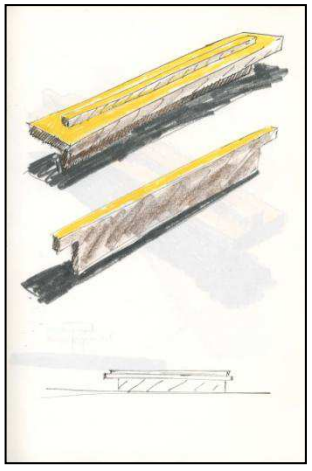
où le dessin s'impose comme démonstration, comme phénomène de persuasion : persuasion de la nécessité de tel principe de sculpture, mais aussi persuasion d'existence et de présence de la sculpture. Premier accès dans le champ de la représentation (le dessin valide ou invalide sa venue) et auto-persuasion du dessinateur du *bien-fondé* de la forme naissante. Répété inlassablement, au fil des pages des carnets, l'ensemble des dessins-projets qui constituent notre pratique plastique appartient à une vaste série, comble de l'inachèvement.

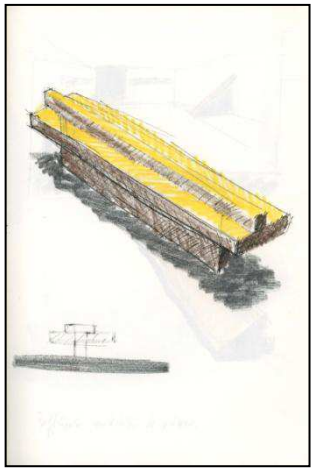
CANNELLONI
El Pavô

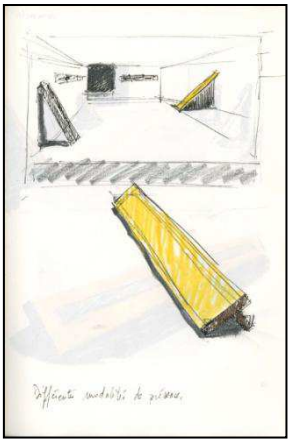


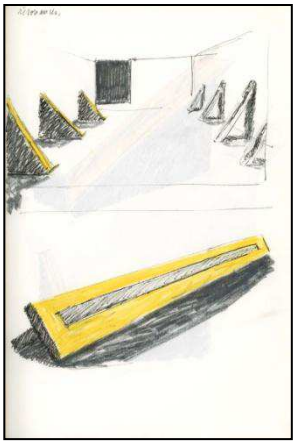


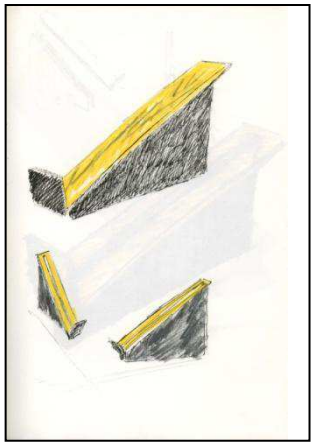


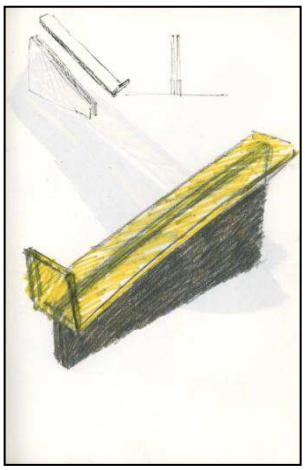
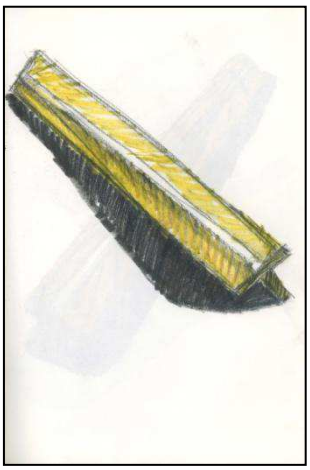
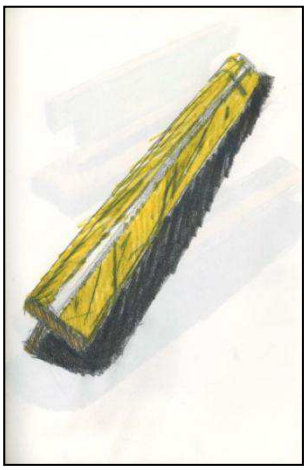
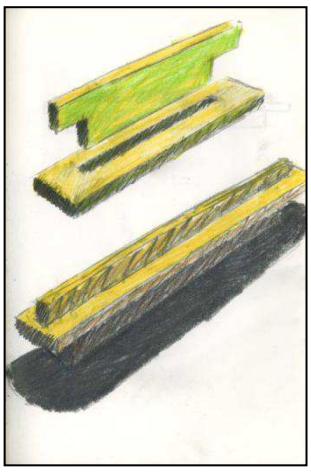
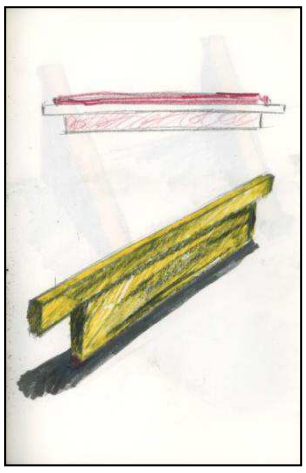
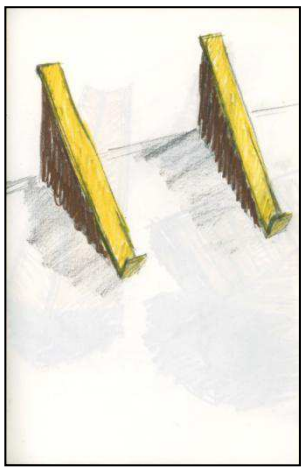
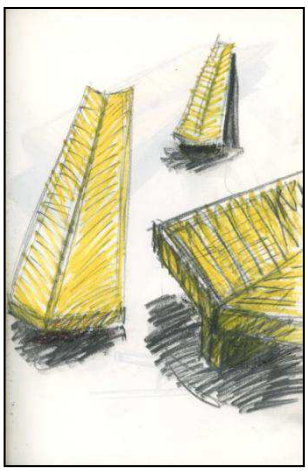
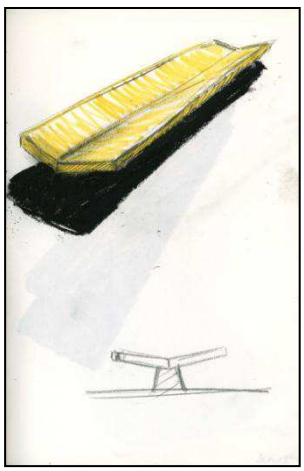
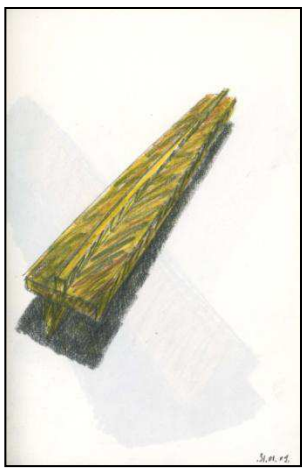


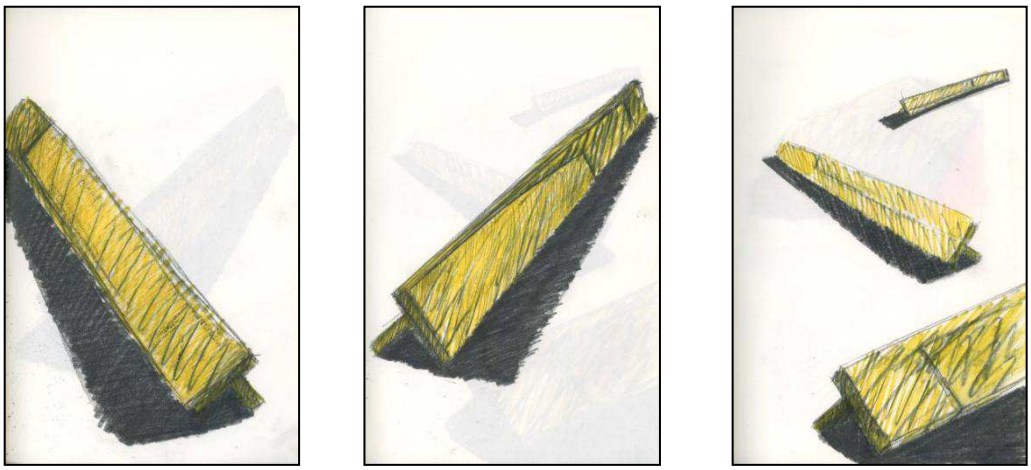










Série de dessins, décembre 2008 - janvier 2009, 29,7/21 cm, crayon Conté, crayons de couleurs, collage, carnet.

La série est ouverture et inachèvement, dans son déploiement temporel et successif, elle n'est jamais close. En quelque sorte, tout dessin issu des carnets, n'atteint jamais sa clôture, il est sans cesse rejoué, déployé en récitatif, reconduit et reformulé autrement. L'idée de sculpture circule ainsi d'une feuille à l'autre dans un continuum temporel et typologique, l'idée ne se fixe jamais. On pourrait ainsi avancer que le dessin cristallise une pensée en acte et en mouvement. Il n'y a pas ou très peu de repentirs dans notre pratique, c'est un dessin bref, exécuté très rapidement, un dessin qui avance, se renouvelle et se trouve réactivé par le suivant (à ce titre, il serait vain de vouloir l'isoler, de l'extraire de la série). Pas de repentir mais *rature blanche*, c'est-à-dire absence de grattage, de gommage ou bien d'effacement du projectile. La rature blanche se manifeste, en effet, par le « refus de biffer, raturer, barrer et » par la « reprise inlassable du texte ou du motif sur une nouvelle feuille en incorporant modifications, ajouts, corrections. »[63]

Chaque dessin, à la façon d'un sismographe, enregistre ainsi les petites métamorphoses, les légers changements, les imperceptibles mouvements assénés à la forme. Chaque dessin est à la fois la mémoire du précédent mais aussi son amnésie, puisqu'il l'éclipse pour n'en retenir que l' « essentiel », jeu d'une mémoire sélective,

[63] P-M. de Biasi, Qu'est-ce qu'une rature ? *Ratures § Repentirs*, Actes du Cinquième colloque du Cicada, Pau, 1996, in *Repentirs*, Paris, Musée du Louvre, Éd. RMN, 1991, p. 79.

en quelque sorte. Oubli et réitération, variantes et variations, la série ne trouve sa fin, son aboutissement, qu'à chaque changement de projet (*et encore, cela reste à vérifier*). Fouiller, prospecter le support et ses déclinaisons de papiers, jongler avec les outils de tracé, « poursuivant sans répit une chose continuellement reperdue n'indiquant ni un progrès ni une répétition[64]», telle pourrait bien être l'un des principes de notre dessin.

Soit une sélection d'un ensemble de dessins pour poursuivre cette question d'un principe fondamental et structurel qui serait à l'œuvre, dans le dessin constitué comme *projection*. On l'a dit plus haut, le projet, littéralement *premier jet*, première cursion graphique dans la page, jette en avant, déplace toujours en dehors de soi l'*idée* qui transite. Le dessin de projet pourrait bien être à considérer comme le dessin, par excellence, qui s'effectue dans l'avancée, sans arrêt ni résolution possibles. Il tiendrait alors sa spécificité d'une ouverture toujours maintenue ouverte et de la forme toujours naissante et redéployée à sa guise. Il s'inscrirait alors dans un processus éminemment dynamique, en perpétuel mouvement, en perpétuel inachèvement, soutenu par la mécanique spécifique des carnets : ouvrir une page, puis une autre, ne permet pas, comme c'est le cas ici avec les dessins reproduits, d'avoir une véritable vue d'ensemble. Le carnet est scansion dans son principe élémentaire. La série et son principe de répétition amplifient une logique déjà bien établie, celle de la forme jamais close, jamais résolue. Mais au service de quoi opère la répétition[65] ? La série choisie ici met en évidence une forme que l'on pourrait qualifier d'archétypique : un monolithe horizontal, une ligne emplie de sa propre épaisseur, grossie par l'accumulation de ses traits, arc-boutent les bords de la page. Ligne mais aussi *lignée* et en ce sens, *archétype*, c'est-à-dire *typos* des origines, forme archaïque qui traverse aussi bien les espaces que les temporalités, qui charrie avec elle, toute une histoire de la sculpture, forme *archè*, forme qui fonde, forme déjà-vue. Ce qui persiste d'une page à l'autre, c'est cette forme, peu variable en proportions, son gabarit sans échelle et son principe traversant. Elle met bout à bout les bords, elle tend l'espace du dessin, elle lie, par la trajectoire de son tracé les régions du papier laissées en réserve. Ce qui persiste, dans la répétition, c'est donc cet archétype, *archétypie* qui se fonde justement sur la répétition, sur la redondance de son redéploiement page après page (logique du –« re »). Dynamique de la boucle, principe circulaire de la série, retour au premier,

[64] V. Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, p. 31.

[65] J.Laplanche et J-B.Pontalis, *Vocabulaire de psychanalyse*, Paris, PUF, 2009, p. 88 : « Au service de quoi opère la tendance à la répétition ? S'agit-il comme l'illustreraient en particulier les rêves répétitifs consécutifs à des traumatismes psychiques, de tentatives faites par le moi pour maîtriser puis abréagir sur un mode fractionné des tensions excessives ? Ou bien faut-il admettre que la répétition doit être mise en dernière analyse en rapport avec ce qu'il y a de plus « pulsionnel », de « démoniaque » dans toute pulsion, la tendance à la décharge absolue qui s'illustre dans la notion de pulsion de mort ? »

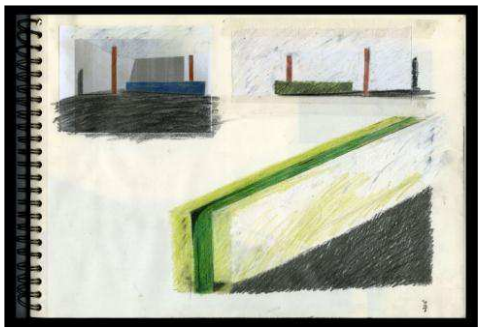
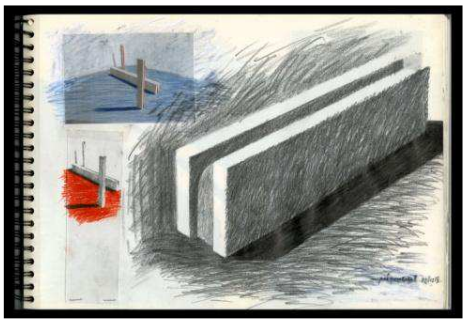
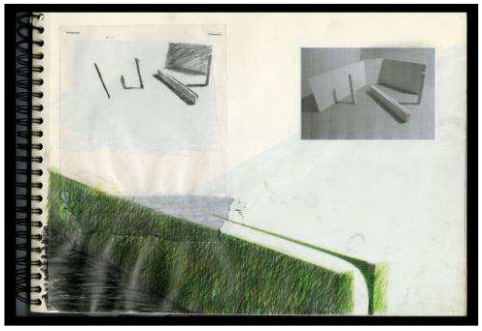
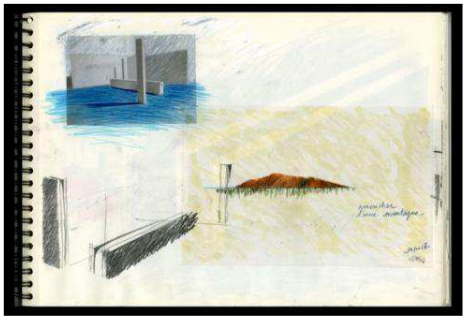
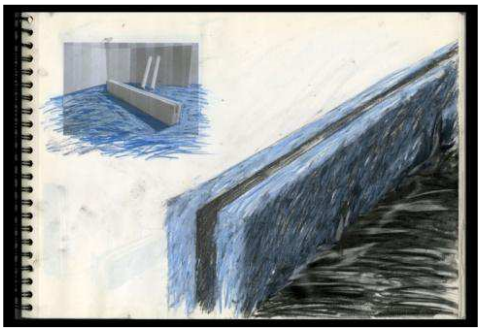
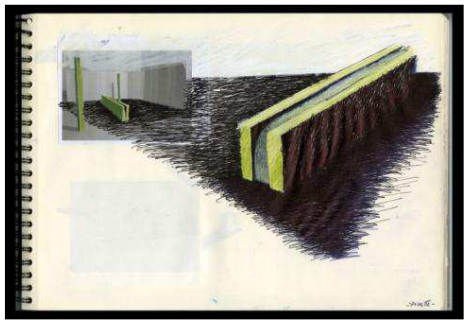
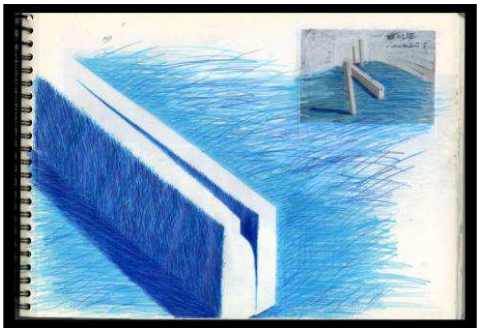
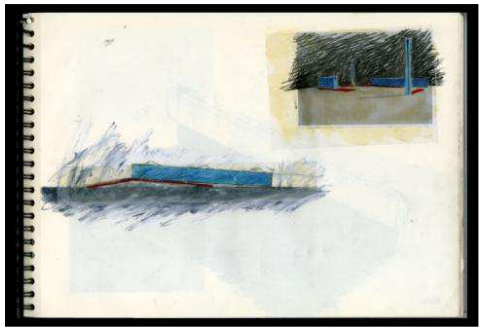
« re-venue » au même. Archétype et prototype sont les reproductions, sous des parures variables, du même. Reconnaissance du même dans l'autre. Ressemblance et surtout *différence*. La répétition pourrait bien opérer au service de la différence, et cette différence pourrait bien toucher de très près à l'autonomie du dessin, si l'on considère la résistance-persistance de la *forme*, comme réductible à la sculpture (sculpter=former). Ce qui diffère donc, ce sont en premier lieu les points de vue, une appréhension possible de la traverse : en légère plongée, de côté, de biais. Les différents points de vue, réglés par un dispositif perspectif, rendent le regard captif d'une position déterminée. Pour embrasser l'objet, il s'agira alors de tourner la page, ou bien, comme c'est le cas sur certaines feuilles, d'explorer l'espace découpé en autant de visées probables sur l'objet de sculpture. Mais la variabilité du point de vue est limitée, elle se referme assez rapidement sur un schème perspectif qui semble cadenasser la configuration de l'objet, qui semble être le point de vue des points de vue, soit une entrée privilégiée dans la compréhension de la forme. Compulsion de répétition mais variation de textures, différences de modulation du support par le trait, de choix de couleurs. La répétition ferait transiter d'une page à l'autre l'idée-force, l'idée-forme qui prévaudrait à l'opération sculpturale. Elle se redouble par un phénomène relatif à l'épaisseur du papier utilisé. D'une page à l'autre, d'un dessin à l'autre, la forme transparaît à l'arrière du dessin exécuté, en un deuxième effet de retour et surtout de renversement (curieuse réinscription, comme atténuée, du monolithe, en miroir). Le dessin est, d'une certaine manière, face à son double, face à son dédoublement : celui-ci se mesure à celui-là, dans un diptyque comparatif inattendu. Dans cette répétition de la différence se joueraient des opérations de dessins fondamentales et significatives, dans la persistance du premier modèle, les principes *structifs*[66] de la sculpture à venir. Dessiner pour avoir une idée de sculpture, reviendrait alors à circonscrire, délimiter une portion d'espace, approcher une impression de volume, entrevoir de « justes » proportions, un « canon »[67] ?

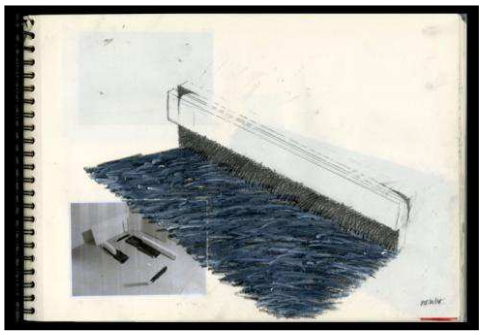
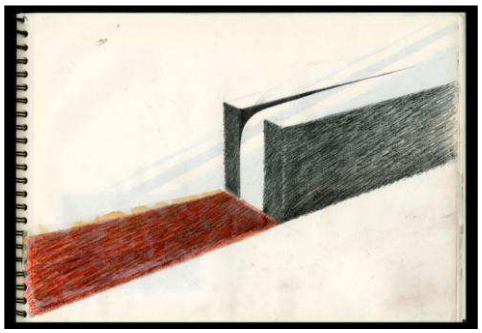
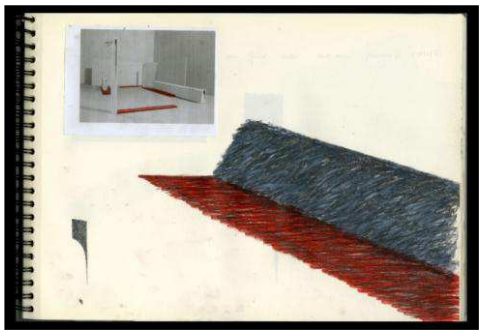
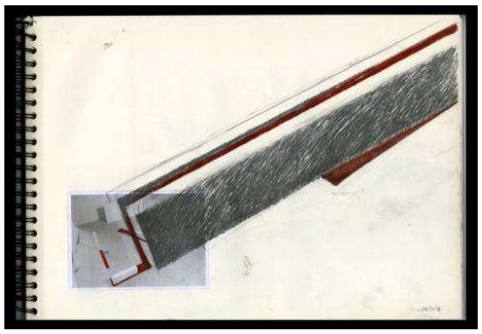
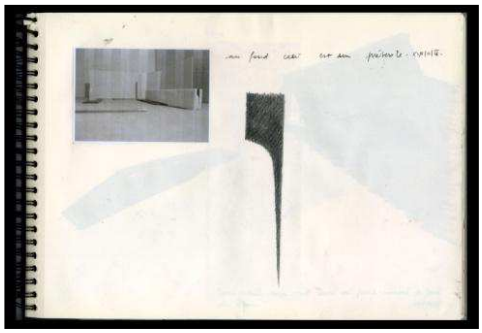
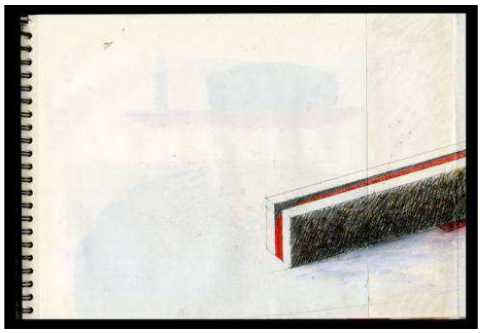
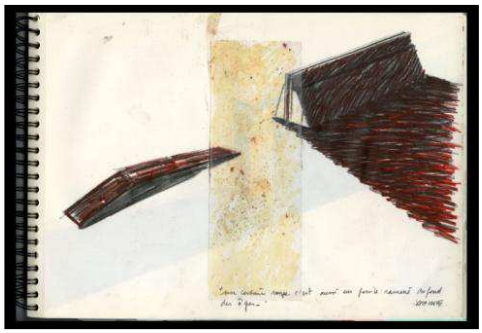
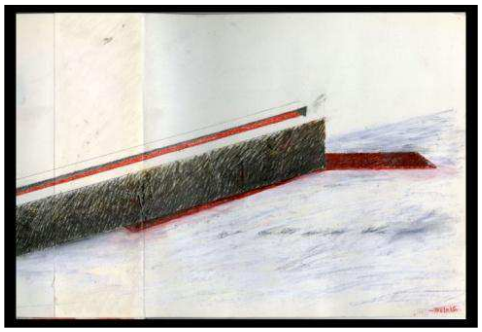
[66] Sur cette notion, voir, T. Adorno, *L'art et les arts,* Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

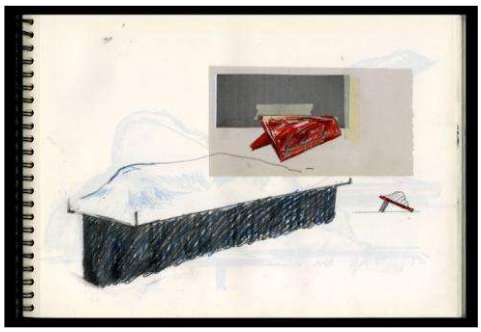
[67] Rappelons ici brièvement les différentes propriétés du canon : il se rattache aux notions de proportions et de « bonne mesure », à celle aussi de *prototype*. Avant 1780, (voir, à ce propos, C. Barbillon, *Les canons du corps humain au XIXe, l'art et la règle*, Odile Jacob, 2004.) ; le canon est un moyen technique pour l'artiste d'élaborer des figures. Le canon met en jeu l'*analogia*, ce rapport de grandeur tel qu'ainsi appelé par les Grecs et recèle comme principe, une certaine *convenance de mesure*.

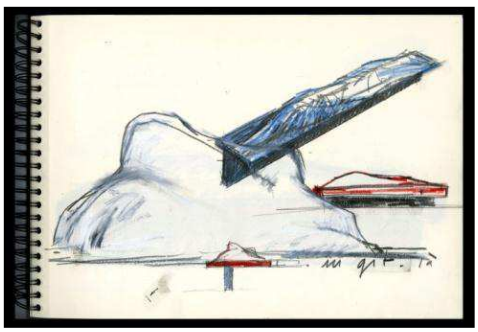
Sculpture, assemblage, avril 2005, 60/32/204 cm, aggloméré marine, atelier, détail.

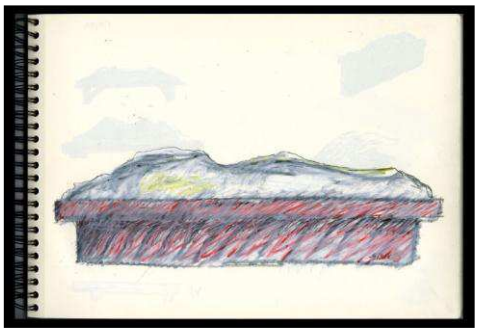
Pour l'ensemble des dessins qui suivent : extraits de pages du carnet orange, format 29,7×42 cm, papier Canson, 90 g/m², février-novembre 2005, crayon Conté, crayons de couleurs, collages divers.
Un laps de temps important (trois années) sépare d'une part l'exécution du dessin, d'autre part la réalisation de la sculpture. S'ajoute à cela une disjonction spatiale des deux médiums. Le dessin ne demande ainsi qu'à être, dans une certaine mesure, oublié. On peut mesurer l'absence de poids du dessin (sa relative fragilité) par rapport à la présence massive de la sculpture, là encore les deux médiums se différencient, tout en circonscrivant le même objet.

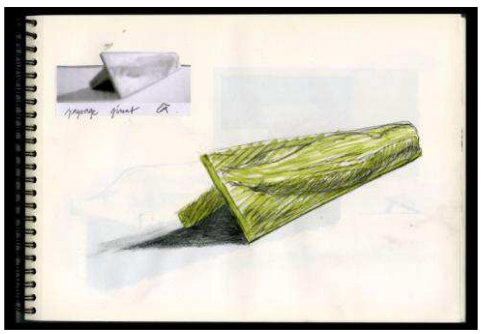









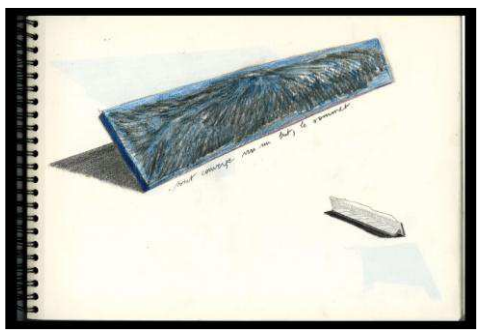









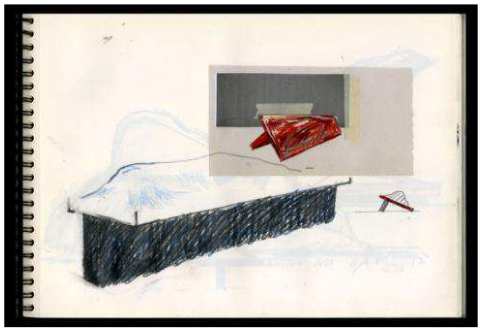


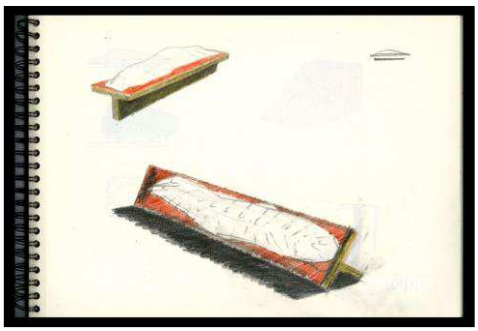


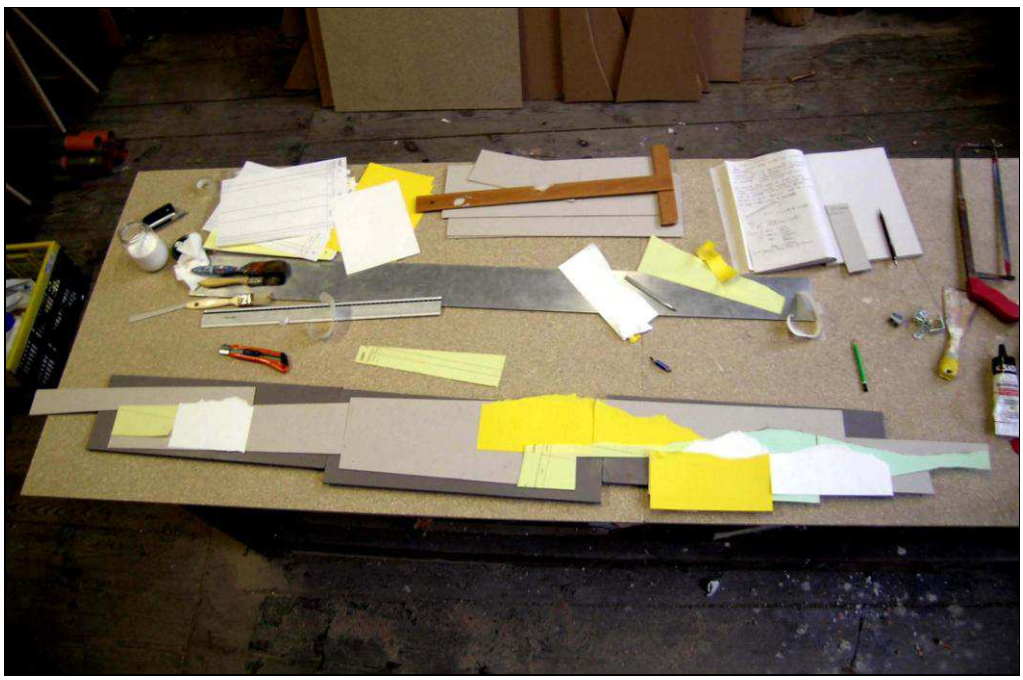




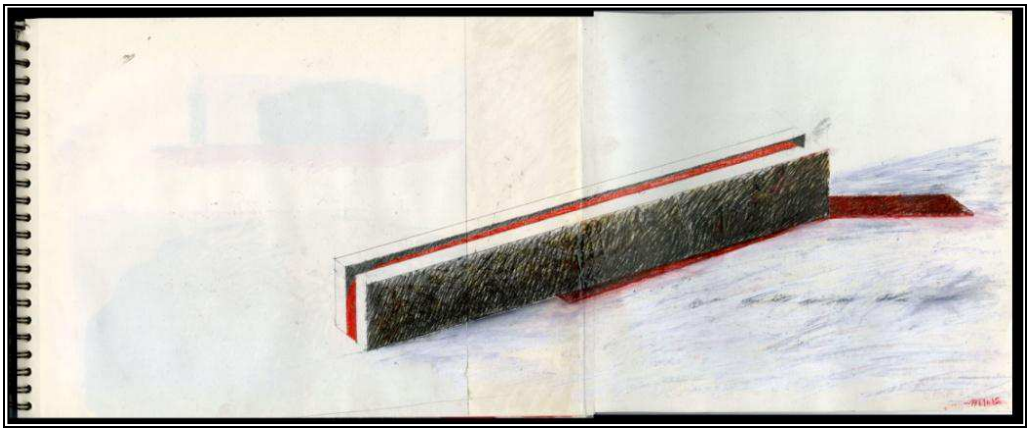








Collage-assemblage, avril 2005, 1,8/30/120 cm environ, carton et papiers.



Chapitre I

Le carnet, un espace-temps à part.

Utopies et lieux du dessin.

"À un troisième niveau, « esthétique » ou perceptif, le schème utopique, [...], engendre des espaces dans l'unicité d'un même projet : *il est une organisation plurielle de la spatialité*[68]. »

Dans ce chapitre, nous tenterons d'aborder la pratique du dessin et plus particulièrement celle qui s'exerce dans les multiples cahiers noircis, pratique toute parallèle à celle de la sculpture, sous l'angle de l'*utopie*. Nous avançons en effet l'hypothèse que le dessin, tel qu'apparaissant dans les carnets, serait un biais efficace de mise en visibilité d'objets sculpturaux en passe d'exister et pourtant insituables. Le paradoxe reposant alors sur le fait que le dessin (le terme restant à définir, selon les aspects qu'il revêt dans notre pratique) *autorise* l'apparition d'une sculpture libérée de toute attache, une sculpture de tous les espaces possibles alors que dans le même temps, les sculptures élaborées à l'atelier semblent s'ancrer plus que jamais à des sols, se rattachent aux différents lieux dans lesquelles elles prennent corps, et même *donnent lieu*. Les carnets, lieux d'*exercice* du dessin, seront eux aussi pris à partie, dans la mesure où ils nous ramènent au support même du geste dessinateur et à l' « écriture » d'hypothétiques sculptures.

U-topies : si l'on se réfère à l'étymologie, *utopie* provient du grec *eu-topos*, (le *u* étant la contraction du « *eu* » grec, signifiant indifféremment « non » et « bien ») : c'est donc à la fois le lieu de nulle part, un lieu proprement fictionnel mais aussi le plus beau des lieux. Mot double puisqu'il y aurait, d'un côté un espace impossible à situer, un non-lieu, une pure fiction, de l'autre un espace idéal, une projection, semblant se dessiner. Le carnet, lieu privilégié de nos dessins, est multiple dans ses configurations. On peut déjà relever la multiplicité des types de papier, comme celle des formats constitutifs de ces objets : ne serait-ce pas là une forme d'utopie, que le dessin puisse s'*engraver*[69] dans un réseau, dans un rhizome de supports résistant à toute délimitation ou bornage ? Le dessin prendrait alors corps dans une ramification extensive, chaque carnet se renvoyant son lieu propre, se réfléchissant dans son autre-soi-même, comme si le dessin résistait là à sa propre inscription. L'accumulation des carnets pourrait s'apparenter ainsi à une cartographie sans

[68] Nous soulignons ici, L. Marin, *Utopiques : Jeux d'espaces*, Collection « Critique », Éd. de Minuit, Paris, 1973, p. 10. Nous cheminerons dans cette réflexion, accompagnés de cet ouvrage et plus précisément des écrits concernant l'*Utopia* de Thomas More. Si l'objet d'étude n'est pas similaire (les textes du XVI au XVIII siècle pour L. Marin), il nous a semblé qu'une lecture « croisée » pouvait s'avérer utile pour notre propos.

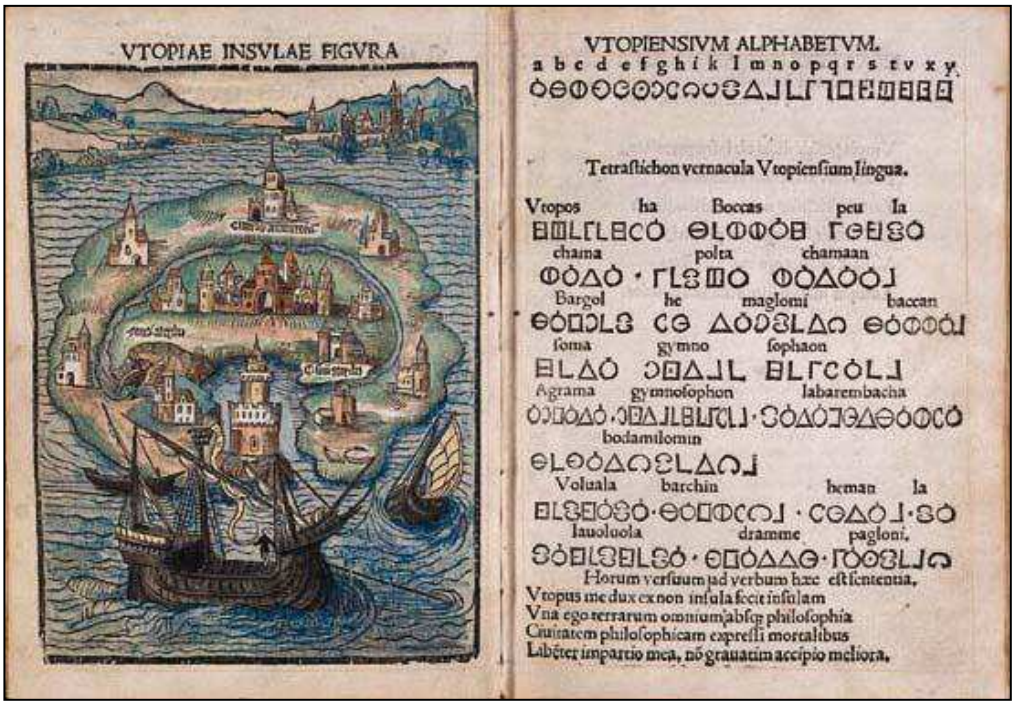
[69] Engraver, d'en- et graver : loger une bande métallique de protection dans une rainure pratiquée au-dessus d'un bandeau. Échouer (une embarcation) sur un fond de sable, de gravier / ensabler.

limites (si ce ne sont celles imposées à toute image, sans quoi elle *ne serait pas* : son cadre, ses bords), un plan offrant plis et replis, une étendue reculant sans cesse, au fil de l'égrenage[70] des feuillets constituant la « chair » même des carnets. L'utopie, et cela nous ramène directement à son « invention[71] » aurait trait à la navigation d'un lieu à l'autre sans ancrage, à la carte mais aussi à l'île. Ne parle-t-on pas, d'ailleurs, de *carnet de bord ?*

Le carnet comme île.

« *L'île répète le monde hors du monde, à sa limite, et elle est limite elle-même.* »[72]

Comme le précise Louis Marin, les îles sont des terres médiatrices, elles sont comme à l'ourlet du monde, participant à la fois du solide et du liquide. L'île constitue pour nous une *image*, image puissante qui est à rapprocher de la structure même des carnets.



Utopia, 1516, (Louvain) Thierry Martin, 17,8/13,3 cm, Wormsley Library, Oxford.

[70] Se présenter (dans l'espace et plus souvent dans le temps) en une série d'éléments semblables et distincts.
[71] Voir la carte reproduite ici.
[72] L. Marin, *Op. cit.,* p.108.

« [...] l'île est le signe d'une origine ; lieu où le monde commence, avec les entours de la carte, lieu où s'amorcent, à la fois, une lecture et une vision. Mais en même temps, ce lieu est à lui seul un petit monde, puisque l'île est dans l'océan, à sa limite, ce que le monde est à l'inconnu infranchissable qui l'entoure. La limite, l'origine du monde est en lui-même un monde. L'île est la répétition originelle de la différence du monde avec son extérieur impensable qu'elle permet par-là de penser »[73].

« Est un *lieu* l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité pour deux choses, d'être à la même place. La loi du « propre » y règne : les éléments considérés sont les uns *à côté* des autres, chacun situé à un endroit « propre » et distinct qu'il définit. Un lieu est donc *une configuration instantanée de positions*. Il implique une indication de *stabilité.* »[74]

Le carnet pourrait être, telle l'île, un lieu clos sur lui-même avec ses logiques et son système propre, au sein d'une chaîne plus vaste, celle de l'ensemble des carnets, pouvant s'appréhender sous une forme beaucoup plus ouverte et flottante, si l'on évacue toute continuité chronologique. Une lecture plus diachronique est permise, voire même un vagabondage se faisant au gré de correspondances typologiques, chromatiques, conceptuelles… Stabilité du lieu, stabilité de l'île-carnet, forteresse de papier où peuvent se développer toutes les configurations sculpturales possibles. Force est de constater que chaque carnet n'existe que dans sa relation avec les autres et qu'il échappe d'une certaine manière à cette stabilité du lieu décrite plus haut. Il lui oppose un certain flottement, un dérèglement dynamique. Tout en étant clos sur lui-même puisque chaque carnet peut être ramené à une période, à une question de sculpture envisagée sous les auspices du dessin, à un motif prégnant, une taxinomie se révèlerait décevante : c'est à l'aune des correspondances et de la navigation que la lecture des carnets est la plus instructive puisqu'elle nous révèle les rémanences[75], réminiscences, motifs qui fondent notre pratique de sculpture. Nous pourrions avancer qu'une telle lecture est susceptible de nous informer sur les logiques de dessin, mais aussi de nous renseigner sur la sculpture même. Archipel donc, que l'ensemble formé par ces carnets de bord, dont les bords tendent à craquer sous l'expansion des notations dessinées jour après jour. C'est une géographie toute fictionnelle qui semble s'esquisser et le dessin pourrait se faire récit d'un voyage,

[73] L. Marin, *Récits, in De la Représentation*, Hautes Études, Paris, Gallimard, Le Seuil. Paris, mai 1994, p. 107.
[74] M. De Certeau, *L'invention du quotidien, 1.arts de faire*, Folio essais, Gallimard, Paris, 1990, p. 172.
[75] La rémanence est la permanence, la persistance partielle d'un phénomène après disparition de sa cause, par exemple l'aimantation après le retrait de l'influence magnétique. C'est trop peu dire que certaines questions qui se sont posées à nous, questions de sculpture, procèdent de cette *hystérésis*. Cette lecture après-coup a mis en évidence un certain nombre de figures et l'émergence d'un sens, par les effets de la comparaison. « Toutefois, comme dans toute comparaison, ce sont les différences qui nous intéresseront le plus, parce que les petites variations, les transformations ou substitutions que nous pourrons enregistrer dans l'identité d'une même structure, constituent seules, dans cette identité, l'ouverture d'un sens. » L. Marin, *Op.cit.*, p. 100.

exploration et arpentages de territoires où le regard se pose à chaque fois de manière renouvelée.

« Toutefois l'utopie, récit de voyage, s'en distingue (*des récits de voyage qui ne sont point des utopies*) par une minuscule marque, souvent inaperçue, signal que le texte porte et qui indique que nous changeons de monde, que nous quittons un discours qui parle du monde pour le monde du discours. Cette marque est un signe de décrochement ou de coupure, [...] sorte de césure qui rompt la *continuité* qui est l'essence du voyage, continuité dans l'espace et dans le temps pour développer un autre lieu, un autre temps : *alibi* en vue d'un *non-lieu*. »[76]

Mise en abyme de sa propre structure, le carnet, par ses dimensions, est aussi un objet aisément transportable, mobile, qui peut officier comme atelier flottant et s'adapter à toutes les situations. On notera d'ailleurs que c'est le seul objet qui peut nous suivre dans nos nomadisations, le dessin restant ainsi l'accompagnant de toujours, contrairement à la sculpture, « fixée » à l'atelier. Le dessin prend donc ici *en charge* la sculpture et s'en fait *le véhicule*, il transporte avec lui une mémoire, une archéologie de l'atelier. Il met aussi en jeu, dans sa relation avec les autres carnets, une spatialité particulière faite de trajets et de parcours, la mobilité l'en démarque. Le carnet se rattache ainsi à la notion de déplacement, déplacement effectif dans le procès même du dessin. Au *locus* et *topos* de l'île-carnet, s'oppose ou s'interpose le tissu complexe, tracé par l'ensemble des dessins, sous forme de correspondances.

Soit un ensemble de dessins que l'on nommera *variations*. Le carnet est, dans ce cas précis, un précieux opérateur de formes. Entendons par là qu'il est un *objet déclencheur*, il agit comme amorce à un départ de dessins, si l'on prend en compte le rôle qu'ont pu jouer non seulement son format, la spécificité des papiers constituant les pages (papier carbone se faisant l'intercesseur de reflets et de doubles sans cesse reconduits, papier quadrillé agissant comme trame, structure et ossature du dessin qui point, numérotations en haut de page venant chiffrer et décompter invariablement le temps du dessin) et enfin le fait qu'il puisse avoir un statut d'objet trouvé. En effet, lors de la première ouverture de l'atelier, nous sommes *tombés* sur un éventail assez large de reliques telles que des rouleaux de calque, cahiers de compte assez anciens appartenant au précédent locataire des lieux. Le carnet est donc porteur d'une mémoire résiduelle (ici celle de l'atelier et de ses occupants) et d'une histoire *à-venir* (celle des dessins), il s'impose à nous comme proto-carnet (même si d'autres, lui préexistent).

Soit donc ces *variations*, tout au moins un extrait, à savoir cinq feuillets choisis pour l'étude. Le premier se compose de deux pages placées l'une en regard de l'autre

[76] L. Marin, *Op. cit.*, p. 102.

sur lesquelles nous pouvons identifier une forme cubique qui se duplique de droite à gauche. En dessous, et comme se faisant légende ou commentaire, une déclinaison de cette même forme cette fois-ci considérablement réduite, scande le bas de la page de droite. Page ONZE, si l'on tient compte du chiffrage de l'espace quadrillé. Est-ce à dire que nous sommes devant le onzième dessin de la série ? Cette hypothèse est vite déjouée si l'on s'arrête sur le deuxième feuillet, lui aussi numéroté ONZE et qui est à considérer comme son double. L'ubiquité du nombre renvoie à l'ubiquité de l'objet dessiné, se trouvant être à la fois partout et nulle part, il nous renvoie à un espace utopique qui se réplique lui-même. Revenons sur l'étrangeté de la duplication : à droite donc, un cube ou plutôt l'apparence d'un cube. En effet, le dessin s'empare ici des outils de la perspective pour donner à voir ce polyèdre commun sous les traits d'un volume rouge brique cerné assez grossièrement de pastel sec noir. Le volume est quelque peu amputé, un quart de sa matière lui semble retranché. Ainsi l' « objet » est-il déjà incomplet et nous verrons plus loin de quoi retourne ce prélèvement.

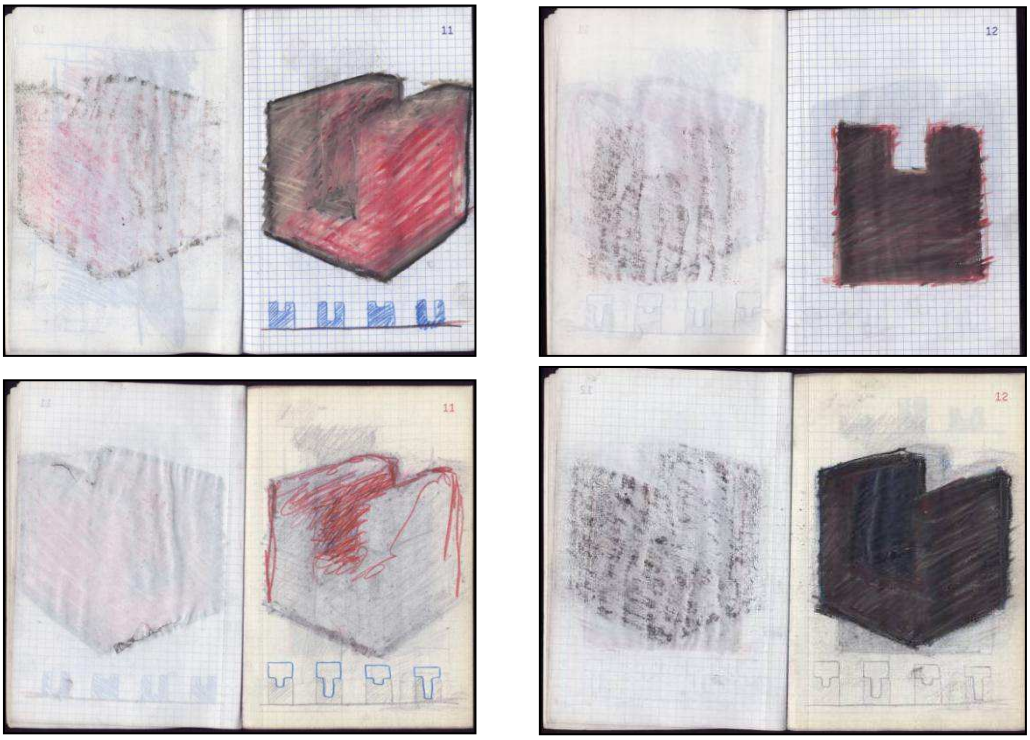
Ce qui nous attache et nous retient ici, à cet endroit du dessin, c'est l'opération, le processus par lequel l'objet de sculpture (ce qui tient lieu ou tiendra lieu de sculpture) apparaît et se répète pour s'effacer, jusqu'à sa disparition, jusqu'à son engloutissement par le fond, dans le blanc du papier. Sur la page de gauche, l'on distingue encore à peine les limites du volume représenté, tout au plus peut-on discerner le marquage de l'empreinte, ainsi des résidus chromatiques que le cube prototypique a pu y déposer. Phénomène d'apparition-disparition, l'objet auquel on ne peut donner une échelle, hésite à exister véritablement. La trace laissée par *contact*[77] des deux feuillets ajoute à la difficulté de pouvoir situer l'objet sculptural et ce *tremblement* du dessin, rejette la sculpture dans une instabilité, dans une impossibilité de trouver une fondation. Embarcation pour le moins flottante, la sculpture dispose, par les ruses du dessin de qualités toutes *utopiques* : libérée de la pesanteur, massive et pourtant légère, elle est en capacité de s'affranchir de ce qui pourtant pourrait la définir : poids, masse, résistance du matériau[78].Mais elle est surtout sans site, rejetée indéfiniment dans ses doubles, dos-à-dos avec elle-même. Devenue multiple, la page affole toute position, toute situation définitive de la sculpture qui devient alors *ubiquitaire.*

[77] Trace par contact, phénomène d'empreinte que l'on retrouve aussi dans les procédures sculpturales, notamment par l'emploi de différentes techniques de moulage.

[78] Ces *qualia* sculpturales *(propriétés de l'expérience sensible)* n'ont pas la prétention d'être exhaustives ou de clore le champ plus qu'ouvert et hétérogène de la sculpture, tout au plus se rattachent-elles aux occurrences de notre pratique sculpturale.

Vue de l'atelier, novembre 2002, sculptures et procédures, plâtre et bois.

Le dessin agirait là comme évidement de la matière, blanc, réserve de la sculpture ou logement pour le regard. L'espacement ainsi ménagé est le résultat d'un passage d'outil pour certaines pièces (figures en bois) ou le témoin de l'absence d'une présence (moulages en plâtre). On pourrait ainsi trouver dans la duplication par moulage d'empreintes, un équivalent des transferts effectués en dessin par l'intermédiaire du carbone. Mouler, c'est dupliquer et donc transférer des données d'une pièce à une autre, par le passage actif des matériaux. Le blanc du papier présidant à la disparition de la figure, dans le dessin, trouve un équivalent, en sculpture, dans la blancheur altérée du plâtre, le matériau enregistre et récupère une partie du processus et de ses propriétés sensibles.



Pages du carnet de l'atelier, 29,7/21 cm, pastel sec, crayon et reports par transfert carbone, non datées.

"Eutopia merito sum vocanda nomine.[79]*"*

Soit l'autre acception du terme *utopie*, c'est-à-dire celle de lieu idéal. Mais qu'entendre par idéal quant à notre objet d'étude ? Dessiner serait-il l'acte par lequel adviendrait la *meilleure des sculptures possibles* (puisque c'est dans cette dialectique sculpture / dessin que s'élabore notre recherche) ? Les carnets s'offriraient-ils alors à nous comme le lieu paradigmatique pour dessiner ? Le dessin, à supposer qu'il est ici projet de sculpture et donc rattaché à celle-ci, pourrait bien apparaître comme une stratégie appropriée pour rêver tous les matériaux possibles (la sculpture pouvant se faire diaphane, voire immatérielle), mais aussi permettre d'envisager toutes les configurations sculpturales probables et enfin garantir à la sculpture un développement sans limites dimensionnelles (par le jeu des échelles, le dessin autorise

[79] « Eutopie, à bon droit, c'est le nom qu'on me doit », A. Prévost, *L'Utopie de Thomas More*, Mame, 1978, pp. 330-331.

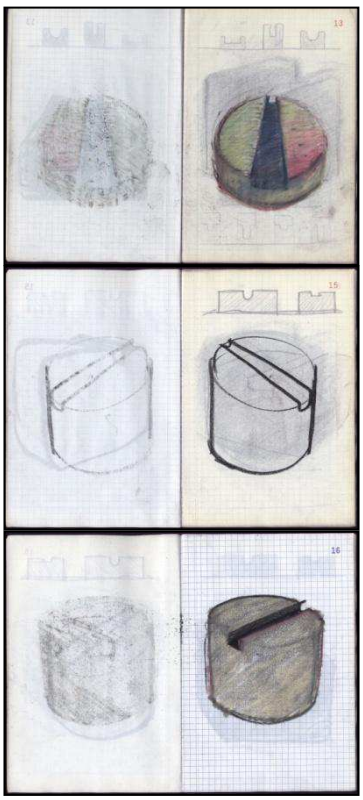
en effet de riches et multiples variations de taille[80]). Soit, en l'occurrence, le feuillet TREIZE, où l'on retrouve un autre volume archétypique, un cylindre pour le moins rabaissé et amputé d'une partie de matière. Dans l'ordre des apparitions il est second, puisque sous lui, presque *dans son dos*, se dessine une autre scénographie, celle du cube précédemment étudié et qui fait *résurgence*. En place et lieu de la page, le dessin apparaît par stratifications, par couches qui se superposent sans s'annuler. La forme circulaire, sorte d'orbe sans âge, n'existe que par opposition à son fond, déjà historié, sur le socle d'une mémoire de dessins qui revient par devers lui. Cette forme circulaire donc, pourrait fort bien être un objet sculptural à venir (en ce sens un *projet*) mais tout aussi bien apparaître comme le site (et l'on quitterait alors l'échelle d'une chose saisissable et circonscriptible pour celle d'un lieu ou d'un paysage beaucoup plus vaste) d'une action à effectuer ou bien plus, comme une architecture plausible. De cela, rien n'est dit et il s'agira d'étudier les sculptures de la même période, pour tenter de décrypter le sens (entendons par là aussi *la direction* prise par la sculpture quant au dessin) de tels « objets » dessinés. Pour l'instant, le dessin reste ouvert dans son interprétation et c'est sans doute cette particularité qui permet de ne pas réduire l'entreprise sculpturale à la simple exécution d'une tache, mais bien plutôt d'offrir une résistance à une appréhension trop univoque. Le dessin résiste à la sculpture. Les textures, *qualités de surface*, que l'on peut observer ici ne nous permettent pas plus de parvenir à définir le matériau de la sculpture. Les traces laissées à la surface du papier, les hachures et taches maculant le support, laissent le matériau indifférencié. Cette indifférenciation caractérise l'ensemble des *graphèmes*

[80] De ce point de vue, l'œuvre graphique et sculptée de Claes Oldenburg est opérante. Si l'on considère l'ensemble de ses recherches graphiques ou *sketches*, en regard des sculptures, on peut remarquer que les dessins sont beaucoup plus *efficaces* et que la sculpture sombre assez rapidement dans une forme d'*énormité* (due en partie au passage impossible ou plutôt à une transposition qui oblige à une perte, du dessin, vers la sculpture. L'*efficace* de ces dessins, qui ne sont pas des esquisses préparatoires (ni plan, ni méthode de mise en œuvre), tient justement au fait qu'ils ne s'embarrassent ni des contraintes de lieu, ni des contraintes techniques de la réalisation de leur objet (toutes les explorations topologiques et typologiques sont possibles) et encore moins des qualités liées aux matériaux de la sculpture (on peut, sur le dessin choisi ici, en envisager une multitude). Quant à l'échelle, le jeu des collages chez Oldenburg permet une latitude très riche de probabilités de taille pour la sculpture à venir. Pour les études qui suivent concernant *Split Button*, le dessin oppose à la sculpture finale une légèreté ainsi qu'une transparence. Les limites de la forme définie par les lignes du dessin, comme par les accidents de surface de la maquette ne sont pas tout à fait fixées (quelques reprises d'une ligne avec le gras du crayon, une utilisation du carton qui laisse entr'apercevoir dans son épaisseur sa structure même). Cette facture *bricolée* de l'objet qui traverse autant le dessin que la maquette et qui nous livre les principes structuraux d'une pensée à l'œuvre, ne fait pas partie des qualités de la sculpture (tout du moins la sculpture publique, très achevée et close). La question des moyens pour représenter est en effet posée. La sculpture est mise en œuvre par les moyens de l'industrie qui sont par ailleurs employés pour produire en série les objets auxquels se réfère la sculpture (prise, lampe torche, bicyclette, etc.). Il s'établi ainsi une stricte adhérence entre l'objet de référence et l'objet de sculpture, ce qui n'est pas le cas pour le dessin ou les études de maquette qui maintiennent un écart peut-être plus fécond.

que l'on retrouve dans l'ensemble des carnets, sorte de suspens du matériau possible où celui-ci est mis *en attente*. La couleur ajoute à cette indécision. Elle n'a aucun rôle indiciel, encore moins symbolique, tout au plus participe-t-elle à la spatialisation du support. Elle échappe à la limite imposée par les cernes et linéaments du dessin, elle n'est pas fixée et se trouve dans une hésitation qui laisse l'objet dans l'inachèvement.

Claes Oldenburg, étude pour *Split Button*, 1980, deux feuilles de carnet de notes, 12,7/7 cm et 8,7/7cm, photographie polaroïd, 10,8/8,9 cm sur une feuille de 28/21,6 cm.
Etude pour une sculpture en forme de prise, 29,2/19,7/26,7 cm, carton, peinture émail, aérosol, 1981. *Split Button*, 1981, 0,30/1,50/4,30 m, aluminium peint et polyuréthane, Levy Park, Philadelphie.

Cet affolement de la forme, ce tremblement du dessin, ces craquelures chromatiques opérées sur le trait seront étudiés plus avant lorsqu'il sera question de cette éloquence de la couleur. Pour l'instant, la forme peine à trouver un matériau qui pourrait l'actualiser et l'on manque justement à ce titre *d'informations*, tout au plus nous livre-t-on des indications, des plausibles. L'improbable sculpture est dans une latence et le dessin a un caractère d'idéalité : tout semble possible. Matériaux et taille de la sculpture sont ainsi exclus, projetés dans *un hors champ* du dessin. « Toute représentation recèle par ses bords et ses limites, par le travail de son cadre et de ses forces d'encadrement, une utopie, la fiction d'un désir d'ailleurs réalisé ici-même [...] »[81]



Pièces de moules assemblées, novembre 2002, 60/41,5/46,5 cm, plâtre, atelier.
Pages du carnet de l'atelier, 21/29,7 cm, pastel sec, crayon et reports par transfert carbone, non datées.

[81] L. Marin, *Op.cit.*, p. 354.

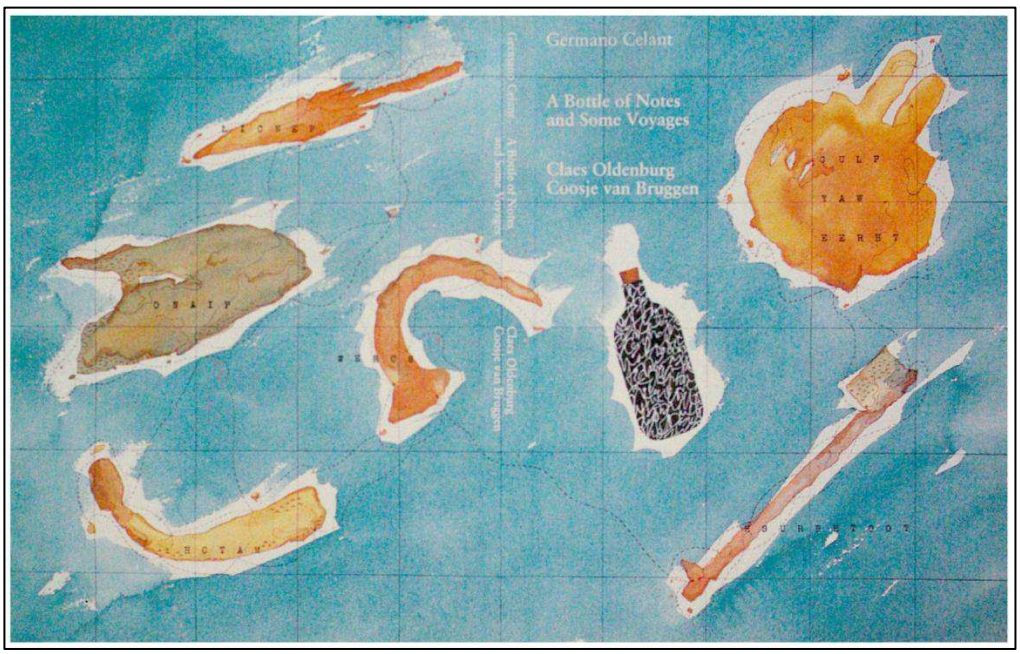
Claes Oldenburg, *Bottle of Notes and Some Voyages*, 1987, 66/102,9 cm, aquarelle et feutres.

Mais reprenons les explorations topologiques entamées plus haut avec l'analyse plus détaillée d'un dessin de Claes Oldenburg intitulé *Cover for Bottle of Notes and some Voyages, Version One*, datant de 1987, dessin qui ouvre et qui couvre les pages du livre du même nom. Il s'agit au premier abord d'une carte au format *à l'italienne*, nous dévoilant le long d'un quadrillage et selon des coordonnées, un bien curieux paysage. A première vue, des îles, un ensemble d'îles, un archipel aux tonalités ocres jaunes et orangées, une tache verte et, dans le dernier tiers droit du cadre, une forme noire que l'on identifiera très rapidement comme la représentation d'une bouteille. Bouteille s'enlevant sur la mer ou l'océan qui lui sert de fond. Ce qui fait pourtant surface et nous oppose d'ailleurs son extrême platitude[82], c'est ce groupe dessiné d'objets divers, objets pour le moins récurrents (si l'on se réfère à la collection qu'opère l'artiste tout au long de son œuvre). En effet, l'on retrouve[83] une brosse à

[82] Les objets sont en effet ramenés à des plans ainsi qu'à des empreintes qui découpent par leurs bordures mal ébarbées le blanc laissé en réserve ici et là.

[83] La brosse à dent est réitérée à diverses reprises, parfois sous la forme d'esquisses en volume (petites maquettes préparatoires), de dessins de projet et enfin, si l'on peut considérer cela comme finalité, d'une

dents, une vis, une prise, une allumette, un stylo, un piano et la fameuse bouteille, précédemment citée, qui entre en jeu par deux fois : dans le titre et dans le dessin. Claes Oldenburg prête à ses objets « fétiches » une existence toute privilégiée, ils sont motifs de dessin et de sculpture. Si nous nous arrêtons sur ce dessin, en particulier, c'est parce qu'il semble nous démontrer, par les lois d'une mise en abyme, ce qui peut faire utopie. L'île, nous l'avons vu plus haut est l'une de ses figures et l'artiste américain, propose un monde graphique idéalisé où les objets sont réinvestis d'une échelle paysagère, monumentale, et où ces mêmes objets deviennent des lieux assortis de toponymes improbables tels que *Hsurbhtoot*, *Hctam*, *Licnep*, etc…[84]. Le dessin est le lieu où toutes les divagations semblent possibles et celui-ci de *dessin*, nous affiche une géographie sans lieu ou plutôt de tous les lieux. Circularité, autoréférentialité, l'utopie ici fonctionne pleinement, sous l'aspect d'une cartographie d'objets-lieux.



sculpture (*Cross-section of a Toothbrush with Paste, in a Cup, on a Sink : Portrait of Coosje's Thinking*, 1983). Quant aux autres « figurants » convoqués à ce défilé, ils font aussi partie d'une très riche déclinaison de modalités de représentation. Pourtant, dans les sculptures tout du moins, *la présence manque*.

[84] Pour identifier les lieux et tenter de s'orienter, il s'agira de *traduire*, par un renversement des lettres, les termes en question : *Toothbrush, Match, Pencil*,… Mais la traduction est vaine, nous laissant dans le désarroi d'une découverte tautologique : ceci est une brosse à dent, un stylo, une prise électrique…

Travail du rêve – travail du dessin, autres lieux.

Le carnet, on l'a vu, se déborde lui-même, d'une part à cause du mouvement nécessaire à l'effeuillement des pages, de l'autre, en raison de l'extensivité propre à ce type de support (chaque carnet peut se comprendre comme l'extension d'un autre, selon un déploiement sans cesse rejoué). Le dessin semble bien s'abstraire des contraintes et du substrat matériel qui fonderait toute pratique de sculpture. La sculpture, quant à elle, se situerait dans l'espacement des pages sans doute, dans ce hors-cadre ou peut-être dans cet arrière-fond quasi apparitionnel où les formes peinent à accéder pleinement à la nette délimitation de leurs contours (*sfumato*, *fantasmata*, images-apparitions). De contour et de limite, de bord, il en sera toujours question. *Hors-cadre* du dessin, *fiction*, *désir d'ailleurs*, le dessin repousse, au-delà de sa temporalité et de sa spatialité propre, l'inscription matérielle relative au travail en volume. En cela, ce *travail* du dessin, à déjouer les bords du cadre dans lequel il s'inscrit, à endosser tous les plausibles sculpturaux, ce *travail* pourrait bien rejoindre celui du rêve. Si l'on considère le rêve en tant que pensée sans attache, pensée de l'envol et du survol, idéalité de la pensée qui n'aurait pas à se *matérialiser*, pure latence. Mais il faut, sans doute, recourir ici à Freud et à ses différents écrits sur le rêve. En quoi le dessin, et plus particulièrement le dessin de projet, marque-t-il sa différence, en quoi pourrait-il rejoindre l'activité rêvante ? En quoi, le carnet se présente-t-il comme le lieu privilégié de cette *activité* ?

« Le rêve est sans intention parce qu'il est l'intention ; c'est la raison pour laquelle les rêves ne peuvent ni réussir, ni échouer. »[85]

En un sens, le dessin de carnet et de projet n'a pas sa place à l'atelier[86], dans la mesure où il s'exposerait à une rivalité démesurée avec la sculpture (comment lutter avec la *présence*, le *corps* de la sculpture, sauf à modifier la dimension des dessins et cela suffirait-il même à ce qu'ils *tiennent* ?).

Pierres ramassées et dessin au crayon Conté, avril 2005, 29,7/42 cm.

[85] T.W. Adorno, *Mes rêves*, Paris, Éd. Stock, 2007, p. 123-124.

[86] Le dessin doit-il se tenir éloigné de la sculpture, la tenir à distance idéale, loin de sa « pragmatique » ?

Question de rivalité, question d'échelle du dessin (conflit d'un *rapport de taille*), question du petit et du presque rien, mais question aussi des possibles ouverts par le dessin[87]. Retenir une idée, une idéalité de la sculpture, rêver la sculpture.

Mais revenons à l'économie du rêve. Dans une des traductions de l'*Über den Traum*[88] , on peut lire, à la fin du deuxième chapitre, et comme en conclusion : « Je nommerai *travail du rêve* le processus de transformation du contenu latent du rêve en contenu manifeste. Le pendant de ce travail, qui opère la transformation inverse, je l'ai déjà nommé *travail d'analyse.* »[89], le travail de l'analyste, consistant donc à détisser, défaire ce que le rêve a arrangé, construit : « substituer au rêve les pensées latentes du rêve »[90]. Mais qu'en est-il de ce processus, quelles en sont les opérations agissantes ? Le rêve est tout d'abord une opération psychique propre au rêveur, il est une formation de l'inconscient parmi d'autres mais il a cette faculté de produire des opérations *hors du commun.* Le rêve est aussi la mise en image du désir, la réalisation *voilée* de désirs refoulés, leur accomplissement, leur possibilité même. Il se présente comme « une sorte de substitut remplaçant les trajets de pensée chargés d'affect et riche de sens [...] ». Le souvenir du rêve ne donne accès, en définitive, qu'au contenu manifeste, contenu qui résulte de processus psychiques de production, tels que le déplacement, la condensation, le processus de retournement en son contraire, etc. Le travail de *figurabilité* du rêve, est un travail d'installation d'images *créantes*[91], c'est-à-dire autant à comprendre comme forces créatrices au sens actif, mais aussi, en tant qu'elles se présentent à nous comme des images d'une profonde véracité, tenaces et prégnantes. On ne peut qu'y croire. Le rêve *intensifie* en condensant, comprimant, déplaçant : « Le travail du rêve procède alors comme Francis Galton pour la production de ses photographies de famille. Il superpose en quelque sorte les différents composants ; l'élément commun ressort alors nettement dans le tableau d'ensemble, les détails contradictoires s'effacent en quelque sorte réciproquement. »

---

[87] « Au début, ce ne fut que notations rapides ou brèves notices — presque des pense-bêtes [...] Brouillons, esquisses ou notes, d'ailleurs, tenaient, dans l'élaboration d'une suite de dessins ou de peintures, quasiment le même rôle. Et j'attendais, des uns comme des autres, *des développements futurs* que je me plaisais à imaginer dans l'urgence de ces pages de carnet ; leur transcription seule était déjà l'image avancée de ce rêve. » G. Titus-Carmel, *Notes d'atelier* & *autres textes de la contre-allée*, Paris, Éd. Plon, 1990, p. 12, nous soulignons ici.

[88] S. Freud, *Sur le rêve*, préface de Didier Anzieu, Paris, Gallimard, Folio/ Essais, 1988.

[89] *Ibidem*, p. 60.

[90] *Op.cit*, p. 141, et pour l'ensemble des citations suivantes se rapportant au même ouvrage.

[91] Créance, de *creire*, forme de croire.

Neuf dessins, avril 2005, 50/48 cm, crayon Conté, pastel sec et térébenthine, atelier.

Le travail du rêve est un éminent processus de production d'images, de condensation, images ramassées et hautes en intensité, procédant par morceau-noyau :

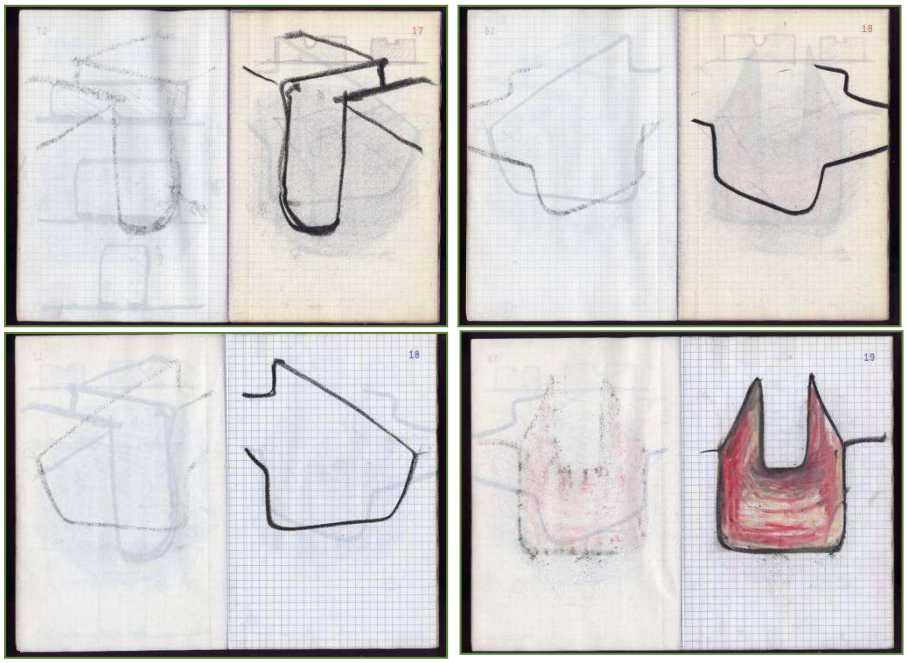
« Il n'est pas rare qu'un fragment se détache avec une netteté particulière d'un rêve assez long, complexe et confus dans son ensemble, un fragment qui comporte un irrécusable accomplissement de désir, mais soudé à un matériel différent, inintelligible. »[92]

Ainsi, aurait-on affaire à des images abrégées, brèves, raccourcissant, compressant, temps, espace, et modalités de figuration. Le travail du rêve, nous dit Freud, est un processus de transformation entre deux « états », dont l'analyse consisterait en une remontée traversante de l'un vers l'autre. Quels sont alors les éléments qui s'y déposent, quelle rétention est en œuvre ? Si le travail d'analyse consiste en une *remontée* vers la latence, à partir de ce que le rêve peut manifester comme image, comme symptôme, on pourrait déplacer ce trajet en direction de ce que les dessins peuvent bien nous révéler d'une pensée « rêvante » de la sculpture. La sculpture serait au dessin ce qu'est le contenu manifeste au regard du contenu latent, une *manifestation abrégeante*. Elle opposerait au dessin, une image engagée dans une

[92] *Op. cit.*, p. 70.

matière, mais surtout, pour ce qui nous concerne ici, une image superposant et contractant un long cheminement de pensée et d'errance du dessin[93]. Est-ce à dire que le dessin lui oppose un temps déplié, un temps écoulé, un temps du rêve, un flottement des possibles ? Paradoxalement, les dessins exécutés très rapidement pour la plupart, par appartenance à une série, suite ou groupe, agencent un temps dilaté, par répétition, et reprise formelle du motif de sculpture (au sens de ce qui *motive* la sculpture, imprime un mouvement, un élan). Dilatation d'une part, contraction de l'autre. Flottement du dessin d'un côté, ancrage de la sculpture d'autre part.

« Le rêve, déjà, avait appris à Freud que le temps n'est pas ce qu'on dit de lui. Il n'est pas irréversible, il ne suit pas son cours, lent tel le fleuve comme le veut la tradition, ou à toute allure, telle une flèche qui traverse l'espace, les deux images ayant en commun d'assigner une direction au temps. *Le rêve, lui, tout à la fois régresse vers l'amont et galope vers l'aval*. Il mêle les temps [...]. Oui, le rêve délie le temps. »[94]

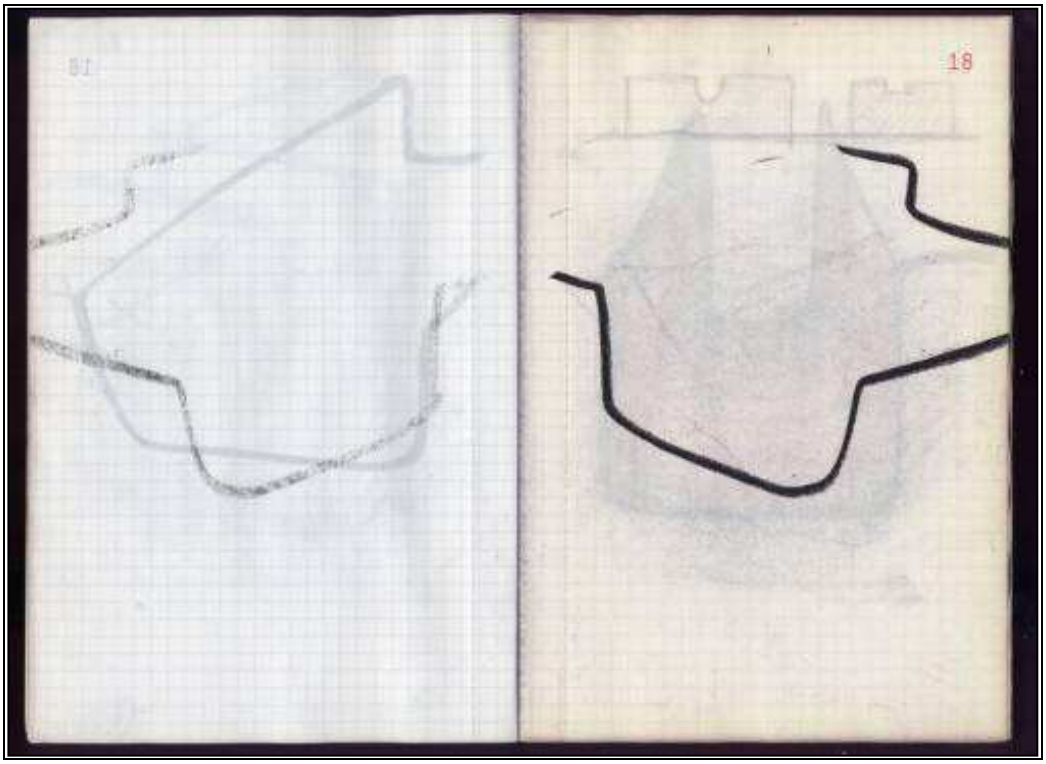


Pages du carnet de l'atelier, 21/29,7 cm, pastel sec, reports par transfert carbone, non datées.

[93] Un *désœuvrement ?* Le dessin serait-il sans œuvre ? Question aussi de temps passé à dessiner et à errer de page en page, de temps de recherches sans cesse renouvelées.
[94] J-B. Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, La saison de la psychanalyse, Paris, Éd. Gallimard, Folio essais, 1997, p. 17. En italique, souligné par nous.

Soit, un ensemble de quatre dessins issus de la même série et provenant du même carnet. Si l'on considère le travail des transparences infligé par le support, il se pourrait bien que la représentation de la forme circonscrite, à chaque fois au pastel, s'enrichisse des linéaments inscrits sur la page précédente. Le dessin, en raison du caractère diaphane du papier, se fait l'enregistreur des traces effectuées dans un temps différent, tout à la fois régression et prospection, le trait investit des temporalités successives, il les superpose, produisant sur la page des profondeurs inattendues. Palimpsestes hasardeux, choc des représentations, le dessin trace des plages qui révèlent l'épaisseur du carnet (tout du moins une partie) mais aussi l'épaisseur du temps, non plus successive mais *cumulative*. Le dessin tresse, par couches, les strates du temps, forage, forçage du support par vision traversante. Le dessin précédent est visible dans son suivant, le suivant intègre le précédent dans sa figurabilité[95], il devient un réceptacle. Le support, on l'a vu plus haut, est constitué de feuilles de carbone, et de papier quadrillé, support que l'on pourrait considérer comme un support-transfert, un support-décalque mais aussi un support-grille au tracé très orthonormé. Deux instances donc, productrices d'interférences, brouillant une reconnaissance trop directe et évidente de la figure. Le carbone reporte en partie le dessin, la grille le cadre, lui donne une assise temporaire. Le carnet, dans sa consistance, est donc une fabrique de formes, une fabrique d'images et cela en raison même de la qualité de son papier, presque transparent. Temporalités qui s'entrecroisent et s'entrechoquent, mais aussi fabrique d'espaces *feuilletés*, le carnet est un lieu propice à une rêverie d'images où la duplication est un principe construisant des doubles, des superpositions, transférant à la figure les particularités de ses variantes. La finesse du papier est tel un voile, elle nimbe la figure, d'un blanc infra-mince lui conférant ainsi un statut d'apparition. Principe de duplication si l'on considère cette page par exemple, où la forme se déplie en ses atours inversés, en un effet de miroir, où la forme se mire en ses traits bien apparents mais pour le moins atténués : la représentation s'abîme en son double, en son contraire[96]. Réversibilité du dessin, réversibilité du temps, le rêve travaille à cette transformation qui a notamment pour effet, de ruiner toute chronologie (achronie, diachronie u-chronie), toute « lecture ».

[95] Atteindre à la figure, accéder à la figure. Ici, cela procède par *compilation-compression*.
[96] Image-papillon, image battement, image-mouvement.



Pages du carnet de l'atelier, 21/29,7 cm, pastel sec, reports par transfert carbone, non datées.

Principe de duplication (et donc de multiplication de l'image, redondance et persistance de la figure) mais aussi principe de contraction et rhétorique de l'ellipse, constituent le travail du rêve : le rêve produit des opérations hors du commun…un temps qui ne passe pas, c'est une fabrique d'images *intempestives*[97]. Ainsi, le temps subit des déflagrations et compressions mais qu'en est-il de l'espace ? Le dessin, par un phénomène d'infusion du tracé d'une page à l'autre, produit du mouvement, des trajets qui azimutent considérablement toute orientation trop orthonormée. Double mouvement que l'on peut observer, par exemple, sur la double page ci-dessus, avec, dans un premier temps, un mouvement d'avant en arrière induit par la transfusion des traits d'un dessin à l'autre, à travers la transparence du papier, puis, ou plutôt simultanément, un tremblement vibratoire de la représentation gauche-droite (retournement de la figure en son double contrarié). Ce battement de l'image a pour

[97] Intempestif, pour qualifier ce qui serait à contre-temps mais aussi, selon J-B. Pontalis, comme ce qui est indifférent à l'air du temps.

origine un autre redoublement, celui du support-carnet par le dessin : l'image ainsi dépliée et dédoublée reprend par le tracement reporté du dessin, l'articulation des pages. La figure et sa différence reportée, suturent, par les effets du trait, une seconde fois, les pages qui se trouvent en vis-à-vis. Suture des deux bords, jonction de deux lisières du cadre de la représentation, le tracé *surjette* les deux espaces séparés et pourtant reliés, tout en les maintenant dans leur autonomie. Diptyque, espace plié par deux fois, déplié et ouvert à l'activation par le regard, la figure ainsi répétée et inversée montre, une fois de plus l'hésitation du dessin à trop enclore la forme sculpturale. La sculpture reste, pour l'instant, dans l'indistinct et l'indéfini de sa représentation dessinée[98], peut-être est-ce d'ailleurs sa place, à savoir dans les marges de la représentation, dans ce qui n'est pas montré. Que manifeste alors le dessin ? Un processus ouvert de formation de la forme, de la sculpture envisagée (aux multiples « visages », conformations possibles), un désir rêvé de la sculpture à venir, sa représentation construite idéalisée mais aussi une déréalisation (et ce serait là, le revers d'une idéalité) de la sculpture (principalement ramenée à quelques indications de traits, de surfaces et de couleurs…). La sculpture se situerait alors dans cet espacement, dans les replis du dessin, dans ses battements, dans l'ouverture réservée par les blancs du papier. Blanc, ellipse, coupure spatiale et temporelle, chiasme-lieu du sculptural. Mais le dessin manifeste aussi un autre processus, celui-là transformationnel, en direction du paysage, il marque la réalité du paysage d'une série de *filtres*, le transforme en images « primitives », image qui s'engageront dans une matière, quant à l'étape terminale du processus, la sculpture. Aussi, le caractère temporaire, passager, de la forme dessinée, dû aux interférences multiples des tracés qui s'intercalent n'est pas sans rappeler un effet cinématographique qu'on qualifie de *fondu enchaîné*[99]. Que se passe-t-il au juste, ici, dans ces dessins ? Les traits et leurs figures associées s'enchaînent mutuellement dans un réseau ouvert et polymorphe, rendent indécise la sculpture ainsi projetée. Tout se passe comme si, dans le même temps, le fondu enchaîné se couplait d'un *arrêt sur image*. Au fond, le dessin nous démontre là, avec une sorte d'évidence, sa figurabilité, c'est-à-dire sa capacité d'avoir ou de recevoir une figure (ici, figure-sculpture). Le tracé se charge, principe d'accumulateur et d'insistance du trait, des traits de la sculpture plausible. Principe

[98] Façon aussi de ne pas trop limiter le dessin à un statut de projet et la sculpture à son effectuation : une autonomie est partagée par les deux médiums.

[99] Nous renvoyons ici, notamment, à *La Jetée* de Chris Marker (1962). Le film, constitué d'une suite d'enchaînement d'images fixes, travaille dans sa structure signifiante et procédurale, le souvenir et la mémoire. La succession et la surimpression légère d'images en sont un principe actif que nous retenons ici : comment l'image, dans sa bordure et comme à son ourlet, se trouve-t-elle entamée par une autre qui la précède ou lui succède. « Rien ne distingue les souvenirs des autres moments : ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître, à leur cicatrice. » Texte issu du film.

aussi combinatoire, le dessin est une matrice formelle. La superposition des traits, d'une page sur l'autre, d'un revers à l'autre a pour effet, de créer des évènements, de produire du non-attendu, du non prémédité (un ordre qui échapperait ainsi à une quelconque maîtrise, un désordre), et de conférer au support une structure spatiale dynamique, mais aussi et enfin, de déjouer le statut trop restrictif de « projet » que l'on pourrait attribuer, d'un premier abord, à ces dessins.

Michel-Ange, *Poésies, lettres et esquisses*, Codex Vaticanus Lat. 3211, Rome, Bibliotheca Apostolica Vaticana, fol. LXXXVIII, recto.

Utopie et rêve, images détachées d'un sol…

Soit un extrait du Codex Vaticanus[100], de Michel-Ange, où l'on peut voir, vraisemblablement, l'une des esquisses du *Prisonnier* dit aussi, *Atlante* ou *Esclave mourant*. Le dessin occupe la moitié gauche de la page, comme en parallèle à l'écriture, occupant quant à elle, la partie droite. La quantité d'espace enserrée par les deux

[100] V. Guazzoni et E.N. Girardi, *Michel-Ange, Sculpteur*, suivi des « Rime », Galerie du passeur, 1986, p. 163.

modalités d'inscription du support est quasiment identique de part et d'autre[101], corps de la sculpture projetée et corps du texte s'équilibrent ainsi mutuellement, tout en tendant la double page, par les bords. En effet, le corps dessiné pointe un hors-cadre qui se situerait à gauche, à l'inverse de l'écriture s'acheminant vers autant de points de fuite que de lignes tracées et cela, sur notre droite. Le dessin s'installe à ce point d'inachèvement où le départ et l'arrivée du trait ne parviennent pas à clore la forme sur elle-même : forme ouverte, parcourue par tous les flux et espacements possibles, forme qui hésite à trop délimiter son contour. Il est d'ailleurs délicat de parler de contour tant les départs de traits sont nombreux et multidirectionnels, les polarités haut/bas s'inversent au profit d'une perception à plusieurs entrées. C'est un corps complètement désinvesti de sa masse, de sa pesanteur que l'instabilité du trait nous montre : ostentation d'une chair dématérialisée bien différente et même à l'opposé de la sculpture qui semblerait lui correspondre. A l'absence de polarité haut-bas s'ajoute ou plutôt correspond l'absence de toute assise de la figure, comment se regarde-t-elle, comment se tient-elle ? Il faut un certain temps d'ajustement du regard pour qu'une vision « claire » de la représentation nous soit accessible. Il faut dire aussi sans doute à quel point, le dessin procède ici à l'inverse de la sculpture en taille directe de Michel-Ange (qui est, notons-le bien, *per forza di levare*[102]) et ce, pour deux raisons au moins qui touchent de près au caractère « aérien » de la figure. La première, concerne l'acte sculptural chez Michel-Ange, qui procède donc par retranchement, évidement de matière, matière qui doit ici s'entendre comme bloc, comme masse de pierre. La taille directe ne supporte aucun « repentir » ou retour possibles. C'est un geste qui procède donc, en « négatif ». Le dessin considéré ici, procède, à l'inverse, par apposition, déposition de matière sur un support plan. De plus, ce n'est pas un dessin de surface ou de masse, mais un dessin qui s'échafaude cursivement, par interruption de lignes courtes et qui ne recouvre quasiment pas le « fond » (hormis ce nœud articulatoire, indiqué par de brèves hachures et instituant quelque modelé). Le fond recoupe le corps et le rend comme transparent, et c'est là le deuxième point, qui nous rend cette esquisse comme sortit d'un songe : elle est singulièrement traversée par les écritures qui remontent de l'arrière-fond vers la surface du papier. La figure *flotte*, elle ne s'ancre pas vraiment, c'est une figure du détachement, figure exemplaire du survol, bien plus qu'un corps athlétique et prisonnier d'une substantielle gangue, d'un corps qui ploierait ou chuterait sous l'effet des lois de la pesanteur. Il y a donc quelque chose d'aérien et de vaporeux dans cette figure flottante, dans ces nuées musculeuses,

[101] Dessin et écriture semblent avoir recours simultanément à la même quantité de noir, là aussi, les valeurs s'équilibrent et s'équivalent de part et d'autre du support.

[102] L'acte de taille directe, en sculpture, est « retranchement » et non ajout de matière, comme c'est le cas pour le modelage.

une perte d'*adhérence*[103] exprimée en direction de la réalité sculpturale : corps nébuleux, troué, par l'intermédiaire duquel le fond transparaît. Les graphies se mêlent, les espaces s'enchevêtrent, le texte vient comme une portée, sous-tendre des portions du dessin. En retour, l'esquisse de sculpture trouve à s'enfoncer, s'engloutir, par endroits, dans les nœuds de l'écriture. Les deux registres du graphique entrent en résonance par le produit d'une *collusion* déplaçant les attentes conventionnelles d'un sens où l'image et l'écrit seraient sans partage : « Que fait le livre d'artiste quand il confronte les caractères d'écriture aux traits du dessin ? Il défait et refait le sens en confrontant les degrés de conceptualisation, d'adéquation ou bien d'imprévisible du dessin au texte. [104]»

[103] Perte d'adhérence que l'on retrouve dans le rêve et qui caractérise son rapport au réel.

[104] V. Oncins, « *À paraître », in Le Dessin et le livre*, Sous la direction de Jacquie Barral, avant-propos poétique de M. Butor, Publication de l'Université de Saint-Etienne, CIEREC - Travaux 146, 2009, p. 41. « Le livre d'artiste fait correspondre des signes qui, appartenant à des œuvres distinctes, sont, durant quelques pages, *en collusion*. Il est considéré comme un entre-deux à cause de l'indéfinition de l'objet créé et comme un montage à cause d'une fragmentation d'œuvres qui effacent leurs bords en faisant surgir un nouveau sens tenu par un simple entrecroisement. », *Op. cit.*, p. 38. Nous soulignons ici le passage.

Vue de l'atelier, avril 2005, éléments de coffrage et d'assemblage remisés.
Michel Ange, *Codex* Vaticanus Lat. 3211, détail.
Différents régimes de visibilité de graphies contrecarrent la matérialité du support, comme sa surface et permettent ainsi la montée d'un fond plus substantiel.

Trois registres d' « écriture » s'alternent : une première plage où l'encre est à sa pleine intensité, sur le recto du feuillet, une seconde plage où l'encre provient du verso et se trouve considérablement atténuée (à droite) et pour finir, le dessin au trait soyeux, à gauche et au recto de la page. Trois modalités d'activation du support donc, mais aussi trois modalités directionnelles bien différentes : au corps esquissé dont le mouvement est quasi concentrique, entropique par endroits, l'écriture « électrise » le dessin de ses trajets linéaires et parallèles. Alors que le dessin a tendance à se contracter en noyau-creusement, le texte, quant à lui, étire le dessin aux extrémités des bords, dilatation d'une part, contraction de l'autre. Là encore, l'espace du rêve réapparaît d'une certaine façon, dans la « manifestation des forces » en présence qui est celles de l'esquisse[105]. L'espace ainsi appréhendé est parcouru de tensions qui polarisent et focalisent le regard. Avant que d'être lu, c'est un espace pour le regard qui est ménagé par les jeux de ces différentiels graphiques. La figure regroupée en elle-même, lieu de toutes les condensations possibles (condensation des tensions musculaires, condensation du trait, condensation par fragmentation du corps et choix du morceau) accumule ainsi un fort potentiel énergétique et récupère en un point le regard « spectatoriel ». Mais qu'y a-t-il à voir en ce point précis et ramassé qu'est la figure ployée ? Son idéale transparence, transparence qui ouvre, telle une fenêtre sur le champ graphique des *poésies*. L'esquisse de sculpture, loin d'être une étude détaillée en vue d'une production en volume, semble plutôt survenir par association de pensées dans l'écriture-dessin de Michel-Ange. Le dessin, ici, dans ces linéaments, encadre l'écriture, lui donne une place, lui construit un lieu par contiguïté et superposition, met en abîme la logique scripturale. En retour, l'écriture met en jeu le dessin. Peu couvrant, il donne à la figure une présence pour le moins instable : autant présence qu'absence, autant marquage qu'effacement, la forme délimitée du corps se perd dans ses propres limites, et cela même à cause de l'écriture qui le parcours et le traverse comme en filigrane. Par endroits le corps « arrête » quelques mots qu'il aura capturés de ses traits, ainsi vectorisé d'un flux extrinsèque, le dessin se chargeant d'une graphie autre, la figure s'irriguant d'un système de flux. Ce palimpseste[106] a pour effet de ménager une profondeur sans horizon où l'œil doit effectuer un réglage permanent selon que la mise au point se fait sur un registre graphique ou sur un autre, de refuser toute épaisseur, toute matérialité au corps ainsi figuré (un palimpseste qui est donc activation du regard, mise en branle de la perception visuelle). Ce « collage » n'a pas pour fonction le choc (recherché par les surréalistes par exemple) mais bien plutôt de

[105] Voir à ce propos, P-A. Michaud, *Comme le rêve, le dessin*, dessins italiens du XVI et XVII siècle, Musée du Louvre, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2005.

[106] De *palimpsestus*, *palimpsêstos*, de *palin* (nouveau) et *pséo* (gratter). Le palimpseste a pour particularité d'être un manuscrit dont on a effacé la première écriture pour laisser la place à l'écriture d'un nouveau texte.

produire un glissement d'une plage graphique à une autre, nous laissant ainsi dans l'indécision du voir. Cette intercalation des champs, rejoint l'espace du songe, sorte de rêve éveillé, où les images peuvent se fondre et se confondre s'alimenter mutuellement de leur propre dynamisme. Le songe, le rêve produisent des images éminemment dynamiques : « Cette puissance formelle de l'amorphe que l'on sent en action dans la « rêverie des nuages », cette totale continuité de la déformation doivent être comprises dans une véritable participation dynamique. » [107]

Transfert, octobre 2006, 29,7/21 cm, enduit au pastel gras, dessin sur carnet.

[107] G. Bachelard, *L'air et les songes*, Essai sur l'imagination du mouvement, Paris, Éd. Librairie générale française, 1992, p.244-245.

« *Comme simple matière première le rêve n'apparaît qu'au rêveur et dans le rêve. Au réveil il est travaillé par le souvenir, porté sous forme de notes, dans la forme linguistique de la communication et, ultérieurement, transformé.* »
T.W. Adorno, *Mes rêves*, Paris, Éd. Stock, 2007.

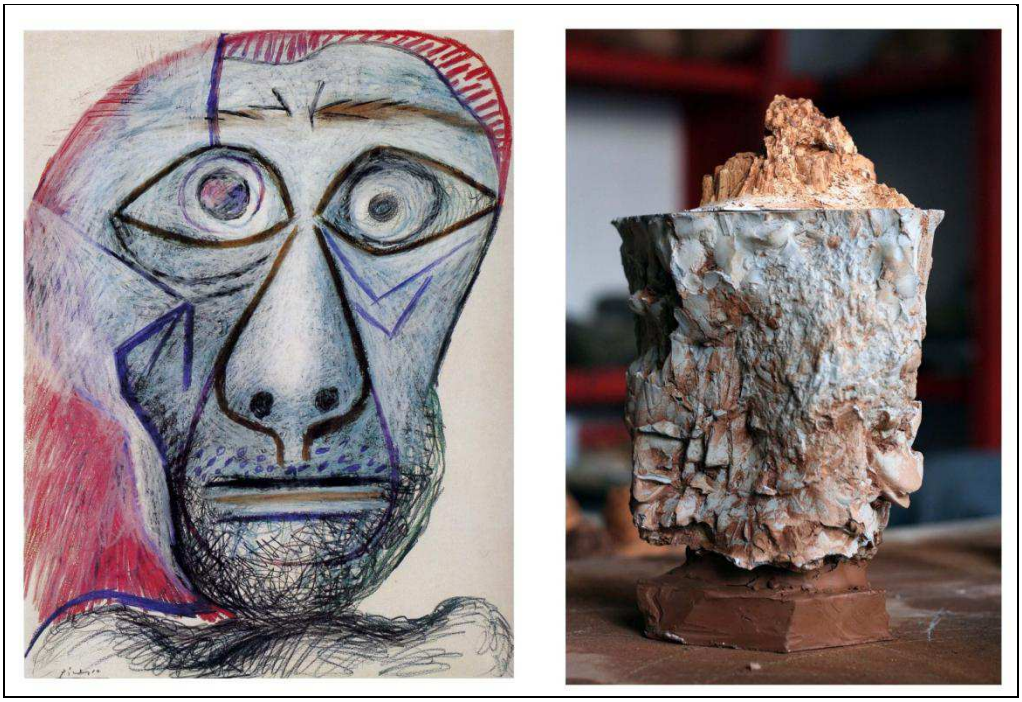
Carnet, mémoire et dessin.

A la réouverture des carnets, lors de leur consultation, il est apparu comme une évidence que cette forme particulière de lieu d'inscription du dessin quasi-exclusive, du dessin *se faisant*, était propice à solliciter des souvenirs, à une remémoration. Indépendamment de ce que le carnet peut bien contenir, il renvoie nécessairement et cela en tant qu'objet, au moment de son usage, de son usure, au moment de son appropriation et, dans le même temps, se trouve débordé par la multitude d'images associées qu'il charrie avec lui. En somme, chaque carnet a fonction d'archive et réactive, après chaque ouverture, un espace-temps bien spécifique qui lui est son corrélat. Par l'intermédiaire du carnet, s'offre ainsi l'accès possible à une mémoire[108], ou plutôt à des mémoires. Il apparaît aussi, et cela est le substrat structurel du carnet, que c'est un objet avant tout fermé, objet d'un pli sur lui-même, d'un repli, enfermé au-dedans de soi, que l'on ouvre finalement très peu (sauf, lors du travail de dessin, lors de son effectuation). Ouvrage qui ne se lit pas, mais bien plutôt se parcourt, se dé-file, sans trame forcément définie, objet ouvert pour être aussitôt refermé et oublié, remisé, recalé ici ou là mais rien de plus, objet qui archive. Le propre de la mémoire, ne serait-ce pas, par ailleurs d'*oublier*. Oublier le dessin et sa réalité. Le carnet serait tout à la fois le medium et le filtre, une possibilité et un empêchement, une rétention, une retenue. Quelle valeur pouvons-nous d'ailleurs bien accorder à ces blocs ? Valeur mnémonique, indicielle, testamentaire, réalité du « ça a été » ? Compilation de traces graphiques, bloc-notes de la pensée ? Le dessin naît avant tout, d'une impossibilité de fabrication immédiate de la sculpture (distance géographique qui sépare le lieu du dessin, du lieu de la sculpture, l'atelier). Cette impossibilité matérielle est constitutive de cette latence du dessin, de son oubli, avant toute réalisation en volume, c'est l'aporie du carnet en quelque sorte : retenir, réserver pour mieux être oublié. Le carnet introduit donc une coupure, un temps-battement indispensable : dessiner, laisser décanter, oublier, sculpter. Le carnet peut être envisagé alors comme une *remise*[109] du dessin, son lieu d'enregistrement, d'accumulation et de déposition. Le carnet, pourrait bien être comparé à un empilement, empilement des pages et des feuilles, empilement des carnets mêmes, renvoyant ainsi à une forme de stratification des images par couches successives et cumulatives. De nombreux carnets se caractérisent, nous l'avons vu, par la finesse et la presque transparence du papier permettant ainsi le passage d'une page à l'autre, permettant un transfert de données, sans que le feuilletage soit nécessaire. Tout se

[108] « Faculté de rappeler les idées et la notion des objets qui ont produit des sensations. » Dictionnaire Littré de la langue française, Tome quatrième, Genève, Éd. Famot, 1977.
[109] Tout à la fois lieu qui garde et conserve à l'abri, mais aussi lieu qui remet à plus tard, qui *diffère*.

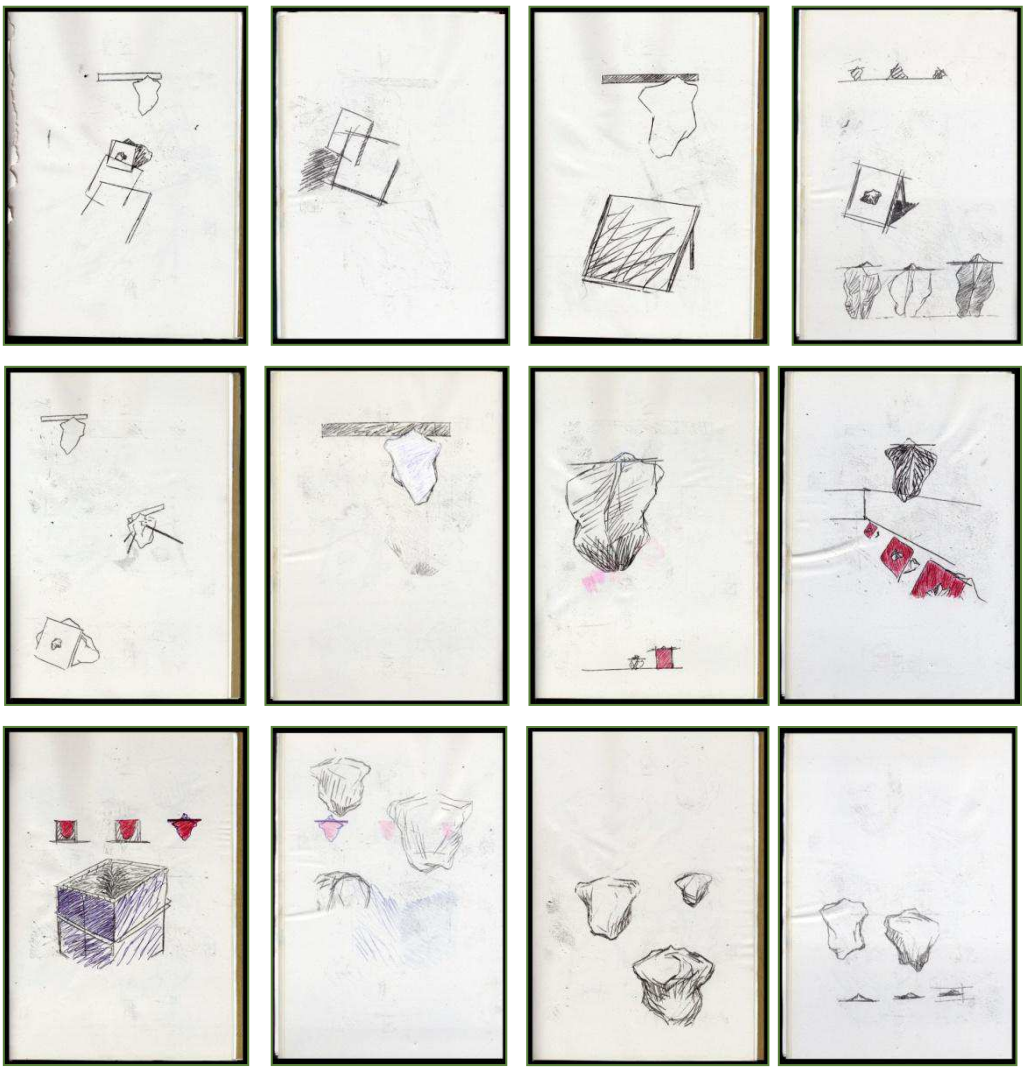
passe comme si une coupe, une lecture transversale (ou verticale) pouvait se faire. D'une feuille à l'autre, le dessin transite, déposant çà et là quelques résidus du précédent. Le suivant s'engendre du précédent, le précédent génère le suivant. Faut-il pour autant en conclure que le « dernier » dessin serait une réserve comblée de tous les dessins antérieurs ? Nous pensons notamment, à cet « autoportrait en singe »[110] de Picasso, réalisé en 1972[111], autoportrait, mais aussi récapitulatif des œuvres précédentes, qui passe par la figuration d'une tête et d'un regard. La tête occupe ici tout le format, se cale sur trois de ses bords, elle est comme comprimée par le cadre mais lui oppose tout à la fois sa découpe formelle. Le dessin ordonne au portrait des textures de caillou, le visage s'est fossilisé, ossifié, condensant en comprimant toute une vie, toute une œuvre. C'est aussi un retour à l'enfance, à la liberté d'une graphie qui n'a de cesse de déployer des interrogations : interrogations chromatiques, (ici un rouge, recouvert ou rehaussé d'un blanc), interrogations sémiotiques (qu'est-ce qu'un œil, un nez, une bouche ? Un trait, un cercle, une tache,…), interrogation de la figure dans sa figurabilité même, interrogation du regard où s'ouvre une béance (celle de la création). Picasso meurt un an plus tard, à Mougins, le 8 avril 1973 et nous laisse face à un évidement et à un effondrement de la représentation. Le dessin, à force d'emploi et d'exercice serait un moyen privilégié de retrouver une liberté de l'enfance, une sorte de retour à l'origine du premier tracé, liberté qui ne vise donc pas à clore la représentation mais bien plutôt qui s'abandonne à la magie que peut procurer tout geste primordial de tracement. Ce geste primordial et élémentaire préside aux figures de l' « iceberg » que nous présentons ci-contre. La mémoire passe dans le dessin, par l'usage de la technique de frottage et de report du pastel, d'un tracé délimitant cette double forme, d'une page à l'autre. Pour la sculpture, le tracé s'effectue, en aveugle, sur les parois du moule-matrice. Le dessin se révèle, une fois le tirage réalisé. La matrice consistant en une gangue d'argile, est détruite : seuls ses compléments positifs de plâtre et de mortier conservent une mémoire du geste préalablement effectué pour donner forme à la figure. Dans les deux cas, le résultat n'est donc pas immédiat, il se présente comme l'aboutissement d'une chaîne opératoire reposant sur des principes de transferts, de reports, d'empreintes et de décalages. Cette figure de l' « iceberg » peut aussi apparaître comme la figure du dédoublement et de la duplication, figure ambigüe, appartenant à la fois au paysage mais aussi à l'archaïsme du portrait.[112]

[110] Le portrait oscille en effet entre l'inexpressivité du masque et le surinvestissement mimique du simiesque.
[111] *Autoportrait*, Mougins, 30 juin 1972. Crayon et crayon de couleur sur papier, 65,7× 50,5 cm, Fuji Television Gallery, Tokyo.
[112] Nous pensons aux *imagines*, ces masques funéraires réalisés par application de cire sur le visage des morts et procédant par empreinte.

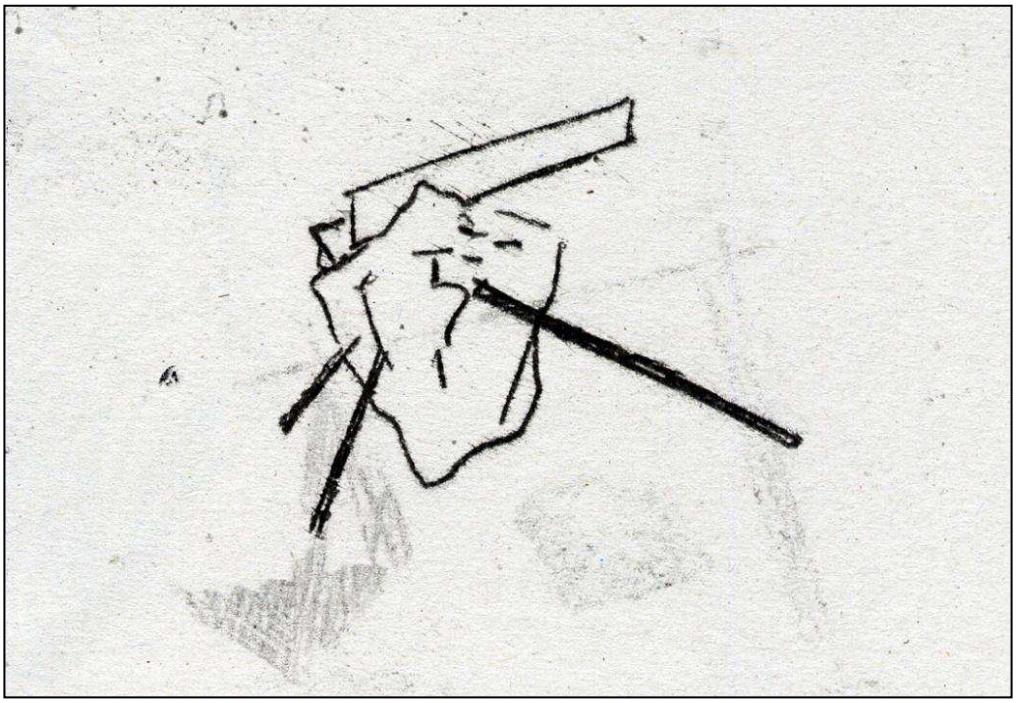


P. Picasso, *autoportrait*, Mougins, 30 juin 1972. Crayon et crayons de couleur sur papier, 50,5/65,7 cm, Fuji Television Gallery, Tokyo.
Sculpture-figure, février 2007, mortier prompt, plâtre, atelier.

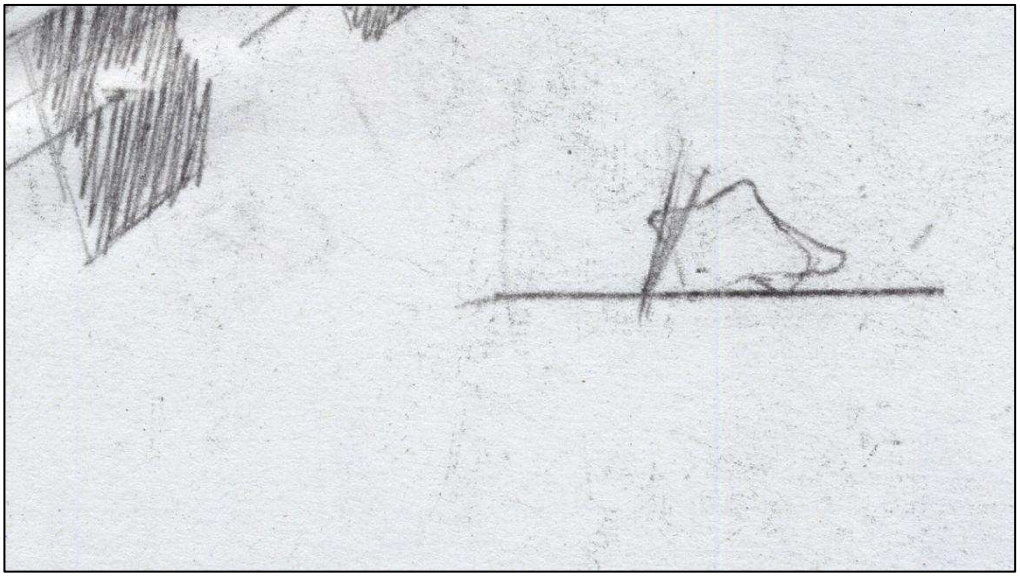
Figures, 2006, stylo bille, pastel gras et report par frottage, page de carnet, détail.



Ces pages de carnet posent l'alternance et le battement du trait comme principe. D'une part, des entrées sont ménagées par l'interruption du tracé (ouvertures sur les réserves), d'autre part, des zones de densité plus prononcées verrouillent et le tracé et le regard. Cette rythmie de l'ouverture et de la fermeture inscrit dans l'ensemble des dessins une hésitation de la fixation, propre au phénomène de la mémoire. Les remontées du rouge, en passant par les roses (altération de la couleur par transfert) sont autant d'oscillations entre le distinct et l'indistinct, entre précision et atténuation de la forme. Les effets d'effacement et de condensation, de résurgence et d'engloutissement vis-à-vis du fond, sous-tendent l'inscription de la figure, son ancrage, jusqu'à sa cristallisation et sa matérialisation en volume.



Dessin, 2006, stylo bille, pastel gras et report par frottage, page de carnet, détails.



« En voilà assez et trop sur la peinture. Il convient maintenant de parler de l'art de modeler, ou plastique. Dibutades de Sicyone, potier de terre fut le premier qui inventa à Corinthe, l'art de faire des portraits avec cette même terre dont il se servait, grâce toutefois à sa fille : celle-ci, amoureuse d'un jeune homme qui partait pour un lointain voyage, renferma dans les lignes l'ombre de son visage projeté sur une muraille par la lumière d'une lampe ; le père appliqua de l'argile sur ce trait, et en fit un modèle qu'il mit au feu avec ses autres poteries. On rapporte que ce premier type se conserva dans le Nymphaeum jusqu'à la destruction de Corinthe par Mummius [...]. »[113]

La célèbre légende à laquelle on rapporte souvent l'origine du dessin et indirectement ou très directement l'origine de la peinture et du portrait, prend cependant comme départ, une mise de côté de cette même peinture. L'auteur, en effet, après avoir longuement énuméré les performances de nombreux « artistes peintres », coupe court avec la picturalité pour engager le lecteur à une considération sur le modelage, la *plastique*. Sous le modelage (il serait d'ailleurs instructif de faire l'expérience matérielle de ce « mythe », le modelage en question se rapprochant ici sans doute d'une figure en bas-relief, au lieu d'une ronde-bosse, conservant en cela, son lien avec le plan vertical de la paroi et donc, avec la peinture), sous le modelage, donc, le dessin, les contours du visage de l'être aimé, ingénieusement reportés trait pour trait, par application d'argile sur le mur. C'est dire si la peinture et son histoire se sont souvent constituées au détriment de la sculpture, c'est dire aussi à quel point l'acte de tracement (ici-même avec de l'argile), est acte d'enregistrement, le portrait, retenant, au-delà du temps et de l'espace, la mémoire d'une présence et pointant ainsi son absence. Ce dess(e)in exemplaire, paradigmatique, aurait donc une haute fonction mnésique, fonction mnésique qui non seulement enregistre, mais aussi *reconstruit* [114]

[113] Pline l'ancien. *Histoire Naturelle*. Livre XXXV/XLIII, De la peinture, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p.101.

[114] « Husserl a employé le beau mot de *Stiftung* pour désigner d'abord cette fécondité indéfinie de chaque moment du temps, qui justement parce qu'il est singulier et qu'il passe, ne pourra jamais cesser d'avoir été ou d'être universellement, –et, plus encore, la fécondité, dérivée de celle-là, des opérations de la culture qui ouvrent une tradition, continuent de valoir après leur apparition historique, et exigent au-delà d'elles-mêmes des opérations autres et les mêmes. C'est ainsi que le monde dès qu'il l'a vu, ses premières tentatives et tout le passé de la peinture, créent pour le peintre une *tradition*, *c'est-à-dire* dit Husserl, *l'oubli des origines*, le devoir de recommencer autrement et de donner au passé, non pas une survie qui est la forme hypocrite de l'oubli, mais l'efficacité de la reprise ou de la « répétition » qui est la forme noble de la mémoire. » M. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Le langage indirect, Paris, tel Gallimard, p.96.
Mais aussi Aristote, *Physique*, Tome premier, Livre IV, texte établi et traduit par H. Carteron, Paris, Les Belles Lettres, 1961, 14,223a, p.159. « L'antérieur et le postérieur ont trait à l'écart par rapport au maintenant, et le maintenant est la limite du passé et du futur, de ce qui s'éloigne et de ce qui advient ; de sorte que puisque les « maintenants » sont dans le temps, de même l'antérieur et le postérieur sont dans le temps, car là où est le maintenant, là est aussi l'écart du maintenant. » L'*apostasis*, mouvement d'écartement ou d'éloignement, ouverture d'une distance dans une continuité ou dans une unité, dont parle Louis Marin à propos du travail de Jean-François Lacalmontie.

(dans son écart constitutif). Le dessin retient toujours, par devers lui, un *reste*, qu'il s'agisse de portrait comme dans cette mythologie des origines de l'art ou bien qu'il s'agisse de paysage. Le paysage est, nous le verrons un peu plus loin, ce qui motive en partie et notre travail de dessin et notre travail de sculpture. Encore faudra-t-il démêler ce qui reste justement du paysage, ce que le dessin et la sculpture ont pu en reconstruire. Mais revenons aux carnets.

« C'est précieux, très pratique, on peut arriver, en quelques minutes, à prendre des notes impossibles autrement – la fluidité d'un ciel, certaines transparences, un tas de petits renseignements qu'un lent travail ne peut donner ; c'est si fugitif, les effets. »[115] Le carnet est, on le voit ici, un fabuleux moyen de notation, un mémorandum transportable de dessins effectués sur le motif, une « sténographie des objets qui nous frappent, et dont nous voulons rapporter le souvenir »[116]. Mais c'est aussi une sorte de pont tendu entre passé et avenir, oscillant entre la mémoire d'une présence passée et retenue et le projet d'une œuvre à venir. Œuvre peinte, en ce qui concerne Pissaro, Millet ou Corot, « œuvre » construite et en volume pour notre part. Le dessin marquerait ainsi un point d'écartement et de contraction, entre projection et rétrojection, marque d'un instant contenant et passé et futur.

« Voyons d'abord quels sont les objets auxquels s'applique la mémoire [...]. En premier lieu, on ne peut se rappeler l'avenir ; l'avenir ne peut être l'objet que de nos conjectures et de nos espérances [...]. La mémoire ne s'applique pas davantage au présent : c'est l'objet de la sensation [...]. La mémoire ne concerne que le passé, et l'on ne peut jamais dire qu'on se rappelle le présent quand il est présent [...] [117] » La mémoire est liée au temps, à sa perception et se rattache aussi à l'imagination (à cette faculté de fabriquer des images). A la question ainsi posée « comment peut-on se rappeler de ce qui est absent ? », le philosophe répond en sollicitant l'image peinte : « Évidemment on doit croire que l'impression qui se produit par suite de la sensation dans l'âme, et dans cette partie du corps qui perçoit la sensation, est analogue à une espèce de peinture et que la perception de cette impression constitue précisément ce qu'on appelle la mémoire.[118]» Plus loin, le recours à l'image que l'anneau imprime sur la cire par contact, structure le propos : si seules la peinture et l'empreinte sont perçues en nous, comment se reporter alors à l'objet qui n'y est pas ? C'est que l'âme peut contempler l'image prise absolument et prise comme copie d'une chose qui n'est pas elle. En d'autres termes, Aristote définit la mémoire comme la perception d'une

[115] Lettre de Camille Pissarro à Paul Signac, 30 août 1888, archives Signac, in Marie-Pierre Salé, *Aquarelle : atelier et plein air. Dessins du musée d'Orsay*, galerie d'arts graphiques, Paris, Musée d'Orsay, 2008, p. 7.
[116] *Ibidem.*
[117] Aristote, *Psychologie d'Aristote : Opuscules (Parva naturalia), Traité de la mémoire et de la réminiscence*, traduction française J.B. St-Hilaire, Paris, Dumont, 1847, § 2, p.111.
[118] *Op. cit.,* § 6, p.115.

image-trace qu'aurait laissé dans l'esprit, l'objet, en tant que copie de l'objet dont elle est l'image. Le principe auquel se rapporte cette perception, c'est le principe même de la sensibilité, qui donnera aussi la notion de temps. La notion de temps est donc ainsi primordiale : le souvenir de l'objet et le souvenir du temps doivent coïncider pour qu'il y ait mémoire. La mémoire *est*, conditionnée au temps écoulé.

A ce stade de la réflexion, trois questions méritent d'être abordées. La première concerne l'ordre structurel même du carnet, *en quoi peut-il bien constituer une mémoire (et de quelle nature)* ? Deuxièmement ; et c'est détacher le projectile du subjectile ; *en quoi, le dessin a-t-il une fonction mnésique* ? Enfin, et puisque c'est tout de même ce battement dessin-sculpture qui nous intéresse ici : *que garde le dessin quant à la sculpture* ?

On pourrait ramener le carnet à deux grands *plans*, un plan vertical, qui correspondrait à une accumulation de données par strates successives, qu'on peut apparenter à ces « carottages » prélevés dans le sol lors de fouilles archéologiques (nous révélant ainsi une lecture géologique et verticale du temps), plutôt statique donc, et un plan horizontal, disposé en étendue, répondant à une mise en mouvement (par déroulement-dépliement) du corps et du regard, par des effets notamment de retour d'une page sur l'autre, d'un carnet à l'autre. Deux modes qui coexistent alors : un mode d'inscription où le dessin se fait remémoration-projection, un mode du déploiement où la répétition-action s'agence dans un déroulement des pages, des feuillets. Il y aurait ainsi deux sortes de mémoire relatives au carnet, l'une appartenant à la représentation (sous forme d' « images-souvenirs »[119], « régressive » (du côté de l'enfouissement et de la déposition), l'autre *tendue vers l'action*, prolongeant en répétant « l'effet utile des images anciennes ». Alors que l'une est *représentée*, l'autre est *agie*, l'une imagine, l'autre répète. Le carnet présenterait donc un système à double trajet, l'un, adhérant aux effets d'une verticalité –strates-dépositions-contractions-noyau– l'autre, sous les effets d'une horizontalité (développement / dépliement / étendue / chaînage /articulations / enchâssements). Le carnet ménage un temps d'inscription, celui de l' « écriture-rêverie », un temps d'exploration désintéressée (malgré le caractère projectif des dessins), détachée d'une éventuelle fabrication en volume. Par le dessin, et à travers les carnets, se déploie une remémoration des objets, choses ou paysages marquants. Si le passé nous demeure presque tout entier caché parce qu'il est inhibé par les nécessités de l'action présente, « il retrouvera la force de franchir le seuil de la conscience dans tous les cas où nous nous désintéresserons de l'action efficace pour nous replacer, en quelque sorte, dans

[119] Nous empruntons ce terme à H. Bergson, *Matière et Mémoire*, Paris, PUF, 1968 p. 83.

la vie du rêve. »[120] L'articulation rêve et mémoire, on le voit bien avec Bergson, est ténue, et le dessin semblerait un moyen sans doute privilégié de faire ressurgir, remonter à la surface du papier, le fonds d'une collection d'images frappantes, motivées par l'acte graphique. Remontée toute contemplative, même si cette « contemplation » passe nécessairement par l'activation du support. Dessiner-projeter, serait ainsi mettre en marche les perceptions passées, activer le passé dans un présent continué. « [...] la mémoire ne consiste pas du tout dans une régression du présent au passé, mais au contraire dans un progrès du passé au présent. » D'une certaine manière, le passé s'actualise dans notre présent, il s'y *intercale*.

Au-delà de son support, de son lieu d'inscription (le carnet), le dessin se présente pour nous comme un moyen privilégié de « retenir » des événements. Ils motivent le dessin dans sa fonction d'enregistrement mais aussi de reconstruction. C'est la fonction mnésique du dessin qui est sollicitée dans la mesure où il est employé comme mise en réserve de formes, de structures, de principes ou de systèmes constructifs observés ici ou là (opérants comme amorçage). En ce sens, il est outil de notation en vue de fabriquer des sculptures. Cette fonction attribuée au dessin est aussi la conséquence directe du lieu dans lequel il s'exerce : le « bloc-notes ». Les mêmes dessins n'auraient pas le même statut, sur des supports isolés et indépendants les uns des autres, ou sur des formats beaucoup plus grands. Il va sans dire que dessiner dans les carnets suppose une certaine modalité graphique (même si son déploiement est riche et multiple) : distance avec l'objet quasi nulle, sollicitant autant la vue que le toucher et en ce sens proche de la réalité plus tactile de la sculpture, agencement cumulatif du dessin dans son adhésion à la distribution des pages. Un carnet se déroule, c'est du temps qui se déplie, qui s'effeuille, c'est une mise en mouvement du passé et du présent. Plus largement, le dessin transforme, déplace, rejoue, ces mêmes choses observées, par fragmentation, désossage, amplification. La limite entre choses vues, observées et choses projetées s'estompe et cette « survivance » des images passées, se mêle à l'action en cours, au projet, complète l'image pour la transformer.

« La mémoire, pratiquement inséparable de la perception, intercale le passé dans le présent, contracte aussi dans une intuition unique des moments multiples de la durée, et ainsi, par sa double opération, est cause qu'en fait nous percevons la matière en nous, alors qu'en droit nous la percevons en elle. »[121] Cette *survivance* de l'image interfère non seulement dans le processus de *pro-jection*, en tant que résidu de la chose vue et observée, mais se redouble, au fil des séries de dessins et de carnets

[120] *Op. cit.*, p.171.
[121] *Op. cit.*, p. 76.

pour se constituer comme archétype, schème, topique – dans la répétition – par les capacités de rappels (remémorations), par un phénomène de reconnaissance et de réactivation de la trace initiale. L'insistance et la persistance de certains «schèmes » démontrent là le rôle mnésique du dessin (le marquage du support semblant être un passage obligé, quant à l'existence de l'image). Le dessin favorise et initie même cette « fissure » dont parle Bergson : « Sans cesse inhibée par la conscience pratique et utile du moment présent, c'est-à-dire par l'équilibre sensori-moteur d'un système nerveux tendu entre la perception et l'action, cette mémoire attend simplement qu'une fissure se déclare entre l'impression actuelle et le mouvement concomitant pour y faire passer ses images. »[122] Le dessin, compris comme acte engageant une « pré-image » et préparant le «pro-jet » d'une autre, est engagé de toute part dans une série qui fonde le carnet. Le dessin à ce titre donc, opère comme processus de remémoration, par grattage, « fouille » d'une *archè*, « fouille » par les incursions et flexions du tracé, par les dépositions liées à la nature des supports (transparence, carbone) et des outils. Dessiner en fouillant, en répétant la forme et ses structures, nous ramène ainsi à l'objet sculptural, en en marquant davantage certains de ses aspects. Dessiner ne serait-ce pas alors percevoir avec plus d'intensité ? Le dessin en répétant et en se répétant, assiste tout en insistant la forme, donne naissance tout en re-connaissant certaines de ses structures, les prolonge en les renouvelant. La répétition, agent effectif de la mémoire, « a pour véritable effet de *décomposer* d'abord, de *recomposer* ensuite, et de parler ainsi à l'intelligence du corps. Elle développe, à chaque nouvel essai, des mouvements enveloppés ; elle appelle chaque fois l'attention du corps sur un nouveau détail qui avait passé inaperçu ; elle fait qu'il divise et qu'il classe ; elle lui souligne l'essentiel ; elle retrouve une à une, dans le mouvement total, les lignes qui en marquent la structure intérieure. »[123] Le recours à la répétition formelle ou structurelle de l'objet « sculptural », par l'acte graphique, institue cette même forme comme archétype. Le dessin, par ses effets de persistances, fonde la forme comme *archè*, lui donne lieu, par jeux de séries et de variations : mémoire du papier à retenir et restituer une part de l'image, mémoire du corps où s'impriment les mouvements, leur chorégraphie et dans lequel s'origine le départ du tracé. Opération parallèle et conjointe, de jalonnement et de fondation. La mémoire du dessin et ses effets de décomposition-recomposition, agit pleinement dans l'œuvre de G. Rousse, à travers l'utilisation des lieux –lieux du dessin à plusieurs titres– comme production d'une utopie ou d'une fiction (le tremblement de l'architecture tout comme sa projection, par les modalités du dessin).

[122] *Op. cit.,* p. 103.
[123] *Op. cit.,* p. 122.

Georges Rousse, *Paraty*, projet, 2010, 21/26 cm, aquarelle et crayon ; *intervention à la galerie C. Putman*, 2011.

Elle est relative aux lieux qu'elle investit. C'est une mémoire des lieux mettant en jeu la mémoire propre au geste photographique (l'enregistrement d'un donné). Le dessin ancre le souvenir, sous la forme de croquis et d'esquisses inscrits dans les carnets, des espaces vus et parcourus mais aussi selon la marque que le dessin y dépose littéralement : la carte ci-dessus peinte à même l'architecture et à la facture très graphique, redessine et remarque les lieux en profondeur (bien que l'intervention soit subtile et temporaire). Les lignes de la carte exposent l'architecture à la profondeur de ses pièces, plissant l'espace, déplaçant le site du dessin, du carnet à l'espace de la galerie. Le dessin fonctionne ici comme un système de cadres, redoublant les périmètres existants à l'intérieur desquels ses tracés s'insinuent. Le cadre met en abyme les conditions structurelles de l'architecture et de la représentation, utopie des bords et des limites, menée par la topographie d'une carte qui recouvre la réalité dont elle serait censée faire la description. Le lieu du dessin est l'intervalle, l'espace intercalaire qui déjoue les jeux de la perspective et de la profondeur – la surface rouge de l'esquisse préparatoire nous ramène, en effet, au plan de la représentation indispensable à son existence– tout comme la carte repose sur l'anamorphose dont la fonction est d'instrumentaliser l'architecture et ses trois dimensions en la basculant dans la perception d'un plan (l'anamorphose réduit ainsi la « réalité » perspective à la surface plane du support du carnet). Le lieu du dessin est ainsi le lieu d'un battement et d'un passage entre deux modalités spatiales –le carnet/l'architecture– qui en déterminent ses limites.

Un atelier en réduction

« *Ah ! pour nous expliquer au plus vite, disons qu'il s'agit ici, sur le corps de certains bâtiments, comme parfois sur la branche d'un arbre ou sur la feuille du mûrier, d'une sorte de nids d'insectes, — d'une sorte de cocons. Et donc, bien sûr encore, d'un local ou d'un bocal organique, mais construit par l'individu lui-même pour s'y enclore longuement, sans cesser d'y bénéficier pour autant, par transparence, de la lumière du jour. Et à quelle activité s'y livre-t-il donc ? Eh bien, tout simplement (et tout tragiquement), à sa métamorphose.* »
Francis Ponge, *L'Atelier contemporain.* [124]

Nous retiendrons –et ce prélèvement est partial, orienté– nous retiendrons donc des définitions, ces deux acceptions du Littré quant à ce que pourrait être l'atelier. En premier lieu, l'atelier comme se rapportant aux termes employés pour qualifier certains occurrences de fortifications, à savoir, l'atelier comme *excavation de fossé*, et donc comme creux, creusement, dépression ménagée dans le sol, sorte d'édification en négatif, un geste prélevant et creusant d'un côté pour déposer et élever ensuite. Mais édification qui, on l'imagine, s'agencerait à l'inverse des lieux communs, non pas élévation ascensionnelle, verticale, en proie aux vertiges de la hauteur, mais enfouissement, pour être mise au jour ensuite, c'est-à-dire encore, forme d'archéologie, forme de cache qui enfouit et contient, c'est-à-dire encore *terrier*. Mais l'atelier, c'est aussi le nom de petites constellations du ciel méridional, ou pour le dire autrement, un espace qui s'étoile, un espace qui s'espacie en se constellant. D'un creux dans le sol, de l'en-deçà d'un lieu, l'atelier comprend dans sa structure, cette autre polarité, plus vaste : l'étoilement. C'est-à-dire aussi l'agencement en points se répondant les uns aux autres. Au réceptacle bien circonscrit, presque enveloppant de l'atelier comme *terrier*, répondrait ainsi un espace bien plus épars, jalonné et ponctué d'un ensemble de points distanciés les uns des autres. Soit l'atelier ou le lieu de la profondeur et de la hauteur, de la fermeture et de l'ouverture[125].

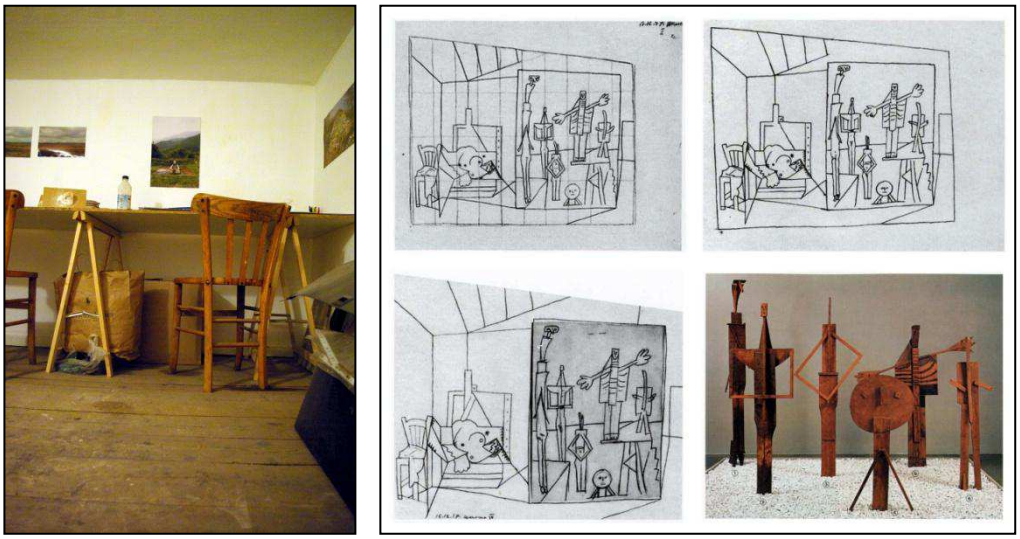
D'un point de vue étymologique, le mot *atelier*, proviendrait du provençal *astelier*, définissant l'amas de lances et de l'espagnol *astillero* qualifiant le râtelier pour les piques. On peut relever un radical commun avec attelle (*astelle*), soit le lieu où l'on prépare les attelles qui sont de petites planches, des petits morceaux de bois coupés et

[124] F. Ponge, *L'Atelier contemporain*, Paris, *NRF* Gallimard, 1977, p .4.
[125] L'atelier d'Eugène Leroy, si l'on peut encore donner un tel attribut à l'espace utilisé pour peindre, était un lieu des profondeurs, de la noirceur et de l'isolement. Eugène Leroy, occupait ainsi une cave pour peindre, avec très peu de lumière et, bien plutôt que de l'activité d'un *peintre*, les photographies prises de l'artiste et de son lieu d'œuvrement faisaient beaucoup penser aux traces documentaires témoignant du travail des *mineurs*. A croire, que pour peindre, l'homme devait descendre plutôt que monter, se trouver au plus près des entrailles de la terre, se priver d'horizon et se être face à soi-même, seul.

fendus, où l'on retrouve le latin *liàstella*, petit bâton, de *hasta*, bâton, lance. L'atelier se rapporte donc aussi, dans son étymologie, à ce qu'on y fabrique, à ce qu'on y construit et s'y échafaude. Soit alors, l'atelier comme fabrique et machinerie.

L'atelier est pour nous le lieu de l'enclos où la proximité avec le corps est très ténue, il peut alors apparaître comme un prolongement adéquat à la corporéité de celui qui fabrique. Dans ce corps-à-corps avec cette architecture spécifique, l'artisan, l'artiste recréent un monde prothétique, sorte d'organe-prolongement ou le lieu adhère au corps, l'amplifie tout en le contenant : « construit par l'individu lui-même pour s'y enclore longuement ». L'espace et le temps, semblent dans ce réseau très serré de connexions, compressés, comme si de l'une ou de l'autre, aucune des parties ne parvenait à se démarquer vraiment. Jusqu'où d'ailleurs, l'atelier en tant qu'espace architecturé (murs-sols-plafonds-coins-recoins), jusqu'où cet espace détermine-t-il, l'œuvre qui s'y conçoit ? Il n'est qu'à considérer l'appartement qu'a occupé Francis Bacon, pour comprendre à quel point plus rien n'est étanche, ni l'œuvre peinte, ni le lieu de la peinture : les deux s'effrangent dans une adhérence tenace. Une récente exposition à la Tate Britain de Londres[126] montrait effectivement à quel point l'atelier de Bacon fonctionnait à la fois comme donnée matérielle du processus de peinture avec ses objets appartenant au lieu mais se déportant tout autant vers la peinture, par translation, conversion. Notamment si l'on isole ces miroirs ovales, plus ou moins dépolis, utilisés par l'artiste comme matériel figuratif qui structure certains de ces triptyques. Support matériel d'autant plus direct, lorsque le peintre emploie les murs et les portes de son atelier comme palette *grandeur nature*. Une limite est ainsi franchie, limite du domaine pictural et de l'espace réel, limite déjà bien mise à mal lorsque l'on se laisse tout simplement *frapper* par la force de l'œuvre peinte. Cette force de frappe n'épargne aucun des domaines de notre existence, Michel Leiris, l'a fort bien écrit d'ailleurs : à quoi bon une œuvre qui ne modifierait pas, de fond en comble, son « regardeur»[127] ? Et pour Bacon, il semble bien que, l'œuvre et la vie se confondaient. L'atelier de Bacon, c'est aussi cet immense dépôt d'images, archivage sans classement bien défini, plutôt entrepôt de l'image que réel archivage : amas, dépôt, accumulation et désencombrement.

[126] *Francis Bacon*, exposition du 11 septembre 2008 au 4 janvier 2009 à la Tate Britain, Londres.
[127] M. Leiris, *Francis Bacon, Face et Profil*, Éd. Albin Michel, Paris, 1983.



Vue de notre atelier, partie haute. P. Picasso, *L'atelier, la femme couchée et le tableau*, Cannes, décembre 1957, 53/66,5 cm, 50,5/66 cm, 42,5/50,5 cm, encre de chine, mine de plomb, crayon. Deux feuilles de papier épinglées pour le troisième dessin. *Les baigneurs*, été 1956, (264/83,5/83,5 cm pour la plus grande, 136/67/46 cm pour la plus petite), bronze, Cannes.

L'atelier, c'est donc, manifestement, un rapport au cadre, un rapport aux bords, que l'artiste cherche repousser, annuler ou bien à intégrer dans son œuvre. Les esquisses préparatoires de Picasso pour *La Chute d'Icare* nous montrent toute la subtilité des passages pouvant s'effectuer d'un champ de la réalité à un autre, à partir d'un jeu de variations s'insinuant à l'intérieur même des œuvres. Les dessins reprennent une part de la structure qui charpente les *Ménines*, tout en étant poreux à la matérialité spatiale de l'atelier qu'occupait alors l'artiste : on retrouve, sous la forme d'une mise en abyme, une suite d'emboîtement d'ossatures donnant lieu aux figures. Mais cette porosité ne s'arrête pas là puisqu'elle concerne aussi la relation de la sculpture au dessin. Ainsi, le groupe intitulé *Les baigneurs*, contamine-t-il les différents croquis préparatoires de la peinture et passe de la présence sculpturale à la représentation picturale, par la force des déplacements et des reprises. Si l'atelier matérialise la réalité d'un rapport « frictionnel » entre l'occupant des lieux et le lieu même, le dessin, nous l'avons précisé plus haut, s'élabore pour nous, hors de ces limites architecturales : sur une table ou un bureau, dans un espace « neutre ». C'est dans l'empêchement de la sculpture que naît le dessin, dans cette double contrainte, et de fabrication immédiate (qu'il faut remettre à plus tard, différer et *différente*) et de limite spatiale, celle des carnets. Le carnet, c'est un périmètre, des bords, une

épaisseur, un objet, un volume constitué par l'étagement des feuilles et leurs formats. Le carnet, c'est une boîte qui contient en réduction les modalités de la hauteur, de la largeur et de la profondeur. Le carnet, est le lieu de fabrique, le lieu du procès, où le procès se manifeste comme tel, puisque rien, en somme ne pourrait parvenir à les résumer tous. Le carnet est aussi, à sa façon, une architecture avec son espace et son format (variations plus ou moins amples autour du rectangle, le carré étant un rectangle « amoindri »). En dessinant dans les carnets, une partie de la fabrication de la sculpture, s'y modélise, s'y projette sans pour autant que la fabrication de la sculpture à proprement parler ne soit qu'une application d'un plan bien pensé du dessin. Le dessin des carnets permet-il au moins des ajustements précieux, de subtiles variations qui ne passeraient pas par la réalisation matérielle en volume.
A considérer alors le carnet comme un atelier en modèle réduit, le dessin s'exercerait à mesurer les bords de ceux-ci, périmètre imparti contenant et condensant les graphies inventoriées, répertoriées.

Soit le dessin ou le besoin d'un cadre contenant. Dessiner dans le déroulement, dans le dépli des carnets est un bon moyen d'approcher au mieux la sculpture plausible, sans passer par une traduction en maquette (« préciser l'idée » par une maquette, un modèle réduit en volume, ne fait pas partie de notre mode opératoire[128]) : le dessin permet, nous semble-t-il, cette ouverture, d'autant plus lorsqu'il ne se réduit pas à une image unique mais prend place au sein d'un ensemble, d'un processus de projection. Le carnet pris comme enveloppe du dessin se faisant, est sans aucun doute le premier site de la sculpture naissante. Son architecture spécifique contribue fortement à cette entreprise de fabrication. Absence de solennité, de « sérieux » même, le carnet permet au dessin de s'y déployer sans avoir valeur d'œuvre finie. Fabrique, il demeure en mouvement et ne peut se regarder sans dérouler les pages, c'est-à-dire sans un minimum d'action : le carnet n'est pas un espace figé. À l'instar de l'atelier, le carnet est le lieu des déplacements, le lieu où les différences d'opérations peuvent coexister (aussi bien, des transferts par frottage que des collages, agrafage,…).

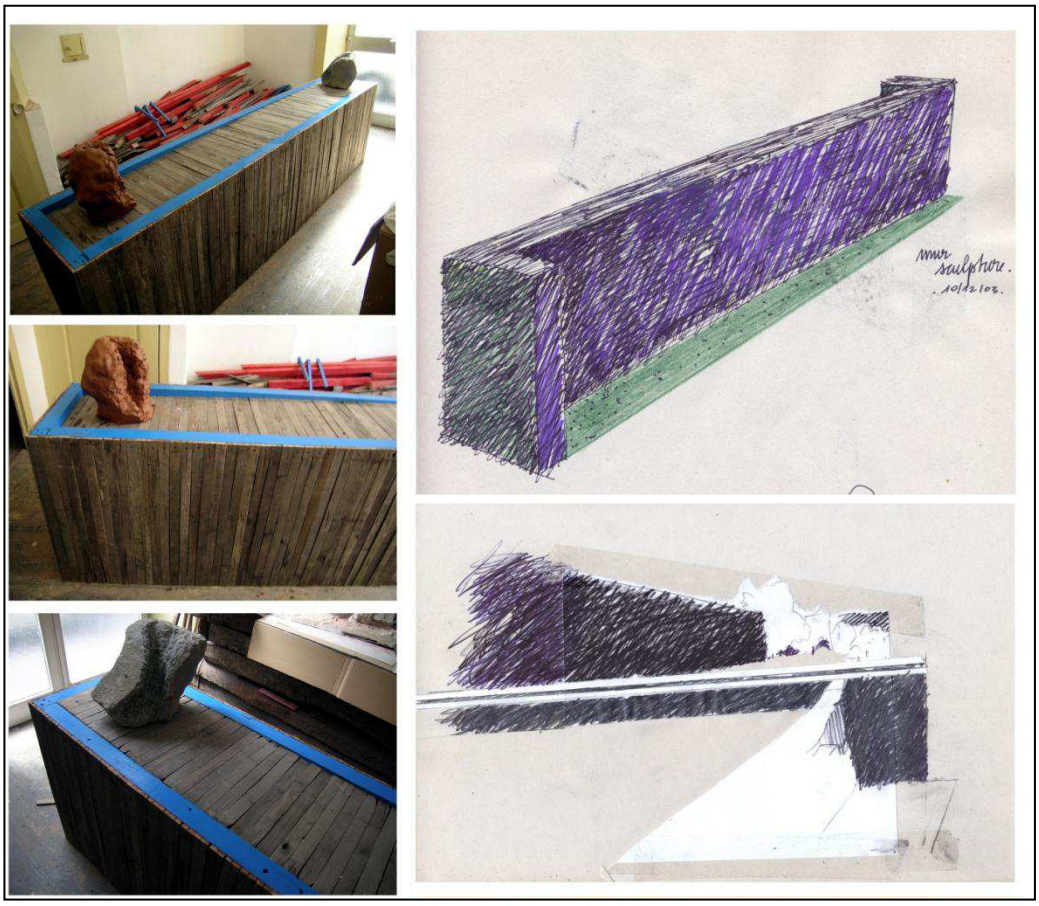
Le carnet, parce qu'il constitue un bloc homogène, forme, par sa structure de livre, un tout qui lie et concilie les différentiels de dessins, avec l'objet sculptural, en point de mire.

[128] Il nous est arrivé d'explorer un peu cette voie, sans y trouver une pleine satisfaction. La sculpture, devenant, une sorte d'agrandissement, tout au plus. Il se pourrait que le dessin, tenu par son existence bidimensionnelle, ne devance pas complètement l'expérience de la sculpture. Cet écart immédiat ménage un champ d'expérience spécifique à chacun des médiums. L'emploi de maquettes est tout autre : l'expérience de la tridimensionnalité n'est plus « imaginée », elle est vécue, elle atténue ainsi l'écart qui, pour nous, demeure constitutif du désir qui passe nécessairement par le dessin, pour réaliser une sculpture.

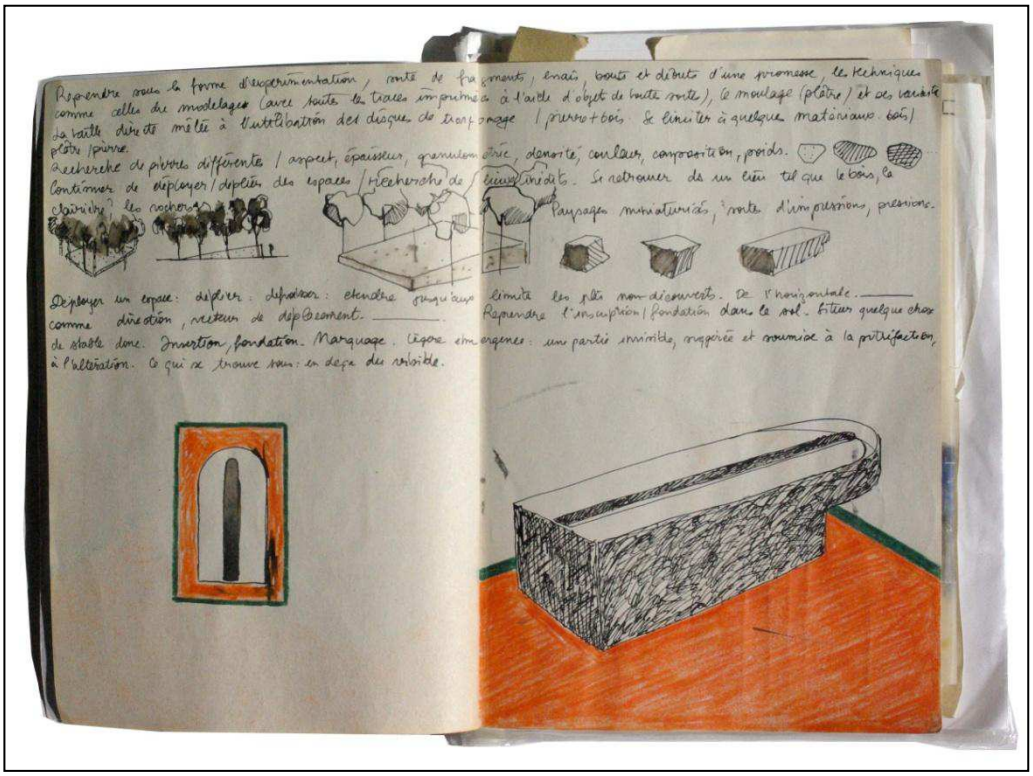
Carnets choisis.

Soit un ensemble non exhaustif mais assez représentatif de la variété des carnets employés pour dessiner. Le premier, le carnet « *natural* », au papier recyclé gris-brun, est de format rectangulaire, 20 par 28 centimètres pour les dimensions. On pourrait considérer une première donnée matérielle du carnet qui le rapprocherait de l'atelier en tant qu'architecture-fabrique : son caractère métamorphique (le non figé et l'ouvert de ses combinatoires). Le carnet fermé est un objet clos, proche de la boîte, du bloc, seule la couverture peut à l'extrême limite donner une idée de ce qu'il peut nous réserver. La donnée matérielle est donc la suivante : fermé, le carnet est un objet plus ou moins sculptural[129], ouvert, il double sa capacité d'accueil du regard et du dessin. Des 56 centimètres carrés de superficie annoncée, le carnet, par un jeu d'éventail, dispose une spatialité doublée : deux pages en vis-à-vis, pour le dessin. Ce n'est pas sans effet sur l'acte graphique ni sur l'acte de penser la sculpture : parce que le carnet n'est pas un espace statique, il autorise une mobilité de la pensée, un trajet, d'une page à l'autre, d'un feuillet à l'autre. Le dessin, peut alors à son tour, se dédoubler, se répéter, se reprendre en se modifiant ou se décalant légèrement. Des reprises sont en tout cas possibles et même sollicitées. Les pages se consultent en vis-à-vis et sont un appel à la résonnance graphique, c'est le cas dans cette double page de carnet où la couleur agit comme liant et connecteur spatial. Le pli et le dépli des pages sont là pour produire un supplément de spatialité au dessin et permettre d'ajouter à son système représentatif le champ tridimensionnel de la sculpture. Le carnet, en tant qu'extension possible du dessin développe une technologie proche de l'assemblage.

[129] Il y a, la plupart du temps, une intervention plastique directe sur le carnet, découpe, collage, renvoyant le dessin à une référence de sculpture.



Assemblage, année 2004, peinture acrylique, modelage et taille directe, atelier, vue d'ensemble et détails.
Carnet « Natural », 2003, papier recyclé, 28/20 cm, détail. Un archétype traverse de part en part dessin et sculpture, celui du monolithe, plus ou moins équarri, plus ou moins évidé.



Carnet, « Natural », 2003, papier recyclé, 28/20 cm, double page. Si le texte se poursuit d'une page à l'autre, avec pour ponctuation des figures et des sites à échelles réduites (une sorte de rythme du dessin à l'intérieur du texte) pour la partie basse, le passage s'opère par les jeux de couleurs. Le relai d'un espace à l'autre se réalise aussi par la reprise de la représentation plane par la vue axonométrique (pivot représenté en élévation). Dessiner dans les carnets, c'est prendre en compte cet espace dédoublé comme le lieu d'un vis-à-vis et la possibilité de mise en regard, selon un diptyque à chaque fois reporté.

Le carnet-atelier, fonctionne comme une petite fabrique, avec cette existence de l'objet non définitive, en train de se faire. Ce qui se fabrique, c'est la pensée de la sculpture, par le dessin, selon des modalités d'expérimentation, d'erreurs, sans calcul ni volonté de produire un « bel objet ». Ré-fléchir, donner une *inflexion*, au dessin par les détours qu'offre la structure du carnet, tels seraient les ressorts de cette machinerie.

On pourrait avancer que le carnet déploie un espace de mutations et de métamorphoses, dans la mesure où le format d'origine s'amplifie par le simple fait de son ouverture, mais aussi, dans la mesure où les carnets s'augmentent régulièrement de rabats, volets supplémentaires, rajouts, comme c'est le cas ici avec cette chute de papier calque déposée et collée, laissant passer par translucidité quelques résurgences chromatiques du papier, tout en modifiant le support. Le carnet s'augmente donc par des inserts hétérogènes qui ne lui appartiennent pas en propre et introduisent du différent : autre papier, autre format. Façon aussi d'étendre le dessin au-delà du strict cadre du format d'origine. Cet agrandissement potentiel et effectif du carnet transforme l'acte graphique puisqu'il s'agit alors de prendre en compte un espace nouveau, plus ample, de nature différente. Le dessin doit se mesurer alors à ces nouvelles données. Le rabat ici observé, donne un élan possible au dessin mais introduit aussi ou plutôt conforte la tridimensionnalité de l'objet. Le rabat, le volet sont comme autant de suppléments de spatialité (des greffes, des prothèses de papier) : le rapport au carnet n'est plus le même et cette cursivité du graphique qui pouvait le rapprocher du livre et de la lecture, s'effondre au premier dépli effectué. Du « livre », l'on passe à la carte, de l'espace lu, l'on passe à l'espace parcouru, au plan, à des supports topologiques. Les inserts introduisent un jeu dans la logique du carnet, une discontinuité dans son organisation structurelle : modification du format, superposition de papier, prolongement du dessin au-delà des bords du carnet… Procéder ainsi, c'est à la fois s'appuyer sur l'existant (épaisseur du papier, résistance, texture) et l'ouvrir à l'espace réel. Par les procédures de collage, le dessin fracture l'espace de la représentation pour s'insérer dans le champ de la présentation, rejoignant ainsi le lieu de la sculpture. Ce n'est pas sans lien avec la pratique de l'assemblage. L'assemblage peut être défini comme étant une *extension du collage*. Ce déplacement de l'espace bidimensionnel (celui de la peinture) à l'espace tridimensionnel passe par l'introduction d'éléments réels dans la peinture, et ce dès les papiers collés de Braque et Picasso. Ce court-circuitage de deux espaces distincts et auparavant étanches, se retrouve au summum de son effectivité avec le travail majeur de Robert Rauschenberg. Les *combines painting* sont assemblages et combinaisons de choses hétéroclites : déchets, objets récupérés, matériaux usagés, images. Tout peut être intégré voir digéré par le *combine*. Ni sculpture, ni peinture –

« quand on me dit que je fais de la peinture, je réponds qu'il s'agit de la sculpture, quand on me dit que je fais de la sculpture, je réponds que je fais de la peinture »[130] – le *combine* est une vaste entreprise de destruction des frontières relatives au médium. Ils fracturent pour mieux juxtaposer, ils *montrent en démontant*. Les *combines* reposent ainsi sur le principe radical de la confrontation et de l'ajustement (question, toujours, de *rapports*). Aussi, force est de constater la justesse de leurs réglages, ou pour le dire autrement, l'implacable ordre structurel qui sous-tend leur composition. Il n'est que d'observer l'une des pièces d'*Oracle*, exposée au Centre Georges Pompidou et faisant partie des collections permanentes du musée. Une porte de voiture désossée se trouve surélevée par un dispositif de soclage. Le socle est ici constitué de quatre pieds métalliques oscillant entre mobilité et immobilité (les roulettes semblent effectivement contraintes par l'armature qui crée un « empêchement »). Le véhicule est ainsi ramené à l'entropie de sa fonction, c'est la réversibilité de l'objet (…). La porte, c'est avant tout de la carrosserie, de l'enveloppe et donc de l'apparence.

Mais c'est aussi un élément qui permet la transition, le passage d'un espace à un autre, passage, là encore rompu par les jeux de l'assemblage, réduit à des effets de plaques, constituant une sorte de bouclier, espace de la peinture en quelque sorte, en attente d'une représentation. Partie d'une totalité mise en morceau, le *combine* fragmente, disloque, isole, pour recomposer ensuite, une nouvelle réalité. Le fragment est surinvesti, mis en valeur, détaché et amplifié par un procédé de focalisation : ce procédé est soutenu par l'armature quasi transparente, de l'ordre de l'ossature, servant de socle et décollant l'objet du sol. Le passage visuel est, d'une part autorisé par en dessous (conférant un caractère aérien à l'objet et, s'inscrivant ainsi dans une histoire de la sculpture[131]), d'autre part bloqué, par la porte qui nous oppose son opacité de paroi. Sculpture et peinture sont, d'ores et déjà, amenées à comparaître par le truchement des objets assemblés. Mais la sculpture s'invite encore tout autrement, par l'injection d'une volumétrie chahutée, presque baroque, et là aussi, par un procédé de rupture fortement marqué. Par l'arrière, et comme par un effet de stratification, de couches s'exposant l'une après l'autre, le *combine*, jusque-là déterminé par une logique de l'empilement (porte sur pieds), s'accentue d'un déploiement horizontal, sur l'un des côtés, par un jeu de débordement et de retour. Sous les apparences, la réalité du matériau : de la tôle froissée, pliée, à la fois déchet-détritus, comme tout autant drapé. À la structure verticale, géométrique, industrielle et hiératique de la première

[130] Picasso, déjà et encore lui, s'était retrouvé, avec ces assemblages, en prise avec ces représentations non partagées :
« On ne va pas me dire à moi, ce que c'est que la sculpture…évidemment que c'est de la sculpture ! »

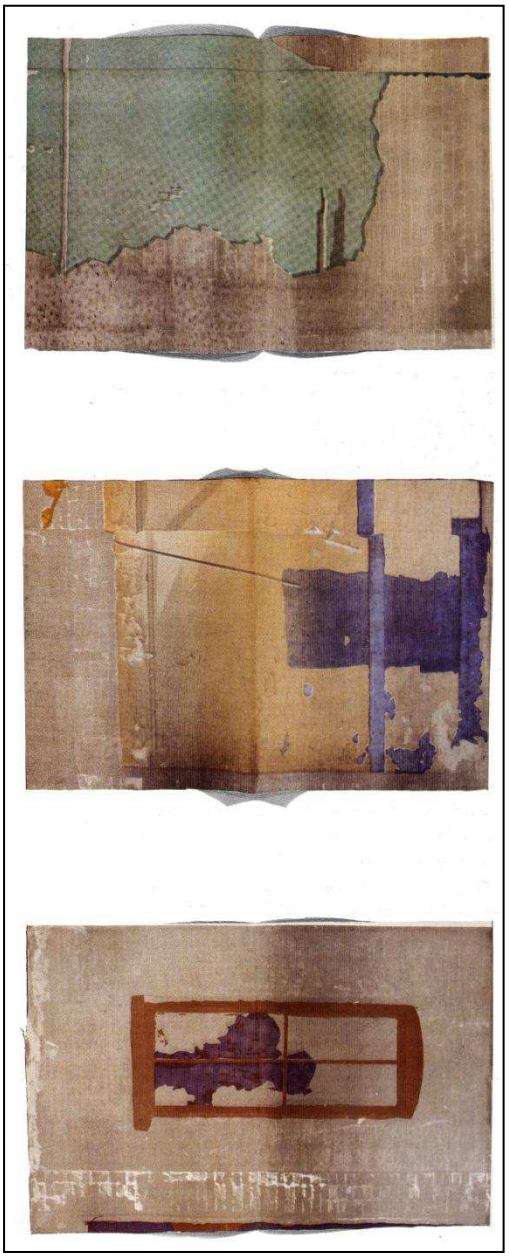
[131] Nous pensons ici à *L'enlèvement des sabines* de Jean de Bologne, 1579-1583, marbre, Florence, Loggia dei Lanzi, place de la Seigneurie, Florence.

approche, répond donc une logique du débordement, de l'organique et de l'accident beaucoup plus volumique. Le drapé métallique spatialise l'assemblage en y introduisant de la profondeur : le pli est mouvement, résultat d'une compression qui contient, en latence un déploiement substantiel, une étendue. Le pli, c'est aussi ici du paysage, de la géologie, contre l'implacable géométrie de l'élément industriel.

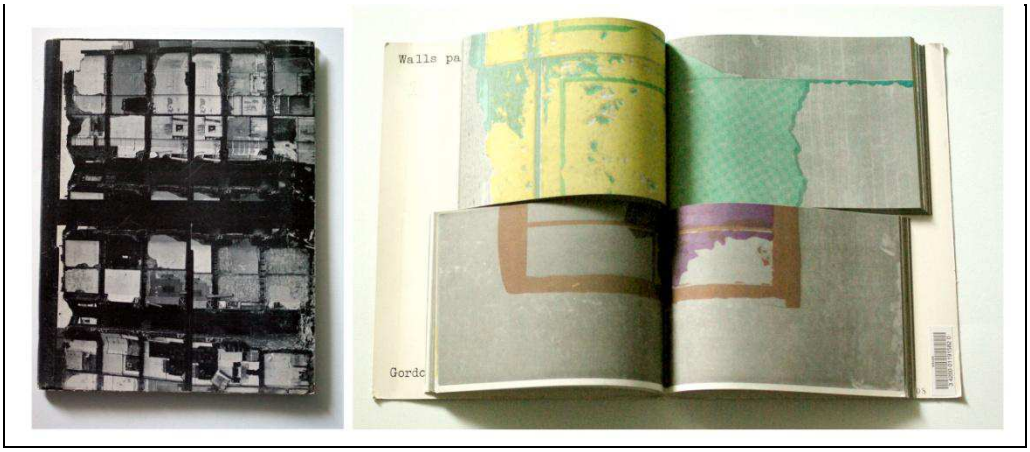
Le *combine*, chez Rauschenberg, est ainsi une recollection de mondes, mondanité des objets récupérés, mondanité de l'atelier rejoué dans chaque assemblage, selon le principe du *transport* et du transfert.

Robert Rauschenberg, *Oracle*, 1962-1965, environnement sonore composé de cinq éléments, 236/450/400 cm, Centre Georges Pompidou.

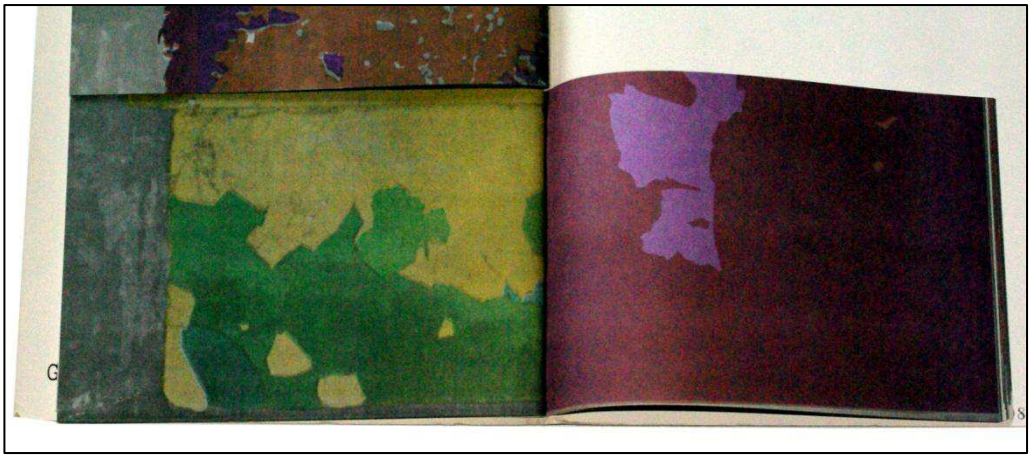
Ce groupe d'assemblages fonctionne donc par l'emploi du fragment et l'intégration de morceaux d'objets de récupération (le déchet, le rebus). Le fragment agit, par métonymie, comme relais d'une totalité plus vaste et comme moyen de recomposer, de reconstruire, par une mise ensemble de bouts, un lieu (abouter, mettre bout à bout des morceaux, « prendre quelque chose et en faire autre chose »). Le terme d'environnement est important, il qualifie la capacité de la sculpture à architecturer l'espace. Les cinq pièces jalonnent en effet un parcours possible et rejouent, par une sorte de mise en scène des assemblages, l'espace de l'atelier. Oracle pourrait ainsi reposer sur un double prélèvement, d'une part celui des objets nécessaires à la constitution des différents assemblages, d'autre part, une ponction, une transposition et une déposition du lieu de fabrication de l'œuvre. Le livre de Gordon Matta-Clark, Walls Paper, peut être aussi considéré comme un questionnement sur l'architecture à travers la logique du prélèvement et du déplacement, en rejouant une partie des procédés sculpturaux employés par l'artiste (découpe puis dépose de la découpe dans un contexte différent). L'atelier de Gordon Matta-Clark, c'est l'architecture trouvée, l'architecture résiduelle, là encore, une forme de déchet du construit. Le lieu de travail est donc aussi, déplacé : des espaces jusqu'alors peu considérés sont « exposés » par la sculpture qui procède par découvrement, ouverture et révélation de structures ou de points de vue non usuels. Le livre fonctionne comme une mise en page de ruines et reprend, dans le battement de ses feuillets, une mémoire des lieux. Le livre fonctionne en quelque sorte, comme un prolongement et une extension utopique d'espaces d'investigation et d'opération de la sculpture. Il recrée ainsi un site de papier par collage, assemblage de traces se rapportant à la peinture et à la fresque.

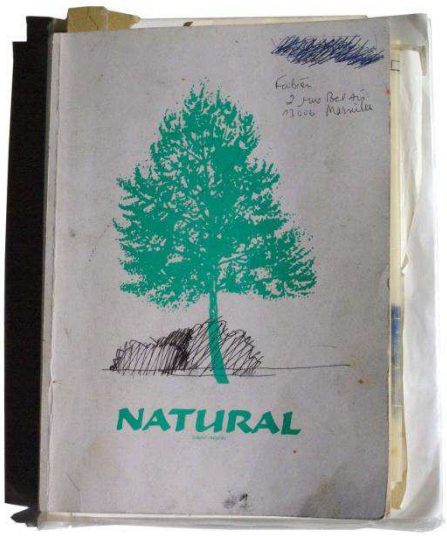


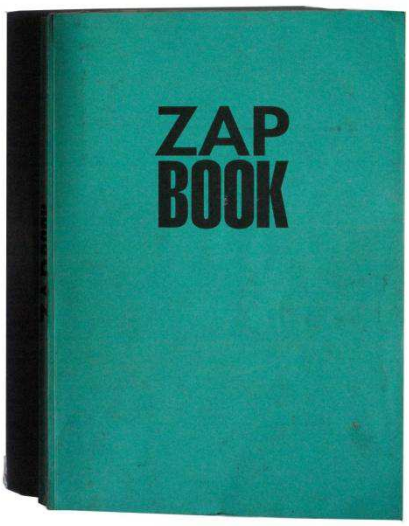
Walls Paper, 1972, conçu par Gordon Matta-Clark et publié par la galerie 112 Greene Street, New-York, 25,7/21 cm.



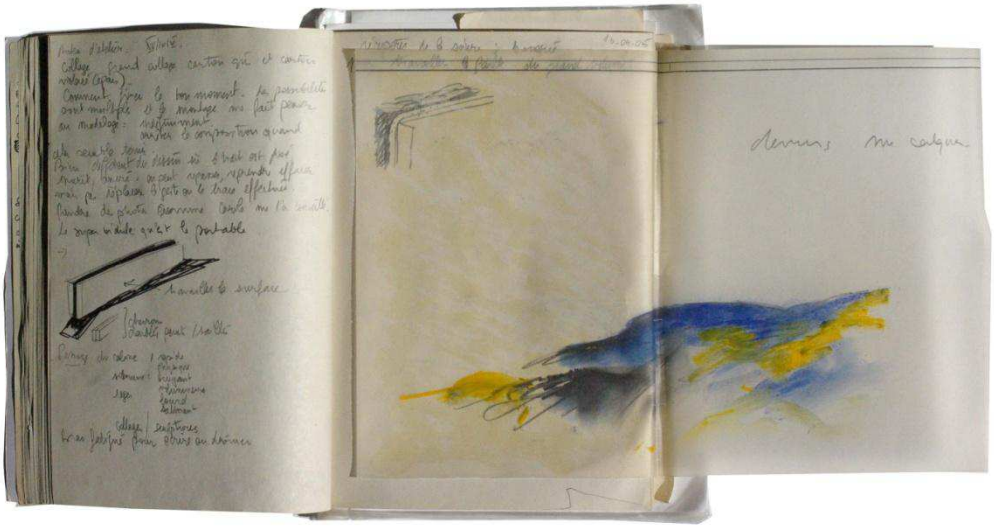
Gordon Matta-Clark, *Walls Paper*, collection du Musée d'Art Moderne de la ville de Saint-Etienne, bibliothèque Jean Laude, Buffallo Press, 1973, ensemble et détail.



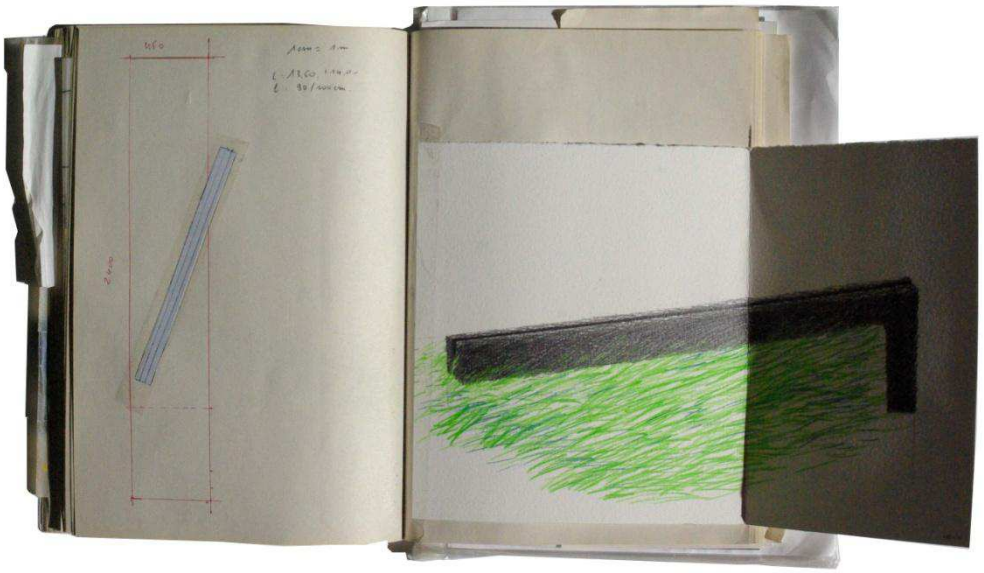


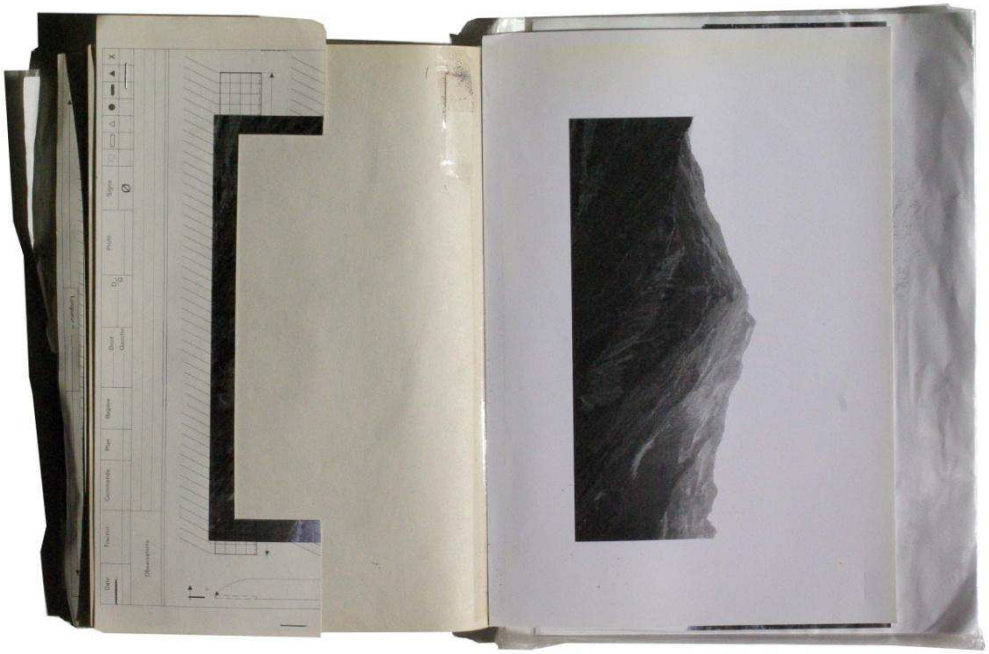


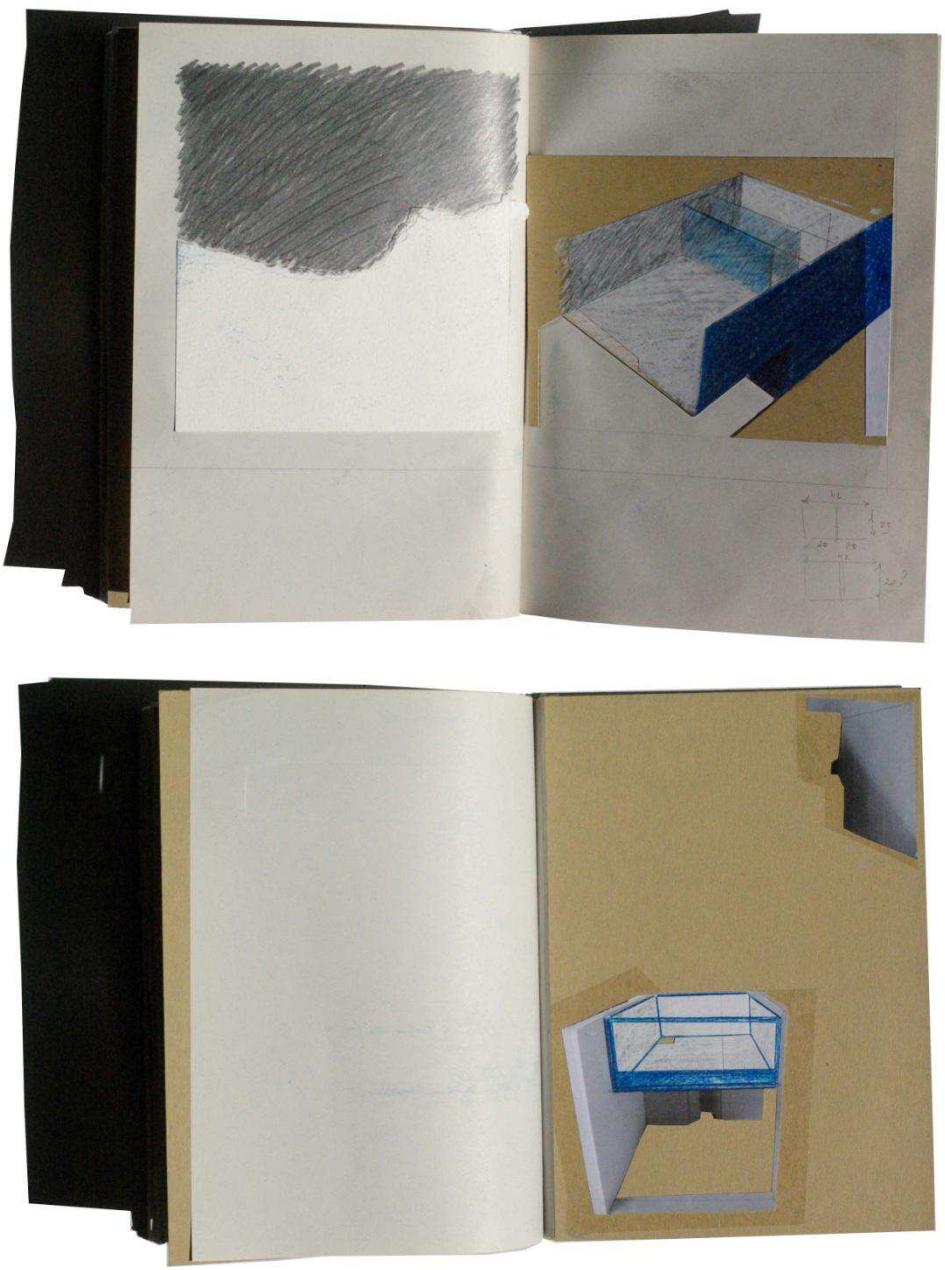
Carnet « Natural », papier recyclé, 28/20 cm, daté en ouverture du 24 septembre 2002.
Carnet « Zap Book », papier recyclé, 29,7/21 cm, daté en ouverture du 11 mars 2006.



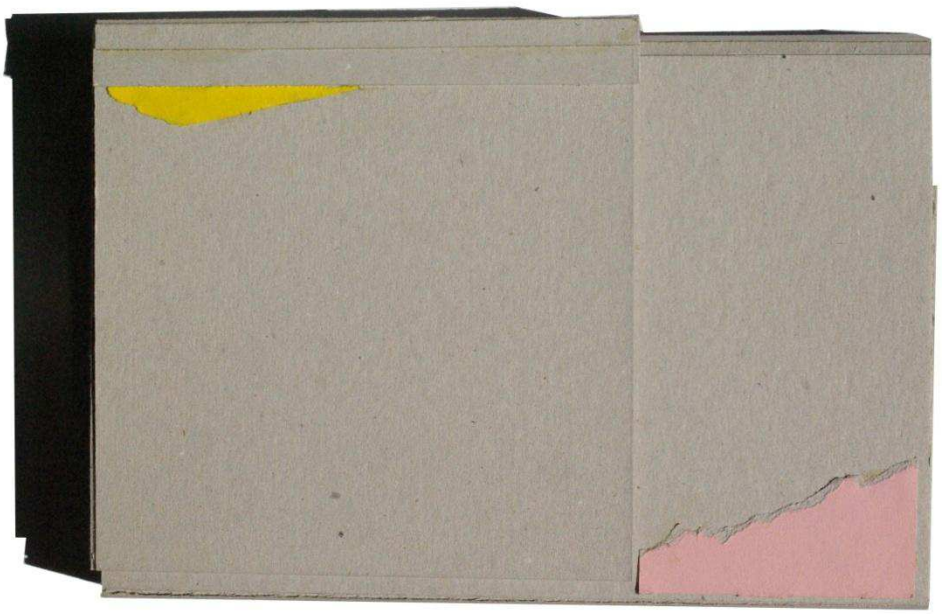
Carnet « Natural », déplié : collages et rabats (papier calque, impression numérique).



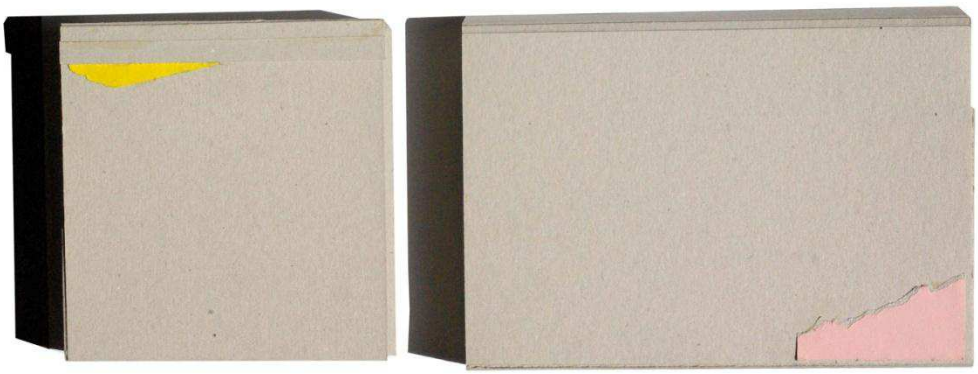




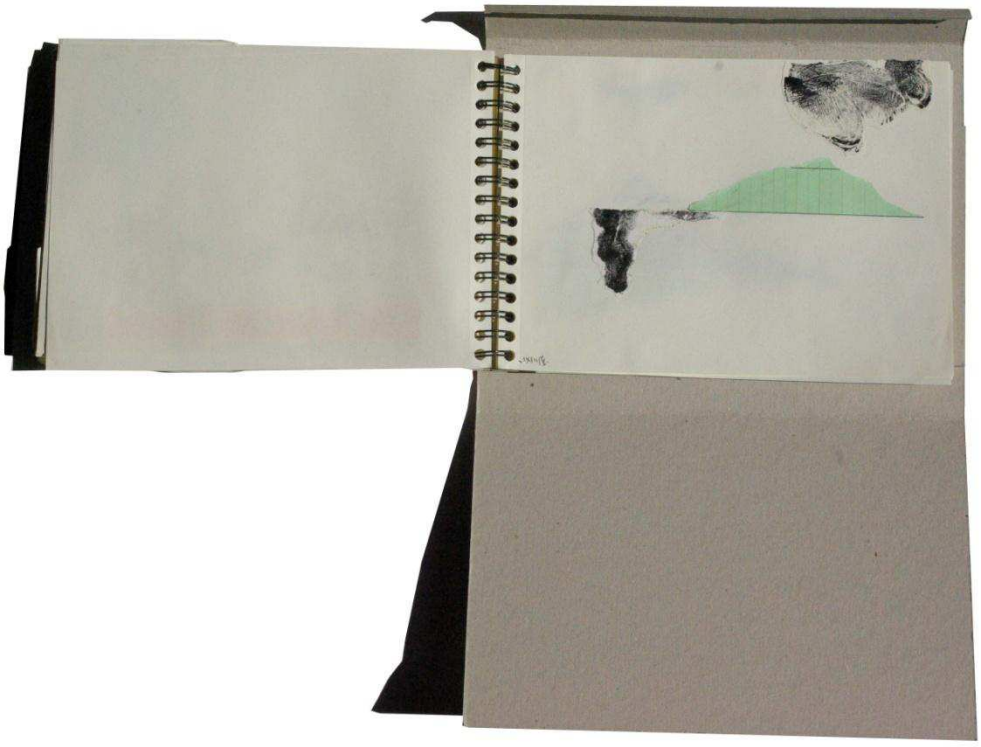
Carnet « Zap Book », papier recyclé, 29,7/21 cm, daté en ouverture du 11 mars 2006, ajout et extension (papier kraft brun, découpe et collage).



Coffret « sur-mesure », en deux parties, pour un carnet Canson, 29,7/21 cm.



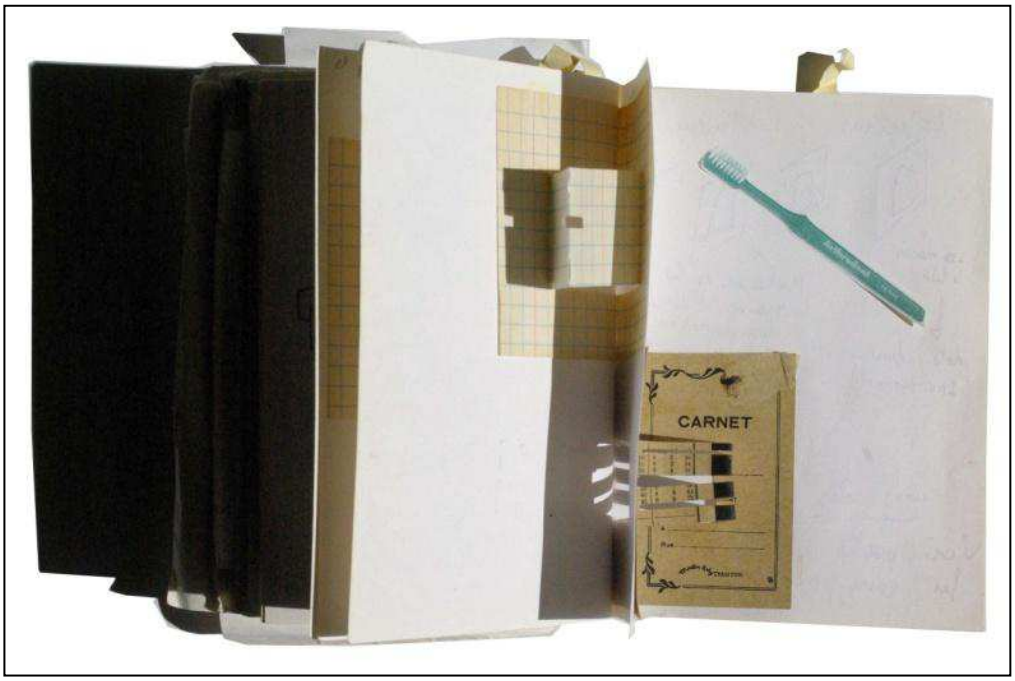
Coffret déplié, développement de son volume et de sa surface.



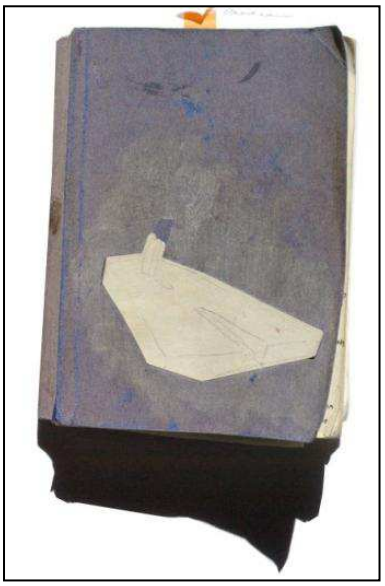
Pour revenir aux carnets, leurs diverses extensions (rabats, volets, ajouts,…) introduisent une spatialité nouvelle, spatialité proche de celle de la sculpture et des productions tridimensionnelles, ils combinent à la fois le registre de l'image (en offrant un support au dessin), et le registre de la sculpture, par leurs extensions invasives de la troisième dimension. D'ensemble d'images, le carnet s'inscrit dans le champ de la profondeur et du déploiement. Cette mobilité se retrouve, on l'a vu, dans le procès même du dessin, dans son « débordement ».

Le carnet, par sa configuration, par sa structure, est le lieu de réception et de retenue de la pensée en train de se formuler par le dessin[132], il est une remise, un entrepôt. À l'image de l'atelier, lieu de conception et de fabrication, le carnet apparaît comme un équivalent, en modèle réduit de cet autre architectural. Le carnet est le site de préparation de la sculpture. Par les détours du dessin, s'y construisent et s'y fortifient les possibles sculpturaux. Quant à la taille variable des carnets, elles sont de dimensions souvent modestes, toujours bien en deçà de la taille des sculptures réalisées. Cette exiguïté convient assez bien à la conception de la sculpture, qui s'élabore, en quelque sorte, en marge de l'atelier réel, comme si l'espace réduit des carnets était la condition sine qua non d'un travail en volume et en plus grand.

[132] Robert Morris, dans un entretien avec Hans Ulrich Obrist, précise que ses carnets de projets restent non publiés, conservés par l'artiste et de nature intime. Ils sont « comme une extension de ma pensée. Il y a des esquisses et des notes pour tous les travaux que j'ai faits. Ils s'affinent et se développent dans les carnets jusqu'au point où je peux dire « ça y est » et les réaliser. Les œuvres réalisées ont une sorte de dimension immergée dans les carnets, mais, pour d'autres pièces qui n'ont jamais été réalisées, c'est leur seule existence. Pour tout travail que je fais – que ce soit une commande ou une exposition –, il y a ce vaste ensemble de notes et de questions préliminaires à ma propre intention, que je couche sur le papier, je développe, je modifie dans les carnets. Tout ce qui se trouve dans le domaine public y est arrivé, pour ainsi dire, au travers de mes carnets. » C. Cherix, *Robert Morris, Estampes et multiples, 1959-1998 : catalogue raisonné*, Cabinet des Estampes du Musée d'art et d'histoire, Maison Levanneur, Centre National de l'Estampe et de l'Art Imprimé, Chatou, 1999.



Carnet de poche, année 2000, 14,7/10,5 cm, projets.



« C'est drôle, quand j'ai pris cet atelier en 1927, il m'a paru minuscule. C'était le premier que je trouvais, et je n'avais pas le choix. J'avais prévu de partir dès que possible parce que c'était trop petit. Mais plus je restais, plus il grandissait...[…]Je pouvais y faire ce que je voulais. J'ai déjà fait mes grandes sculptures ici, celles de *L'Homme qui marche*. À un moment j'en avais trois grandes en même temps ici. Et j'avais encore assez de place pour peindre. »[133]

[133] M. Peppiatt, *Dans l'atelier de Giacometti*, Paris, L'Échoppe, 2003, p. 13.

Chapitre II

Vue de l'atelier, recyclage d'un assemblage en guise d'étagère.

« Le sculpteur ne doit considérer que le volume, figure, emplacement et repos. Des ténèbres et de la lumière, il n'a pas à se préoccuper, parce que la nature elle-même les produit dans ses sculptures. De la couleur non plus. De la distance et de la proximité, il se préoccupe médiocrement. Il recourt à la perspective linéaire, non à celle des couleurs, malgré les variations que subissent avec la distance de l'œil les couleurs et la netteté de contours des figures. La sculpture est d'un discours plus simple et demande moins d'efforts à l'esprit que la peinture. »

Léonard de Vinci, *Traité de la peinture,*
Textes traduits et présentés par A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, p.104.

Typologies du dessin et répétition

Codes et codifications du dessin : de l'usage de la perspective.

«Les pyramides, les cathédrales et les fusées existent non à cause de la géométrie, de la théorie des structures ou de la thermodynamique, mais parce qu'elles furent d'abord une image (*picture*) —littéralement, une vision— dans l'esprit de ceux qui les construisaient. »[134]

Nous aborderons ici les différents modes de représentation de l'espace employés en dessin, modes récurrents que l'on retrouve d'un carnet à l'autre et formant donc un système. Un système graphique rendant compte d'une pensée non verbale, qui passe donc par la mise en image du dessin. La perspective, *« ce qui s'offre transparent au regard*[135] *»*, depuis ses origines et ses balbutiements, se fonde sur la conception du support comme surface transparente, surface à travers laquelle la vision trouverait son point d'aboutissement et d'achèvement (la *tavoletta* de Brunelleschi en est un exemple édifiant). D'autre part, et pour ainsi dire, de l'autre côté, le spectateur est assigné à une place bien définie et fixe, dans laquelle s'origine et s'ancre la suprématie du point de vue : le système perspectif repose ainsi sur un deuxième principe, celui de la fixité de la vision, vissée au corps spectatoriel, depuis lequel tout se raccorde (vision monoculaire, fixe et unique[136]). Si la perspective est un outil exemplaire d'illusionnisme (avant d'être compositionnelle, en vue de servir l'*Istoria*, pour ce qui est de la perspective linéaire des peintres et de l'organisation des figures), puisqu'elle donne au support-plan (tableau, mur, tablette) l'impression visuelle d'un espace à trois dimensions, elle demeure incomplète quant à rendre compte du mouvement qu'induit la troisième dimension[137]. « Quels que soient mes déplacements, toujours la profondeur restera devant moi dans et comme ce que j'aurai jamais parcouru, puisque si je m'avance vers elle et en elle, elle s'approfondira

---

[134] E. S. Ferguson, *The mind's Eye : Nonverbal Thought in Technology*, dans Science, vol 197, n°4306, 26 August 1977, p.827, cite par H. Vérin, *Les paradoxes de la perspective dans la littérature technique,* dans, *L'artiste et l'œuvre à l'épreuve de la perspective,* Collection de l'école française de Rome-364, sous la direction de Marianne Cojannot-Le-Blanc, Marisa Dalai Emiliani et Pascal Dubourg Glatigny, 2006.

[135] J-L. Marion, *La Croisée du Visible*, Paris, Éd. de la Différence, 1991, p. 12-13 : « et de fait, en perspective, le regard traverse ce que l'on nomme, faute de mieux, un milieu, milieu si transparent qu'il n'arrête, ni ne ralentit le regard et le laisse s'engouffrer, sans résistance aucune, comme dans le vide. »

[136] Voir à ce sujet, et pour l'ensemble de ce chapitre, R. Klein, *La forme et l'intelligible. Perspectives et spéculations scientifiques à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

[137] Sauf à considérer la perspective employée dans les jardins comme outil scénographique, tout à la fois projection et construction d'un espace dont le dispositif construit mutuellement le regard et le mouvement du spectateur. Au Grand Canal de Sceaux, le déplacement est coordonné par la trame perspective, recomposant ainsi le jeu des apparences et la perception de l'espace paysager. Voir à ce sujet, G. Farhat, *Pratiques perspectives et histoire de l'art des jardins, l'exemple du Grand Canal de Sceaux*, dans *Des Jardins/Revue de l'art*, 129, sept 2000.

d'autant sans que jamais je ne la couvre réellement ; l'ouvert de la profondeur me précédera toujours, puisque toute avancée réelle reproduira l'avancée idéelle, à jamais impraticable. »[138]

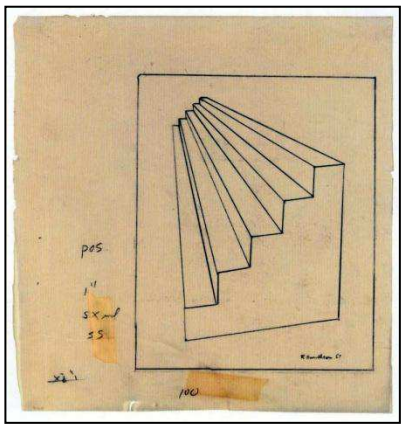
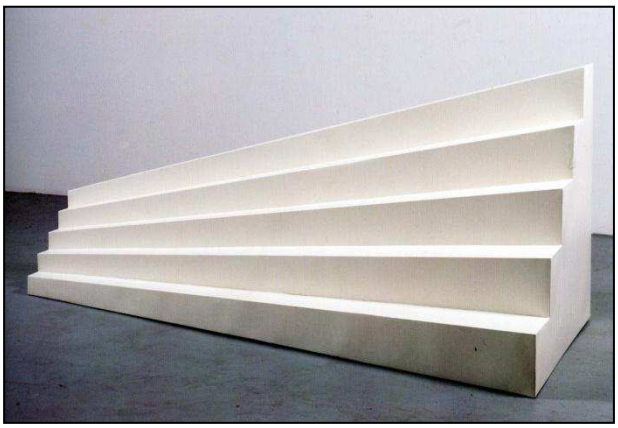
La profondeur est la dimension la plus « existentielle » selon Maurice Merleau-Ponty : « Plus directement que les autres dimensions de l'espace, la profondeur nous oblige à rejeter le préjugé du monde et à retrouver l'expérience primordiale où il jaillit ; elle est, pour ainsi dire, de toutes les dimensions, la plus « existentielle », [...] elle annonce un certain lien indissoluble entre les choses et moi par lequel je suis situé devant elles, tandis que la largeur peut, à première vue, passer pour une relation entre les choses elles-mêmes où le sujet percevant n'est pas impliqué. [139]» La perspective, « creuse » donc le plan de la représentation et rend compte d'une profondeur, qui vue de côté, comme l'explique Merleau-Ponty, se réduirait, pour une personne spectatrice de notre propre acte de spectateur à une largeur vue de côté, ou de profil. Alberto Giacometti désespérait de ne pouvoir faire le tour de ses sculptures, séquencée en autant de facettes et de points de vue que la circonvolution pouvait le permettre. Faire le tour d'un volume, rendre compte par le dessin, de propriétés spatiales qui échappent par définition à la représentation bidimensionnelle, autant de questions que se sont posées aussi bien les sculpteurs, que les architectes, recourant à un ensemble de systèmes graphiques, que l'on pourrait regrouper sous le nom de système perspectif (perspective linéaire, cavalière, artificielle, militaire, axonométrique…etc). Depuis le 15ème siècle, la perspective est à la fois une pratique intellectuelle et matérielle qui relève aussi bien de la science que de la technique, c'est un ordonnancement qui « s'adresse en premier lieu au dessinateur mais sa fonction s'étend bien vite à l'ensemble des métiers qui pratiquent la distinction entre le projet et l'objet et qui manient subtilement le mariage de l'*imitatio* avec l'*inventio.* »[140] Elle est à la fois spéculative et opératoire.

« En sculpture, le dessin de tous les profils est nécessaire parce que le sculpteur l'utilise pour représenter chaque point de vue successif, et définir ensuite la forme qui lui semble la meilleure et qu'il souhaite modeler dans la cire, la terre, le marbre, le bois ou tout autre matériau. »[141]

La perspective, et cela concerne de près notre pratique de dessin, est un moyen efficace et direct pour formaliser différentes étapes avant le passage à la réalisation, là encore, elle *découpe.*

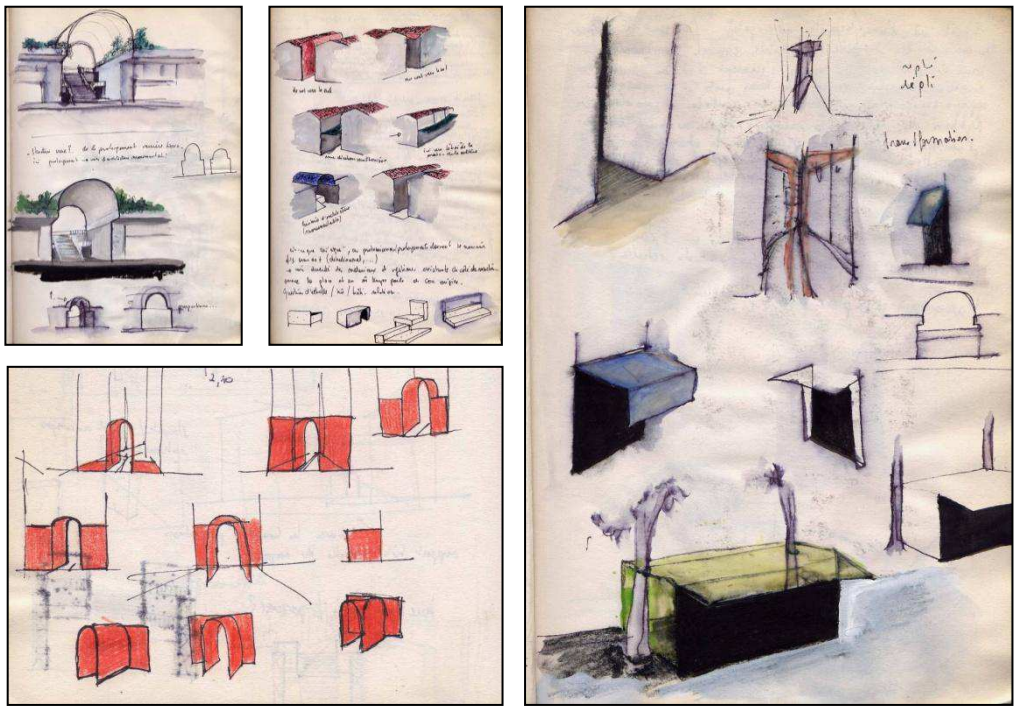
---

[138] J-L. Marion, *Op. cit*., p. 16.
[139] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éd. Gallimard, 1945, p. 296.
[140] P. Dubourg Glatigny, *L'artiste et l'œuvre à l'épreuve de la perspective*, *Op. cit.*, p. 117.
[141] A. Chastel, *Giorgio Vasari, Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition critique sous la direction d'A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, Troisième édition, 1989, p. 150.

Robert Smithson, *Untitled (Drawing for Pointless Vanishing Point)*, 1967, 27, 5/27 cm.
Pointless Vanishing Point, 1967, acier peint, 100/100/243 cm.

L'illusion d'un point de fuite, tenue du dessin géométrique, est par la réalisation en volume de cette même illusion, doublement indexé. La sculpture en pointe la « vanité » et se trouve comme excédée par la mise en perspective de son enveloppe. Elle s'effondre sous l'effet de mise en perspective du volume, dans l'espace concret de présentation. L'ensemble de cette œuvre, véritable fiction (par l'usage du « comme si »), met en évidence le site d'une béance et d'un écart entre nos perceptions et nos représentations, par le truchement d'un moyen de représentation très codifié et « classique ». Smithson utilise ce moyen à contre-emploi et le fait légèrement dériver pour en démontrer, en quelque sorte, toute la limite, jusqu'à son aporie. Ce que ne montre pas le dessin usant de la perspective, c'est la profondeur considérée de profil, elle nous masque donc une part de la réalité de l'objet, pour n'en retenir qu'un point de vue idéal. La sculpture démonte cette idéalité et montre avec insistance l'importance de tous les points de vue, uniquement compréhensibles par le déplacement. On sait l'importance du déplacement pour Smithson (déplacement des matériaux du site, à l'intérieur du lieu d'exposition, déplacement des codes mais encore déplacement du corps de l'artiste comme « œuvrement » d'un espace, avec l'utilisation de la carte et du miroir comme figures de ce déplacement). Ce principe se rattache plus largement, si l'on considère l'ensemble de son œuvre, au phénomène d'entropie, à savoir comme le degré de désordre mesurable à l'intérieur d'un système auquel s'ajoute un caractère de transformation et d'irréversibilité.



Etat des lieux, notations et projet, art dans la ville 2000, 29,7/21 cm, encre, colle, crayon dilué, carnet.

Le dessin est ici employé, pour relever des espaces résiduels et interstitiels. La machinerie perspective vise, au-delà d'une vraisemblance dans la représentation, à retenir et à redéployer un certain nombre de relations spatiales spécifiques Elle est utilisée par souci de rendre présent, de se faire une image, en mesurant, désossant, en mettant en évidence des structures. En se confrontant, à l'architecture, par le dessin, il s'agissait aussi de s'interroger sur les matériaux qui la constituent. Cette donnée matérielle, par glissement, transitera dans le travail de sculpture, par les opérations graphiques successives.

Les premiers dessins choisis ici appartiennent à ce champ de la représentation qu'on pourrait qualifier d'architecturale, le mode employé, comme la nature des projets déployés, s'inscrivent dans une mise en image de l'urbain, du bâti. Ils appartiennent à un type d'intervention qu'on pourrait qualifier d'in situ. Nos pratiques du « dessin d'espace » et, conséquemment de la sculpture, se sont fondées d'ailleurs essentiellement, à partir de cette approche de projet, qu'on qualifiera un peu rapidement de « paysager ». Pratique de projet dont nous reçûmes l'enseignement à l'Ecole des Beaux-arts [142] et, dans une certaine mesure, comme propédeutique à l'enseignement du *design* (le mot *design*, étant accepté dans son sens le plus large, recoupant à la fois la conception d'objets, comme la conception d'espaces). Le site, donc, par sa configuration (volumes, percées, couleurs…), a déterminé l'intervention d'un point de vue formel et sémantique mais aussi quant au mode de représentation employé pour représenter et donc quant à la typologie des dessins élaborés. Ces premiers travaux qui appartiendraient à la vaste question de la sculpture en milieu urbain, furent sans doute déterminants pour notre pratique ultérieure de sculpture, que l'on pourrait dire plus « autonome », non subordonnée à un site ou à un lieu spécifique. Cette subordination à l'existant d'un terrain, d'un îlot, d'un fragment urbain a joué le rôle d'un déclencheur de spatialité : prendre en compte un espace existant, c'est prendre la mesure de cet espace, par des croquis d'observation et donc par la mise en perspective des lieux représentés. C'est aussi, conjointement, concevoir et projeter une image de l'intervention possible, en usant de moyens visuels « vraisemblables », ceux de l'architecte nous semblant les plus adéquats (coupe, axonométrie, perspective intuitive,...). Après coup, il apparaît avec une sorte de tenace évidence, que ce qui nous motivait alors, c'était, avant toute chose, le volume et l'espace. Le volume et l'espace contenus dans les plus infimes et triviales choses, tout ou presque devenant prétexte à dessiner-enregistrer et à dessiner-projeter. Aussi, pour préciser davantage, le terme de perspective que nous employons ici, recoupe un ensemble non homogène de pratiques diversifiées (si l'on conçoit que le terme s'applique aussi bien à tout l'appareillage employé par les peintres comme fondement de l'œuvre picturale, qu'aux planches exécutées par les architectes), et rejoindrait pour notre pratique, cette ingénierie de l'ouvrage d'art, cette technologie de la machine, représentées par les ingénieurs, à travers les planches gravées. Notre perspective, très approximative, dans la mesure où aucun outil de géométrie n'est jamais employé, cette perspective approximative donc, se place du côté de l'ouvrage et de l'objet, est édification et construction, elle confère une visibilité à ce qui n'est

[142] École Régionale des Beaux-arts de Saint-Etienne, 1992-1993, (pour la deuxième année). Ces questions d'espace et de sculpture furent l'objet d'étude d'un D.N.S.E.P et d'un troisième cycle de recherche en Design, menés dans cette même école, sous la direction de M. Charpin.

pas encore, elle *fait apparaître*. Les vues axonométriques, de la première planche, tendent à rendre compte le plus objectivement possible des volumes perçus, par des points de vue pour le moins inhabituels, en tout cas ne correspondant pas à une vue d'homme. L'axonométrie[143] permet ainsi d'avoir une prise plongeante sur l'objet, de donner à toute chose, une qualité d'objet (qu'il s'agisse d'un volume réduit ou d'un bâtiment qui d'ordinaire nous surplombe). R. Klein, à partir d'une analyse conduite sur le *De Sculptura* de Gauricus (1504), note que la situation de surélévation du point de vue (inclination du plan par exemple) permet de saisir plus de choses ou bien de tout percevoir (vue à vol d'oiseau)[144]. La perspective axonométrique est un mode de représentation de l'espace et des volumes qui réduit le monde à un objet, façon indirecte de voir de la sculpture là où il n'y en aurait pas, dans le sens où, le monde perçu serait ainsi façonnable et modelable, par les stratégies du dessin. Ou, dit autrement, de l'éloignement (ou du recul) et de ses phénomènes comme mode d'aperception (une forme de perception qui atteindrait la pleine conscience), engageant le voir comme avoir *à distance*.

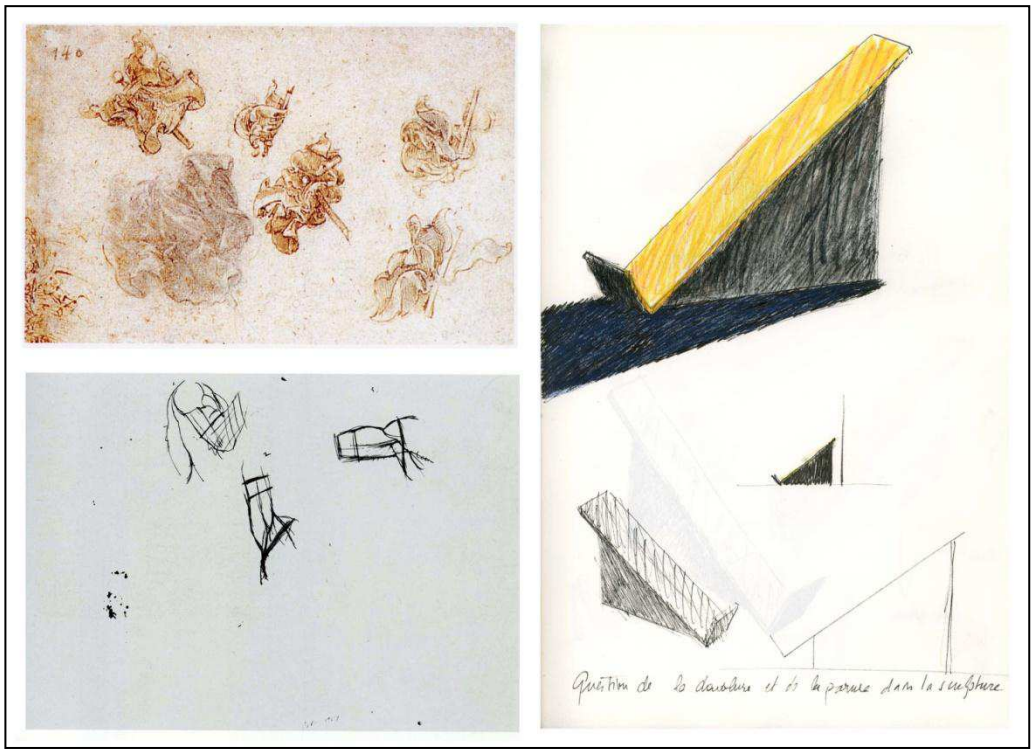
Soient donc ces quatre planches extraites d'un carnet de recherche mêlant notes écrites, collages divers, photographies. Ces planches reprennent et s'inscrivent modestement dans cette typologie de dessins, esquisses, croquis, notes dessinées, que l'on retrouve, notamment chez Léonard de Vinci sur cette étude de draperies, avec un format déroulé à l'horizontale et sept dessins, à la taille et à la netteté variables. Trois d'entre eux mettent en tension l'espace par leur proximité avec les bords. En bas, à gauche, une partie de l'« objet d'étude » est visible, le reste est à la charge du spectateur, rejeté hors du cadre. Composition tournoyante qui met en gravitation plusieurs fois la même draperie à des échelles discontinues de perception, dont l'orbite, le noyau d'attraction consisterait en ce dessin, légèrement décalé dans la première moitié gauche[145]. Très curieusement, par ces effets de netteté plus ou moins prononcés, l'ensemble des dessins, se déroule plutôt selon un plan latéral, rythmé par des zones de condensation plus ou moins marquées (et faisant ainsi reculer ou avancer l'objet représenté). Le travail du dessin, s'attache, ici à saisir l'ensemble des modalités d'apparence et de structure formelle de l'objet étudié, en vue de constituer un répertoire graphique, dans lequel l'artiste pourra puiser, le moment venu, en vue

[143] L'axonométrie a pour particularité d'être une perspective dont les fuyantes ne se rejoignent pas : il n'y a donc pas d'assignation à un point de vue déterminé, le spectateur est partout, omniscient.

[144] P. Gauricus, *De Sculptura (1504)*, édition annotée et traduction par A. Chastel et R. Klein, Centre de recherches d'Histoire et de philologie de la IVe Section de l'Ecole pratique des Hautes Etudes, Paris / Genève, Éd. Droz, 1969.

[145] Si l'on admet une découpe axiale et verticale en deux parties, dont le rendu est proche de l'effacement et de l'indistinct : on retrouve, en quelque sorte le *sfumato*, dans une composition qui ne cherche pas, pour autant, les effets de profondeur ou de dégradation de plans.

d'une œuvre future. Multiplier les points de vue sur l'objet, c'est mettre en route une machine de compréhension (au sens de préhension dans une globalité), c'est ne rien laisser dans l'ombre du regard scrutateur. Bien plus, le dessin n'isole l'objet observé de son milieu que pour en marquer davantage ses contours.

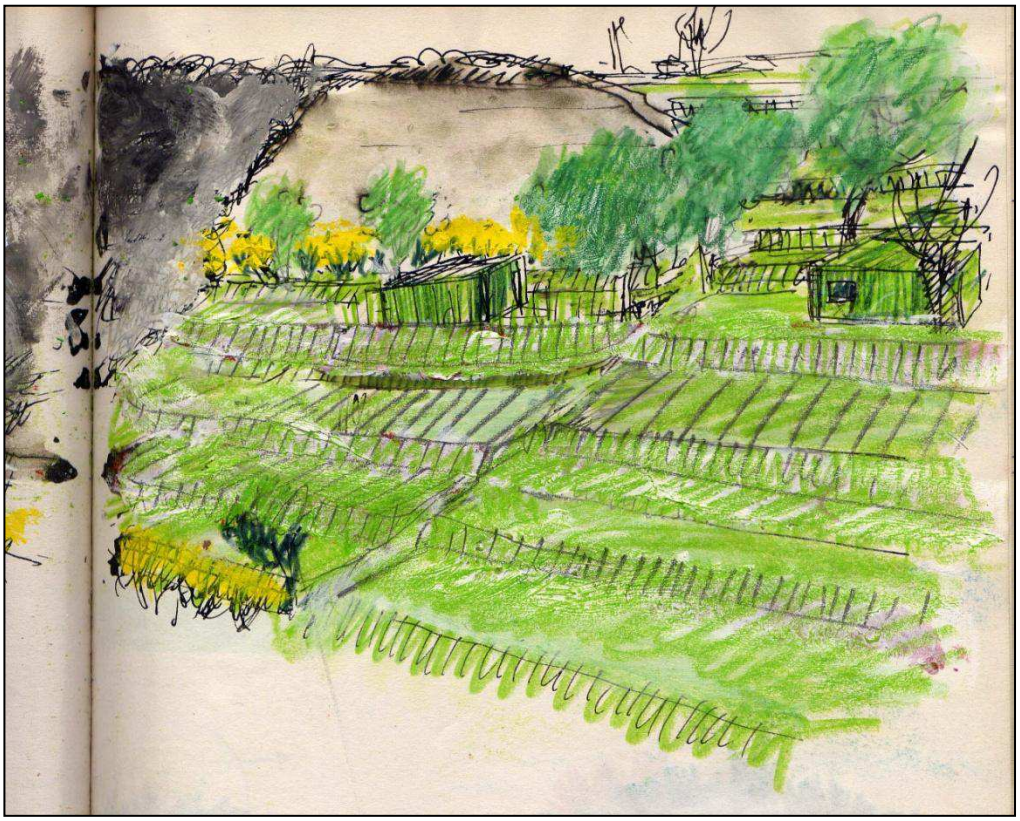


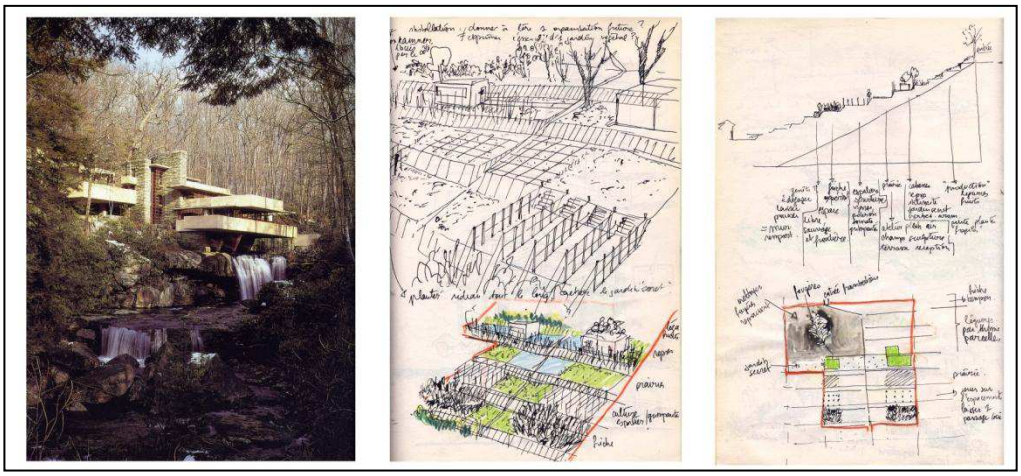
Léonard de Vinci, *Études de draperies, vers 1515*, Codex Atlanticus, fol.317 v-a, Milan, Biblioteca Ambrosiana.
Bruce Nauman, *sans titre (dessins d'épaules)*, 1967, 42,5/61,6 cm, stylo encre, crayon et stylo bille sur papier.
Dessins de socles, décembre 2008, 29,7/21 cm, crayon et crayons de couleurs, carnet.

Une réalité « déshabillée ».

Nos dessins pourraient s'apparenter à ce que Peirce définit comme étant un *diagramme* : « Parmi les signes, il y a ceux qui représentent leur objet par ressemblance, les icônes et parmi les icônes, celles qui reproduisent la structure de leur objet, les diagrammes. »[146] La fonction du diagramme, et cela rejoindrait le fonctionnement de la perspective axonométrique, est d'exhiber les relations qui existent entre les parties de son objet, d'en reproduire la structure, le plus souvent par des lignes et des surfaces. C'est-à-dire, exposer de pures relations structurelles. Le dessin-diagramme repose ainsi sur une sorte de désossage de la réalité, il est une mise au jour, que l'on retrouve dans les dessins, pur système de lignes-réseaux. C'est le cas, avec cette vue, en légère contre-plongée et éloignée de son objet. Il s'agit d'une vue d'ensemble d'un terrain en pente, marqué par des terrassements, lieu choisi dans le cadre d'une intervention *in situ*[147]. Le dessin résume ce morceau de paysage à un bloc au profil trapézoïdal et retient du paysage son aspect volumétrique, plutôt qu'un environnement dans lequel on serait immergé. Le dessin met donc à distance, géométrise (il condense en quelques lignes-forces) et objective (dessin « scientifique » tendant à objectiver les phénomènes) le paysage qui tient lieu de référent. Bien plutôt que d'en donner une image ressemblante, un simulacre de réalité, il évacue et met en évidence des logiques structurelles, qu'on pourrait ramener à quelques obliques essentielles (typique du terrain, en déclivité). Sous la couleur, le réseau enserre l'espace, le polarise. La géométrie est donc employée pour mettre au jour le relief observé, relever les saillis, les creux, les ruptures de niveau. Le dessin exemplifie, accentue et procède par opération de re-marquage. Cette logique sert le projet, elle est au service d'une lisibilité du discours : ce qui nous retient dans ce paysage, c'est déjà cette latence de la sculpture, qui n'attend que le jeu du dessin pour l'instituer. Cette logique géométrique dispose aussi d'autres procédés : la coupe et le plan. La coupe rend compte avec acuité du dénivelé. Le sol est ainsi rabattu, ramené à une plaque verticale dont l'étagement est rendu bien plus sensible. Le plan, quant à lui, aplatit le volume, réduit la réalité à une surface abstraite, le plan est quasi anti-sculptural, il met en exergue – et ce sont les architectes qui nous le rappellent[148] – des circulations, des rapports de connexions entre les espaces.

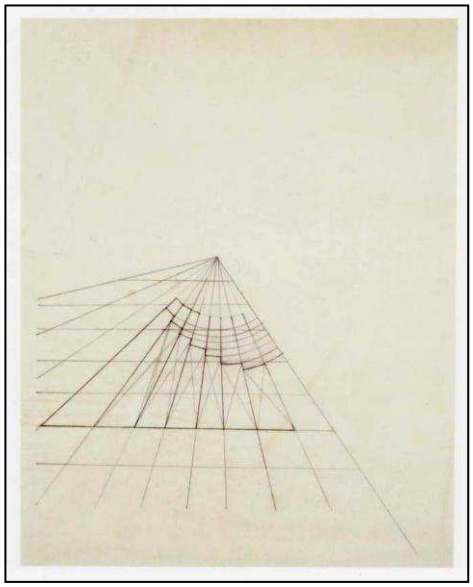
[146] C.S. Peirce, *Collected Paper*, vol. 8, Cambridge, Harvard University Press, 1931-1958, p.544.
[147] Art dans la Ville, juin 2003, St-Etienne.
[148] L'architecte Louis Kahn, à travers l'ensemble de ses réalisations a démontré la puissance du plan, depuis lequel tout sa pensée de l'espace s'élabore, depuis lequel toute construction s'édifie (circulation, connexions, articulations des espaces…).





Etat des lieux, *vue d'ensemble des terrasses*, art dans la ville 2003, carnet, détail et pages entières.
Frank Lloyd Wright, *Fallingwater*, 1936-1939, Mill Run, Pennsylvanie.
Page suivante, installation correspondante au carnet, juin 2003, bois assemblé et peint.

Le dessin, est donc un moyen d'atteindre à la structure d'un site, c'est-à-dire un moyen d'intégrer une graphie particulière constituée de sauts et d'interruptions. Le dessin reprend ce jeu différentiel tout en l'accentuant, de la même façon que l'architecture de Wright, dans son dess(e)in, matérialise les différences de niveau : le terme de topographie peut s'entendre littéralement comme dessin du sol. Souligner, relever, reprendre et prolonger, tels pourraient être les principes mis en œuvre ici. L'architecture se présente alors comme une extrapolation du site, comme résultant de son prolongement organique, l'architecture semble issue du sol, elle est interconnectée au lieu jusque dans son substrat matériel. Le dessin des terrasses, dans notre projet d'installation, s'appuie sur l'étude attentive des ruptures de terrain pour les réinjecter ensuite comme principe de sculpture. Il y a, de part et d'autre, une contamination, une contagion du site sur la sculpture et du site sur l'architecture. En retour, l'architecture, comme la sculpture, s'augmentent de la réalité du lieu, il y a échange de propriétés et de qualités, d'une réalité à l'autre, par porosité formelle, matérielle et structurelle. Le dessin, par le jeu des différents moyens de représentation, disloque et fragmente donc une réalité qui ne se perçoit que dans un flux, dans la continuité et la mobilité. Le dessin, procède par exagération, en isolant et découpant le réel, il re-marque des tropes (utiles pour le travail de sculpture), pointe des logiques à l'œuvre. Tout passe par un trait qui réduit, condense, délimite, afin de faire émerger les grandes lignes sous-jacentes du paysage. Une autre discontinuité est introduite, il s'agit de la cohabitation, sur les mêmes pages, d'échelles de réalité multiples. Le regard « saute » ainsi d'une vue rapprochée (qui s'attacherait aux détails) à des vues plus éloignées. Cette logique du déplacement et de la discontinuité, par changement d'échelle et de point de vue, rejoint les représentations éclatées, sorte d'écorché de la sculpture, d' « arraché », représentation qui ne se résout pas dans la totalité de l'objet mais bien plutôt décompose le réel pour mieux l'approfondir et accéder ainsi à une forme de connaissance. Le dessin est ici l'anticipation d'une mise en œuvre de la sculpture, fonction réflexive, fonction « pensante » du dessin. Mais il y aurait tout de même un impensable de la sculpture que le dessin ne parviendrait pas à contenir dans sa propre économie figurale. C'est le cas de nouveau avec l'œuvre de Robert Smithson. La sculpture, ici considérée est une relecture tronquée du dessin. Elle n'est en aucun cas une application de ses principes. Son mode d'existence déjoue, au contraire, les logiques de la représentation perspective, une fois de plus en les redoublant et en les détournant. La perspective employée opacifie la possible réalité de la sculpture, plutôt que de la faire apparaître dans une claire transparence du dessin. Une fois de plus, par ce léger dérèglement, l'artiste nous donne accès à l'écart séparant ces deux modalités d'existence de l'objet.

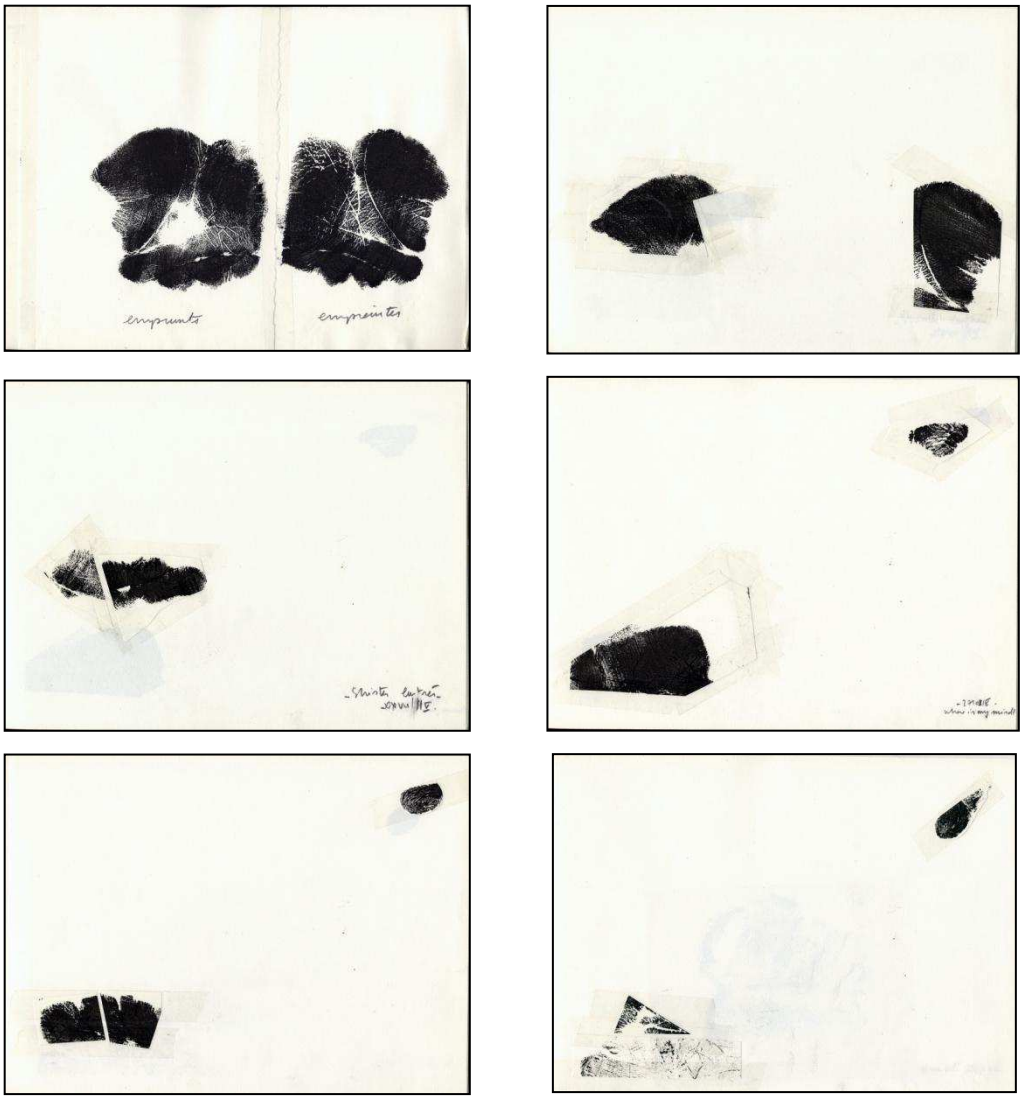


Robert Smithson, *Drawing for Leaning Strata*, 1968, 60,9/45,7 cm, crayon et encre sur papier et *Leaning Strata*, 1968, 266,7/76,2/124 cm, aluminium peint.

La perspective, percée du regard, science de l'espace, donne la primauté à l'optique et ramène la tridimensionnalité de l'espace vécu, à une pure visibilité, une *libido vivendi*, une tyrannie du voir[149]. Le dessin, à travers, cette science « productrice d'effets », s'adresse donc en premier lieu et presque exclusivement à l'œil, dont le sens corrélatif est la vue. La vue est sens à distance supposant donc l'absence de tout contact entre l'organe et son objet. La vue requiert une distance nécessaire et constitutive de la vision, qui s'exerce donc dans un intervalle, un *milieu*, défini par Aristote comme le *diaphane*. « L'objet de la vue, c'est le visible. Or le visible est, en premier lieu la couleur [...] Le visible, en effet, est couleur, et la couleur, c'est ce qui est à la surface du visible par soi [...] Toute couleur a en elle le pouvoir de mettre en mouvement le diaphane, en acte, et ce pouvoir constitue sa nature. C'est pourquoi la couleur n'est pas visible sans le secours de la lumière, et c'est seulement dans la lumière que la couleur de tout objet est perçue. »[150]

[149] J-L. Marion, *Op. cit.*, p. 99. « La *libido vivendi*, pur désir de voir qui met en stricte équivalence l'image et la chose, définit un monde où toute chose se réduit à une image, et où tout image vaut comme une chose. Cette équivalence est une tyrannie absolue : l'entrée dans le monde des images libère moins l'imaginaire pour une jouissance jubilante, qu'elle n'enferme notre esprit et notre désir hors des choses, comme dans une prison d'images — un exil imaginal. »

[150] Aristote, *De Anima*, trad. et notes J. Tricot, Paris, Vrin, 1956, p.105-106.



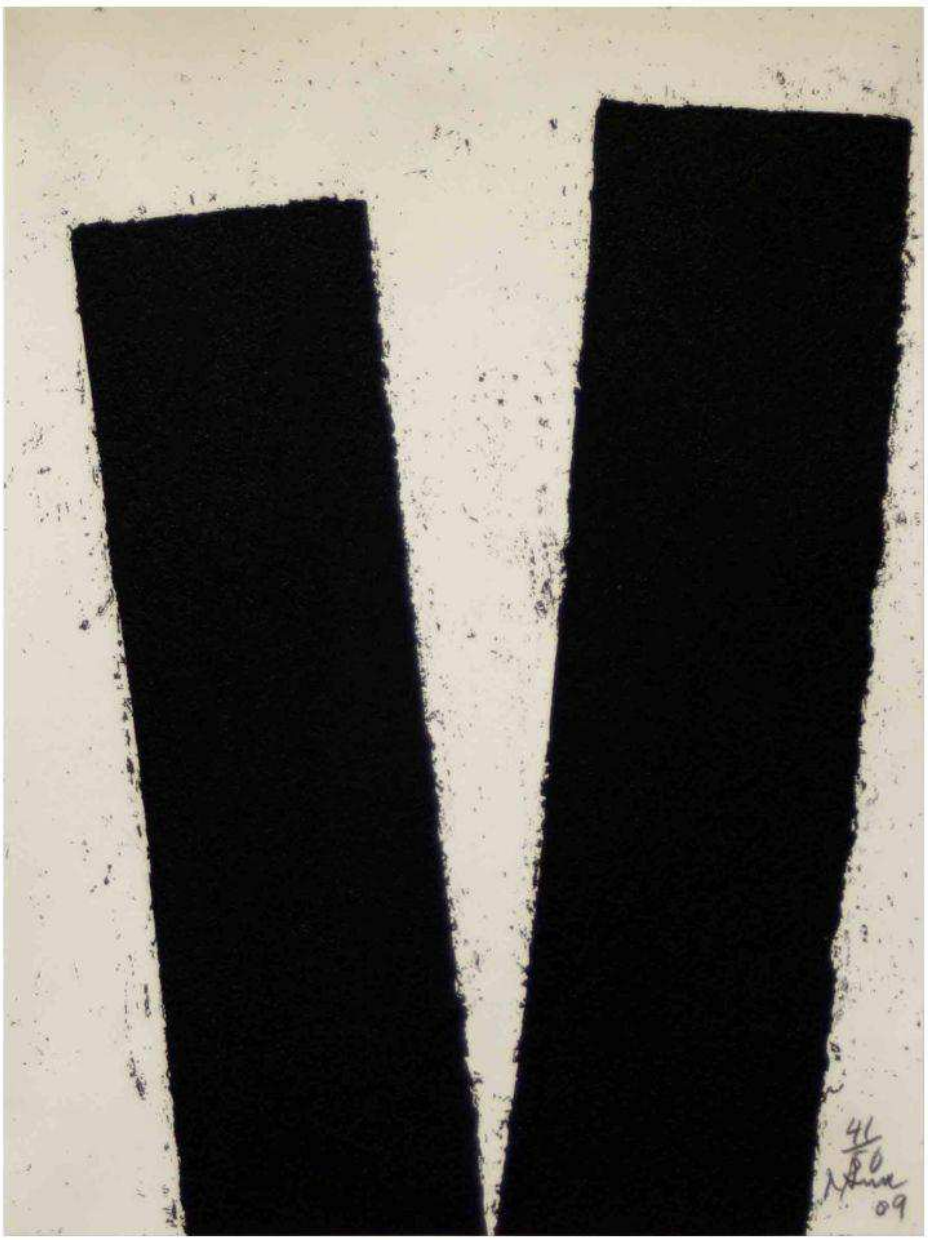
Empreintes, collages, janvier-février 2005, 29,7/21 cm, encre, adhésif, carnet.

Reports et empreintes dans le dessin.

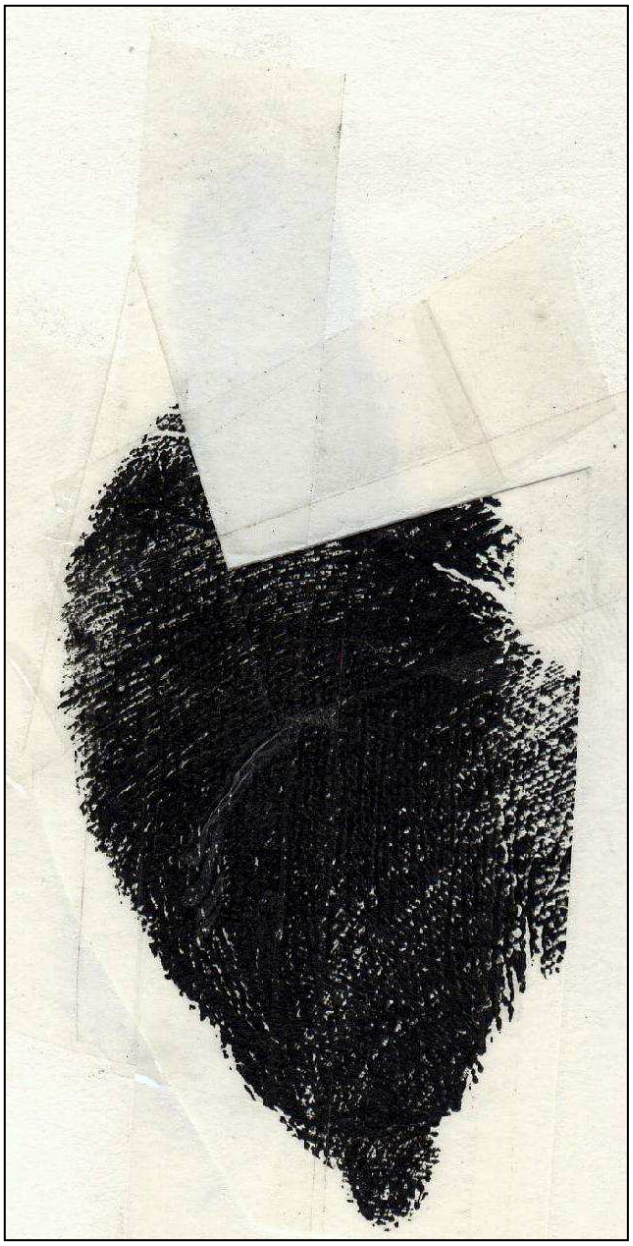
Pourtant, il y aurait bien une typologie de dessins, qui rétablirait et dans son processus et dans ce qu'elle dispose à la vue, un contact. Ce type de dessin, relèverait de ce qu'on appellera des *empruntes*, c'est-à-dire des dessins moins linéaires, fonctionnant plutôt par taches et constitués de traces déposées par contact sur le papier. Ces dessins prennent certains de leurs aspects à une image déjà formée, ils sont une sorte de citation intrinsèque au médium. L'empreinte est un geste technique qui opère par duplication, par report d'une image, par transfert de données et suppose une matrice. Pour ouvrir cette question, il nous a semblé que la série « *paysages paumés* » était la plus adéquate qu'elle appartenait à cette chaîne opératoire et processuelle de l'empreinte. L'empreinte suppose une matrice donc. Ici, il s'agit de nos deux mains employées non plus comme outil pouvant déposer un tracé mais comme support pouvant prendre en charge l'encre que nous y avions déposée. Les mains fonctionnent là, comme un équivalent de la plaque qu'on utilise en gravure, à la différence près que le dessin, plutôt que d'y être tracé, s'y trouve déjà inscrit, et constitue une « image-fantôme » (les lignes de la main). L'idée n'est pas nouvelle et l'histoire de l'empreinte ne manque pas d'exemples[151], mais si l'empreinte est un procédé auquel l'artiste peut avoir recourt lorsqu'il « manque d'idée », il s'avère pour nous un moyen de mettre en place une série de situations, situations reprises en charge par le travail de sculpture. Plutôt que d'approcher une forme, la sculpture pourrait consister à créer des situations spatiales, des rapports entre les objets, et donc, plutôt que de travailler à une ou des figures, à établir des espacements. L'empreinte est haptique, elle convoque le toucher par production d'un mouvement originaire qui s'est opéré en sens inverse : elle est une image *par contact*. Elle est aussi un moyen de se libérer d'une technique ou de réflexes trop persistants du dessin, elle reste ouverte au hasard, ce que n'autorisait pas vraiment tout l'appareillage géométrique à l'œuvre avec la perspective. Soit donc cette série, « paysages paumés », datés du 27 janvier au 11 février 2005 et consistant en une application d'empreintes des deux paumes de la main, plus ou moins redécoupées, de manière aléatoire. « Bête comme une empreinte », puisqu'en effet, l'empreinte ne requiert aucune « science », aucun « savoir », aucun « métier ». Elle est directe, elle fait d'un geste « une figure sans médiation ou presque[152] ». Un geste simple, d'application des parties du corps encrées ouvre la série, sans autre intervention, si ce n'est, l'écrit du titre, venant encoder ce proto-dessin. Ce travail s'inscrit dans une référence explicite

[151] Voir à ce sujet, G. Didi-Huberman, *L'empreinte*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.
[152] G. Didi-Huberman, *Op. cit.*, p. 31.

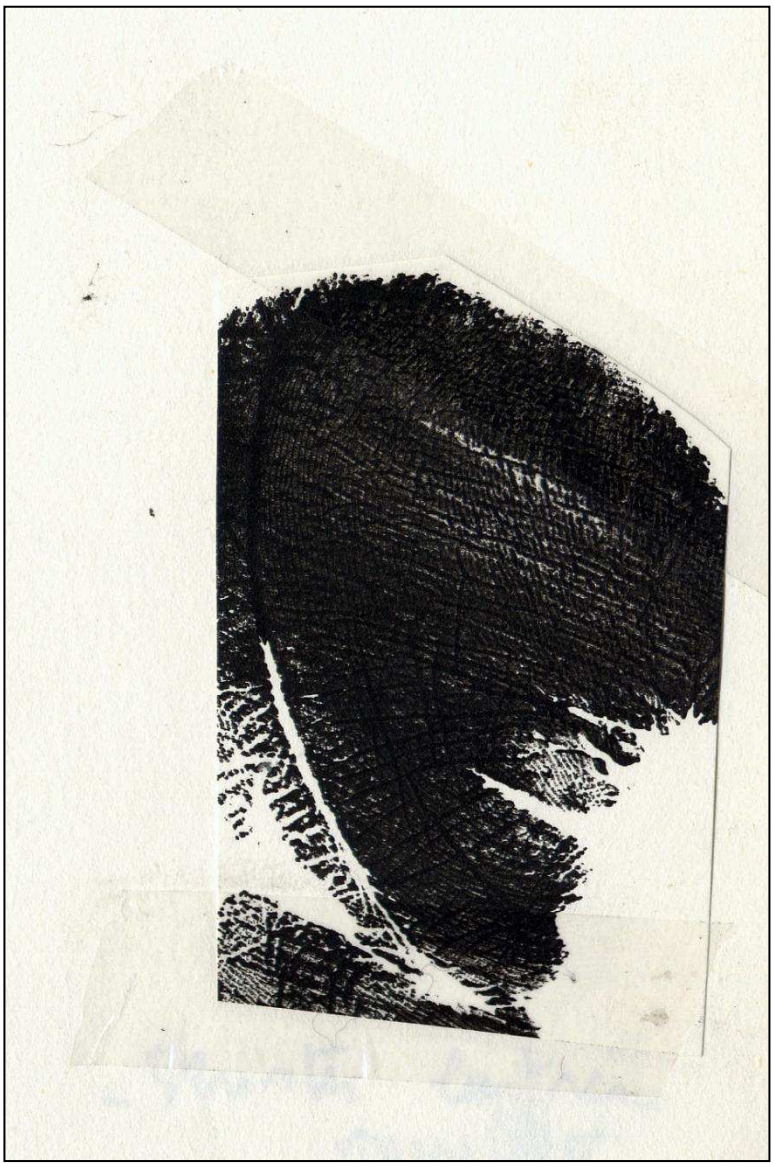
au paysage, les lignes de la main rappelant par leurs strates, les cartographies employées en géologie. Un retour au paysage qui s'effectuera par des opérations supplémentaires pour les dessins qui suivront ensuite : recadrage, superposition,… mise en vis-à-vis. Un territoire est donc déjà inscrit, déjà-là, en réserve. Cette série fonctionne en quelque sorte comme une cartographie autobiographique, avec ses images prédéfinies. Ce n'est pas un acte de pensée, comme nous pouvions l'analyser précédemment avec les dessins perspectifs, de projet. La pensée viendrait après coup, dans la mise en page par collage des empreintes, par leur installation dans la feuille. A travers cette série, et par un retour au paysage, le dessin se charge d'un motif prédominant de notre sculpture, sa charpente. Ces empreintes, opèrent donc par dessin du corps, un dessin qui serait *sans dessein.* C'est son déplacement, son transfert d'un champ à un autre qui confère à ces lignées le statut de paysage et de topographies. Dans quelle mesure, cette série informe-t-elle la sculpture ? A bien y regarder, elle dispose dans son écoulement, de l'espacement, des polarités simples (négatif/positif) à l'œuvre dans la sculpture (vide/plein), la mise ensemble de morceaux (le caractère combinatoire de certains dispositifs de sculpture), la constitution d'un répertoire formel (accumulation de dessins-blocs) et d'un matériel compositionnel. Le papier, placé par moments sur certaines parties, opère comme interruption, coupure, et peut donc être rapproché des processus que l'on met en œuvre pour la sculpture, notamment à travers l'exposition de ses qualités matérielles. Cette pratique de la coupure et de l'interruption par les effets du dessin peut être repérée dans le travail de R. Serra. Ses œuvres imprimées développent, en effet, sur le papier et à une bien plus grande échelle que les nôtres, les registres de la masse, de la coupe et de la limite qu'imposent ses sculptures, selon le jeu réglé des espacements entre les noirs et les blancs laissés en réserve. Le noir de l'encre est utilisé en tant que matière, pour son poids visuel et sa plasticité, selon la répartition des masses et l'équilibre des formes pleines déployées sur le papier. Les textures de ces dessins développent des topographies par l'irrégularité de leur surface –la variation du grain et l'arrêt des lumières qu'il produit– topographies que l'on retrouve dans la sculpture à travers la corrosion de l'acier Corten (second niveau de perception de la sculpture de Serra conjoignant l'ordre visuel et tactile). Cette plasticité de la matière traverse donc aussi bien la sculpture que le dessin, élargissant sa fonction représentative à celle d'une présentation de qualités matérielles propre à ses modalités (charge de l'encre et résistance du papier).



Richard Serra, *Promenade Notebook Drawing II*, 2009, 40/28 cm, gravure.



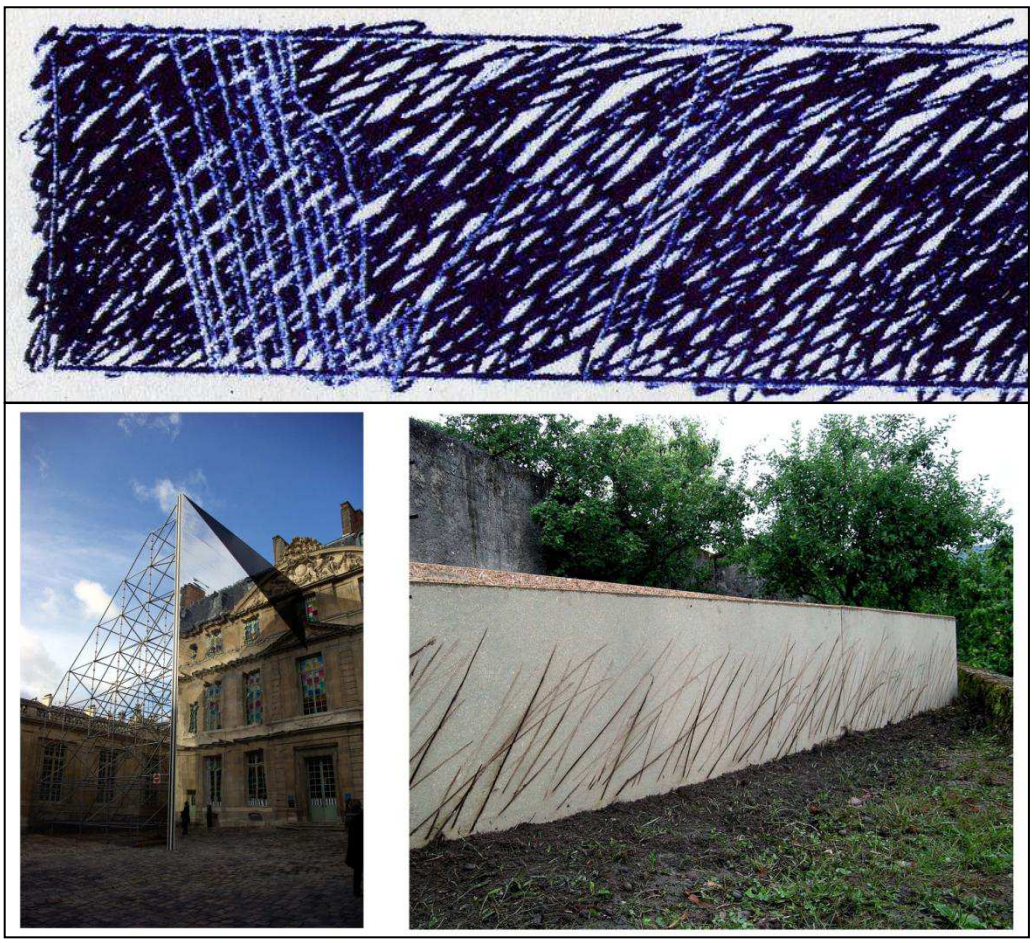
Empreintes et collages, janvier-février 2005, carnet, détail.



Empreintes, collages, janvier-février 2005, carnet, détail.

Petites coupures, autre série d'empreintes.

Le procédé employé ici diffère. Un premier dessin est tracé sur la feuille en contact avec le papier carbone ou le papier enduit de pastel gras, cette feuille est donc la matrice. Cette matrice conserve parfois ses inscriptions tout au long du processus et transite d'un papier de report à un autre. Le processus repose donc sur un principe exemplaire de répétition de la figure. Le dessin produit est en quelque sorte différé, puisque le résultat n'est visible qu'une fois le papier de report et la matrice enlevés du subjectile. Cette méthode de travail introduit dans le dessin de la figure, un télescopage, un brouillage de textures : l'empreinte véhicule ainsi une archéologie, c'est une image-conflagration.

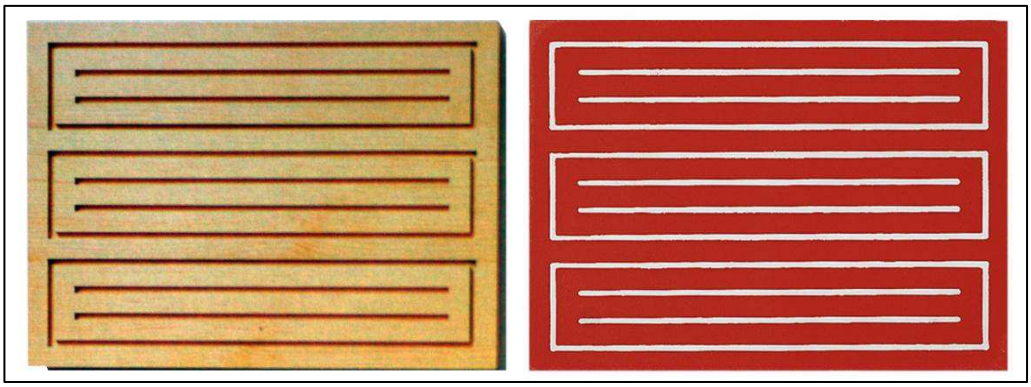


Dessin, novembre 2006, transfert au carbone, carnet, détail / Daniel Buren, *La Coupure*, octobre 2008, travail in situ / Sculpture située, juillet-août 2005, assemblage, Seyssel, détail.

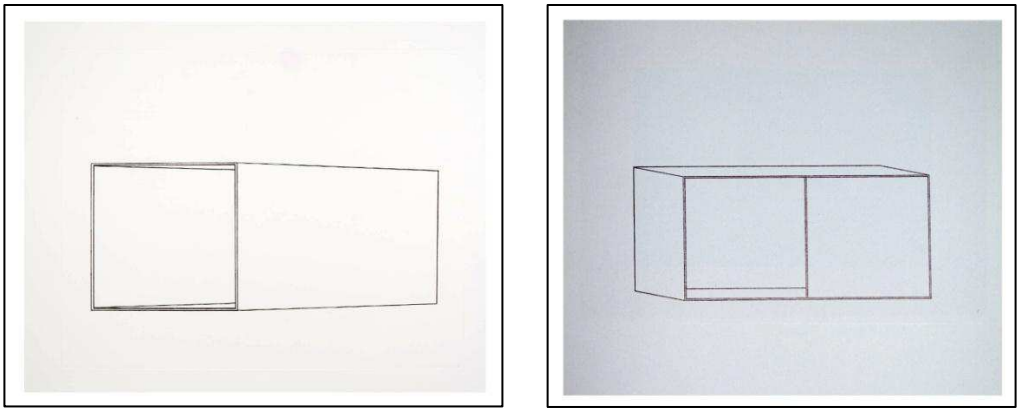
Image-conflagration qui dépose des substrats issus des conditions matérielles d'exécution du dessin, comme cette graphie très proche de l'écriture, sauvegardée par le papier carbone et faisant retour à travers le dessin à proprement parler. Ces résidus d'écriture n'appartiennent donc pas au *dessein* d'origine, ce sont des restes qui viennent le contrarier, le barrer, le rehausser aussi, dans un système quasi « contrapuntique ». Cet imprévu de l'écriture faisant retour est très proche des incisions pratiquées à la scie circulaire sur une partie de nos sculptures : ces traces, creusées dans l'aggloméré, sont là pour l'allègement de la sculpture, elles évident le matériau pour « assouplir » le rapport au sol et au site de la sculpture. Dans le dessin, cette graphie, de l'ordre de la griffure, barre l'image, tout en l'ouvrant au support. Ces traces opèrent comme scansion, rythmie du support. Pratiquer le dessin en utilisant aussi bien le papier carbone que du papier enduit au pastel gras, donc par un procédé de report, est un moyen d'introduire du différé et du différent : c'est un moyen de retarder la satisfaction de la vue. Tout, dans cette façon de faire, ne se réduit donc pas au régime de la visibilité, et certains des tracés se font, comme en aveugle. Ce travail du dessin en différé, est à rapprocher des procédés d'estampe et notamment de gravure, à la différence près que l'image ne subit aucun renversement : l'épreuve, n'apparaît, effectivement, que dans un second temps, après le passage sous la presse de la plaque. Introduire ce différé, c'est aussi se départir d'un dessin de « maîtrise », et accepter de l'inattendu. En un sens, le médium prime et c'est le matériau qui interfère considérablement dans l'image graphique produite, méthode indirecte de fabriquer des images. Ces résurgences que l'on notait plus haut, déjà déposées par une utilisation antérieure dans les couches du carbone, sont autant de creux du papier, d'inscriptions qui pourraient bien apparaître comme prescriptions pour la sculpture (introduire une dynamique du trait, dans la statique de la sculpture monolithique). Travailler ainsi, c'est effectuer un trajet vers la matérialité de la sculpture en réinjectant un substrat matériel dans le dessin, c'est réinvestir le dessin d'une dimension tactile. Le toucher, le tact, le *contact* du papier carbone sur le support final, se révèlent dans l' « épreuve » définitive : le carbone est salissant, il macule par frottement et contagion, déplaçant ainsi la logique du trait et de la ligne vers une installation de la tache. Les bois gravés de Donald Judd installent ainsi le trait par différence, par une dépression ménagée dans l'épaisseur de la plaque dont le tirage inversera les rapports : contrairement à la pointe sèche, le trait –qui est retrait de matière (son dégagement) – ne se charge par d'encre, c'est sa bordure, l'espace qui l'environne qui lui donnera donc sa définition. Ces dessins procèdent à l'inverse des diagrammes[153] médiatisés par la gravure au trait, que l'artiste utilisera pour

[153] C'est le cas d'*Untitled*, 1977-1978, gravure reproduite en page suivante.

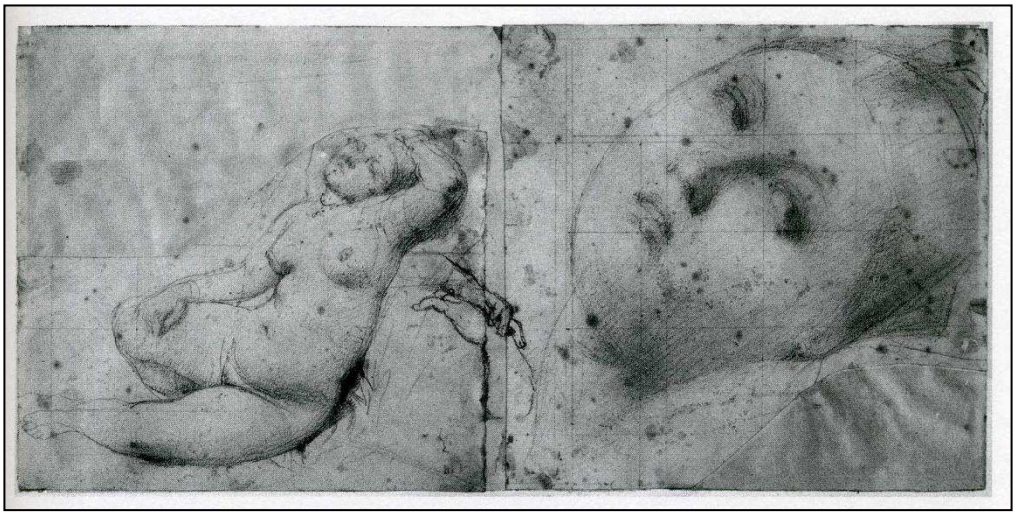
représenter certaines de ses sculptures (dessins à la structure transparente et immédiatement lisibles comme tels). Tout se passe comme si la littéralité des matériaux passait par l'exécution des dessins gravés, la limite et la profondeur du tracé étant paramétrées par l'épaisseur de la matrice servant son impression. Gravure et sculpture partagent ce même registre de l'incision qui place le tracé dans une logique du retrait de matière et l'exécutant dans son contact, pour exister pleinement.



Donald Judd, *Woodcuts in cadmium red*, 1962-79, 36,2/48,8/5 cm (matrice), bois gravé, matrice et tirage.



Donald Judd, *Untitled*, 1977-78, 55/69,8 cm, gravure, et Untitled 1974, 56/74 cm, gravure.



J-A-D. Ingres, esquisse de *La femme aux trois bras* (étude pour le Bain Turc du Louvre, Musée Ingres), avec détail de la tête et des deux mains réunies. Pierre noire sur trois papiers collés. 18,4/38,5 cm, non daté.

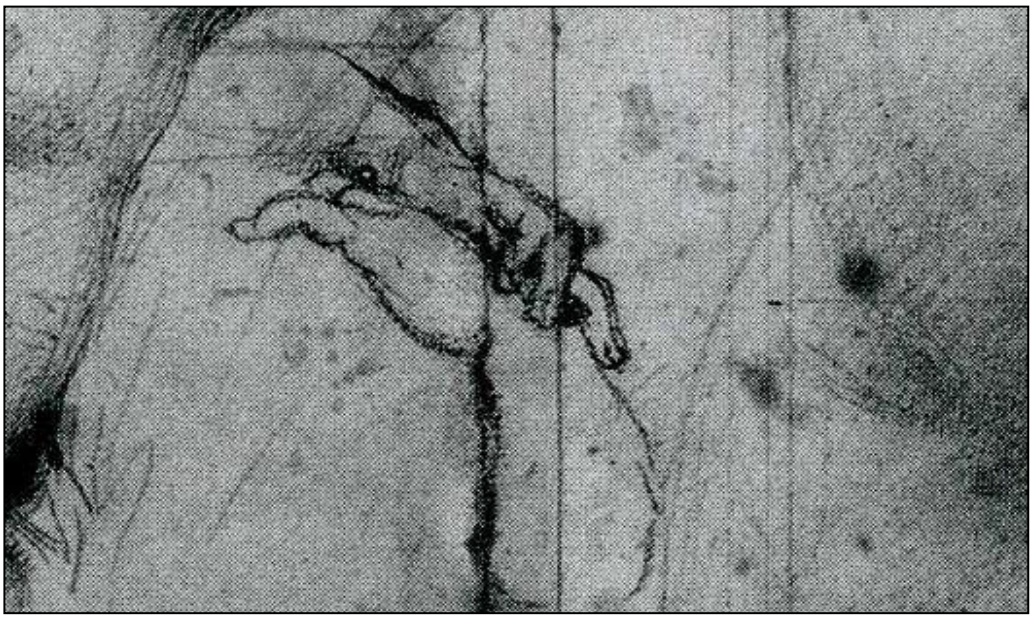
Si l'on se reporte à l'ouvrage accompagnant l'exposition présentée à Montauban au musée Ingres[154], il apparaît nettement que la pratique du collage, chez Ingres, est récurrente. Elle participe, dans toute sa singularité, d'une méthode préparatoire à la peinture (coller, *en* vue de peindre), mais aussi comme « modélisation » phénoménale de son expérience du monde. Ce mode expérimental traverse toute l'œuvre préparatoire constituant le fond d'atelier : c'est un laboratoire graphique où copies, transferts, autocitations, transpositions de données, s'établissent au fil des portes-feuilles, des carnets. Ingres emploie le collage en tant que procédé permettant une pratique ouverte de la composition (avec toutes les latitudes possibles) et surtout un véritable travail de décomposition analytique du réel. C'est le cas, notamment, avec cette esquisse paradigmatique. Qu'y voit-on ? En premier lieu, une « image battement », composée de deux parties principales, réparties selon un axe horizontal et mettant en scène, par montage, une femme à demi étendue, nue, dont la totalité du corps nous est dévoilé. A sa droite, et en guise de pendant, ce

[154] A. Goetz, *Ingres Collages*, Dessins d'Ingres du Musée de Montauban, Collection Carte Blanche, Le Passage Paris-New York Editions, 2006.

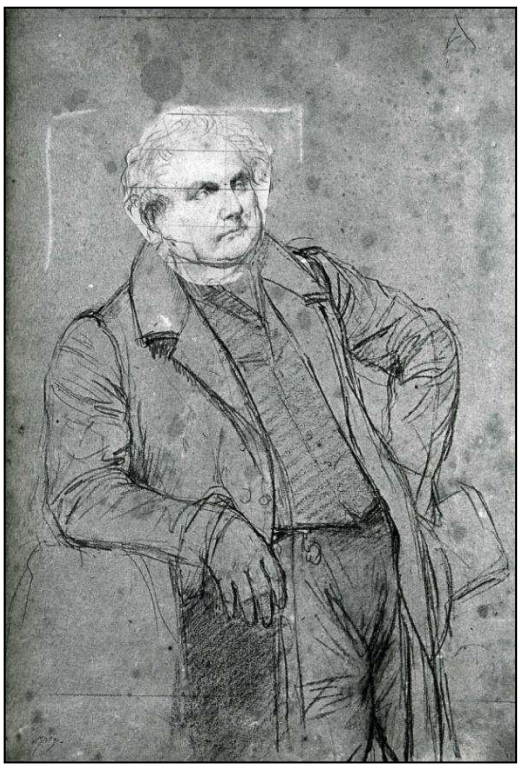
même modèle repris par le jeu d'un gros plan. Un visage donc, dont le regard plongeant nous emporte dans un hors cadre du dessin. Ingres utilisa trois papiers pour composer cette esquisse, le premier constitue le support matériel de l'œuvre graphique et court d'un bord à l'autre ; les deux autres sont placés à gauche (le corps dans son entièreté volumique) et à droite (le visage et sa rotondité moelleuse). Trois papiers et trois occurrences graphiques. Entre les deux parties brièvement convoquées, s'insère un tout autre dessin, comme à l'articulation des deux autres. Ingres a ainsi placé directement, sans procédé de collage, à la charnière du format, en son axe central, deux avant-bras et mains aux linéaments plus appuyés, marquant ainsi davantage cette zone articulatoire. Le dessin prend d'abord appui sur les lignes d'un drapé à peine esquissé. Ainsi peut naître d'un espace indécis et peu défini l'élan d'un bras, d'une main. Cet « emmarchement » (stratagème spatial pour « monter » d'un point à un autre) du dessin sur les collages, structure l'ensemble et fait jonction, il est opération de couture, dans la délicatesse de ses principes. Ce petit dessin est donc un connecteur et permet le passage d'un registre du corps à l'autre. Le collage-montage produit du sens par choc et confrontation d'images. Ici, le montage crée un spasme, un pliage du dessin et introduit du mouvement dans la visibilité de la représentation, il met en lien des échelles de perceptions opposées, à la façon d'un découpage cinématographique. Le collage peut être considéré comme procédé de report, son principe est le déplacement et le transfert d'un espace à un autre, le choc de réalités, la production d'un réel plus réel qu'une représentation mimétique. On sait l'incohérence anatomique des corps ingresques, leur démembrement rabouté selon des logiques de juxtaposition. À croire que le peintre tenait à vérifier, la véracité des mythes antiques du tout et des parties concernant la virtuosité des sculpteurs et l'idéalité modulaire des corps représentés. Confronter les peintures du maître aux collages « préparatoires », c'est donc observer des logiques principielles qui charpentent l'ensemble de l'œuvre, définissent les choses et les êtres par compartimentation, par découpes nettes en « zones-surfaces ». Il y a aussi et surtout une liberté qui parcourt l'ensemble de ces compositions, liberté plastique d'occupation des formats, liberté compositionnelle, liberté sémantique (puisque non régis par une portée « historiée »). Ces *paperolles*, *becquets*, *retombes*, mettent en évidence un *jeu*, un écart de spatialité, une combinatoire qui pourrait être mise en relation avec l'utilisation des moulages chez Rodin[155]. La « simplicité » du dessin se redouble de l'association du découpage-collage, moyen direct de « tailler » dans la réalité, à la manière du sculpteur outillé du burin et de la massette. Observer ces

[155] Voir à ce propos le Musée des Moulages à Meudon, les *abattis* en plâtre y sont conservés, en partie. Rodin réemployait ses tirages en plâtre, en les permutant, procédant, ainsi par assemblage pour composer ses sculptures.

œuvres sur papier, c'est être face à une évidence, évidence du dessin dans son plus simple appareil (souvent inachevé, laissé en suspens, à charge au spectateur de prolonger l'arabesque et la ligne engagées), économie technique du collage qui conserve les qualités premières d'une esquisse (sorte de formulation première d'une pensée jaillissante), même si les ajustements se sont faits, par déplacements et accumulations de formes.



J-A-D. Ingres, esquisse de *La Femme aux trois bras* (étude pour le Bain Turc du Louvre, Musée Ingres), avec détail de la tête et des deux mains réunies. Pierre noire sur trois papiers collés. 18,4/38,5 cm, non daté, détail.

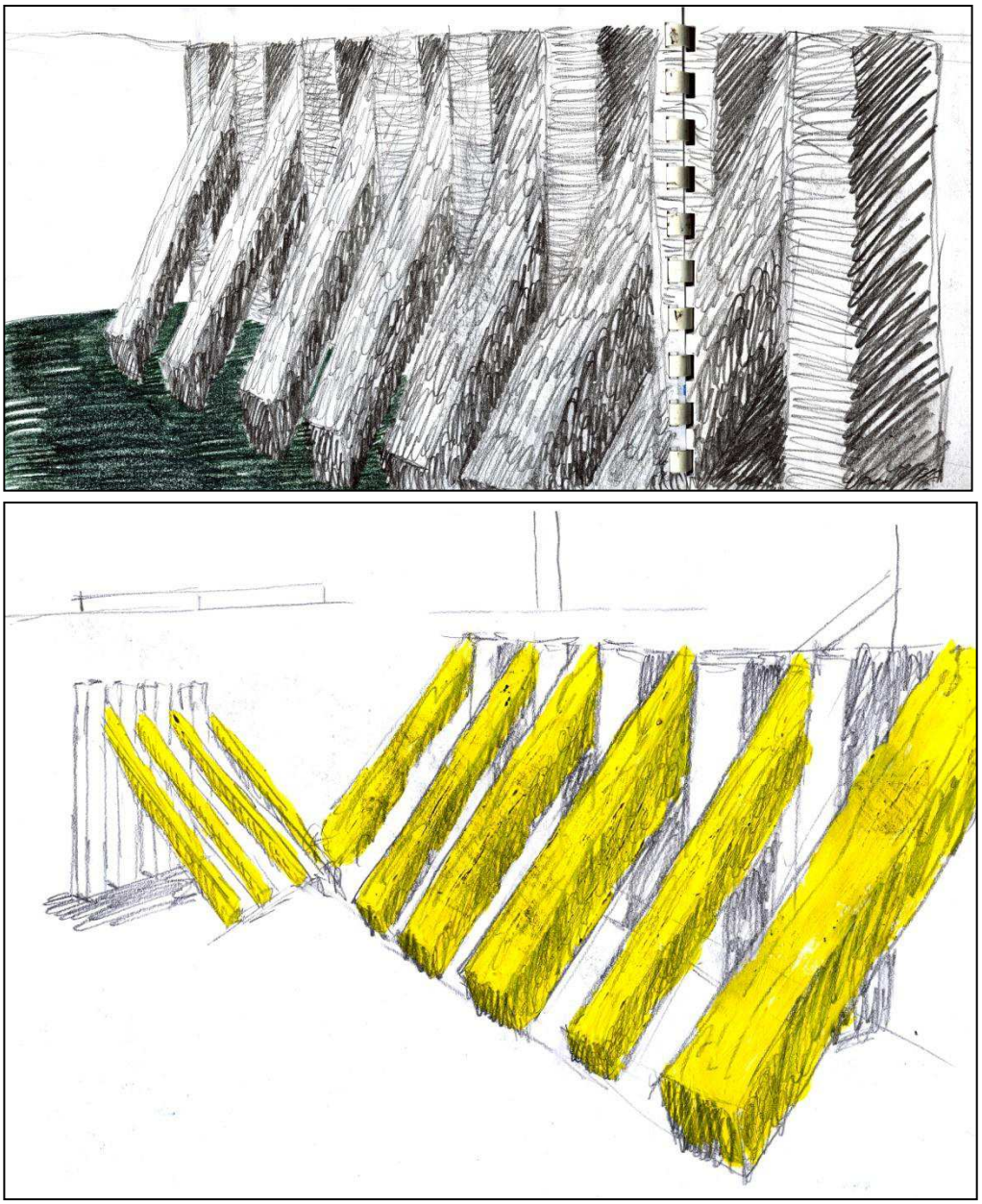


Assemblage-collage, avril 2005, aggloméré et plâtre, atelier, avril 2005, détail.
J-A-D. Ingres, *étude pour Bertin l'aîné* (portrait de 1832 du Louvre), 37,6/26,7 cm, Pierre noire sur papier collé, mine de plomb.

La pratique du collage déborde le champ de notre pratique bidimensionnelle, aussi, la sculpture est-elle investie des mêmes procédés d'appariement et d'association par recoupement formel, structurel ou matériel. Le collage, en un sens, reterritorialise (une porosité des médiums) la réalité sculpturale. Des pièces, des fragments ou parties d'objets sont donc placés ensemble selon une variabilité d'ajustements. La sculpture consiste alors en une probabilité de montages, réglée sur la « justesse » du dessin qui sous-tend le système et rejoint l'achitectonie de l'atelier. La photographie suit de près cette pratique pour rendre compte de toutes ses variations et combinatoires[156]*, elle en prolonge les effets. Procéder de la sorte, c'est déverrouiller le cadre trop strict qui assignerait la sculpture au projet : le collage, dans la sculpture échappe donc au travail du carnet, pour ouvrir à un autre type de dessin, spatial et volumique, pouvant se rapprocher d'une chorégraphie. A la manière d'Ingres, ne s'agit-il pas ainsi, de donner forme à un corps, de donner corps, par assemblage de parties hétérogènes ?*

[156] Brancusi, déjà, utilisait la photographie comme moyen actif de recherches combinatoires entre les socles, les pièces et les éléments à caractère intermédiaire. Voir à ce sujet, M. Frizot, *Les photographies de Brancusi, une photographie de la surface*, Les Cahiers du M.N.A.M, Paris, Centre Pompidou, N°54, Hiver 1995, p. 35-49.

La couleur du dessin.



Projet d'installation, 2003, 14,7/21 cm, photocopie de dessins préalables, gouache, carnet.

La couleur, comme le note Henri Matisse, dans l'ouvrage[157] d'entretiens qui lui sont consacrés, fut longtemps considérée comme un supplément du dessin. En introduisant la question de la couleur par l'exemple de peintres de la Renaissance (Léonard de Vinci, Raphaël, Mantegna, Dürer), il oppose d'emblée un dessin qui serait du côté de l'armature, de l'ossature conceptuelle et représentative, où la couleur n'aurait qu'à remplir et à combler les linéaments, à l'usage de la couleur comme « un moyen d'expression »[158]. C'est insister fortement sur l'aspect secondaire de celle-ci et lui attribuer une fonction unique de remplissage. Par différence, le dessin est considéré comme premier dans la représentation, comme une manifestation sensible de l'idée. Le dessin est concept, transparence et la couleur ne lui serait qu'une adjonction opacifiante. Dans ce contexte très précis, la couleur trouve sa place au sein d'un réseau linéaire de contours bien définis, elle est cernée. Plus loin et par opposition, Matisse convoque les Primitifs Italiens, pour démontrer à quel point, ceux-ci employaient la couleur de manière expressive. La couleur, selon Matisse, vivrait ici pleinement sa propre autonomie et se détacherait donc des cernes du dessin. On peut lire : « Au contraire, les Primitifs italiens et surtout les Orientaux avaient fait de la couleur un moyen d'expression. L'on eut quelque raison de baptiser Ingres un Chinois ignoré à Paris, puisque le premier, il va utiliser les couleurs franches, les limiter sans les dénaturer. De Delacroix à Van Gogh et principalement à Gauguin en passant par les impressionnistes qui font du déblaiement et par Cézanne qui donne l'impulsion définitive et introduit les volumes colorés, on peut suivre cette réhabilitation du rôle de la couleur, la restitution de son pouvoir émotif. »[159] Si on prend le cas de Giotto, et plus particulièrement l'ensemble peint de la Chapelle des Scrovegni à Padoue, la couleur atteint de hauts degrés d'intensité dans son rapport avec l'espace et la lumière. S'échelonnant par succession de plages, la couleur rythme et distribue l'ordonnancement des figures. Elle produit des alternances de focalisation et contribue à elle seule au détachement des figures sur le fond. Le bleu recouvre une majeure partie de l'architecture et ménage des passages entre les différentes scènes,

[157] D. Fourcade, *Henri Matisse, Ecrits et propos sur l'art*, Paris, Herman éditeur, collection savoir sur l'art, 1972, p. 199, Rôle et modalités de la couleur (propos recueillis par Gaston Diehl dans *Problèmes de la peinture*, Lyon, Éditions Confluences, 1945). On peut penser à l'usage que fit Matisse des couleurs notamment dans les gouaches découpées de *Jazz*, pour leur intensité lumineuse et leur intégration dans un système combinatoire, pour leur accord et non pas pour définir des objets.

[158] *Op. cit.,* p. 199. Mais aussi : « On appelle coloristes les peintres qui tendent à substituer aux rapports de valeur des rapports de tonalité, et à « rendre » non seulement la forme, mais l'ombre et la lumière, et le temps, par ces purs rapports de couleurs. »
« Le « colorisme », ce ne sont pas seulement des couleurs qui entrent en rapport (comme dans toute peinture digne de ce nom), c'est la couleur qui est découverte comme le rapport variable, le rapport différentiel dont tout le reste dépend. » G. Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 130.

[159] *Ibidem.*

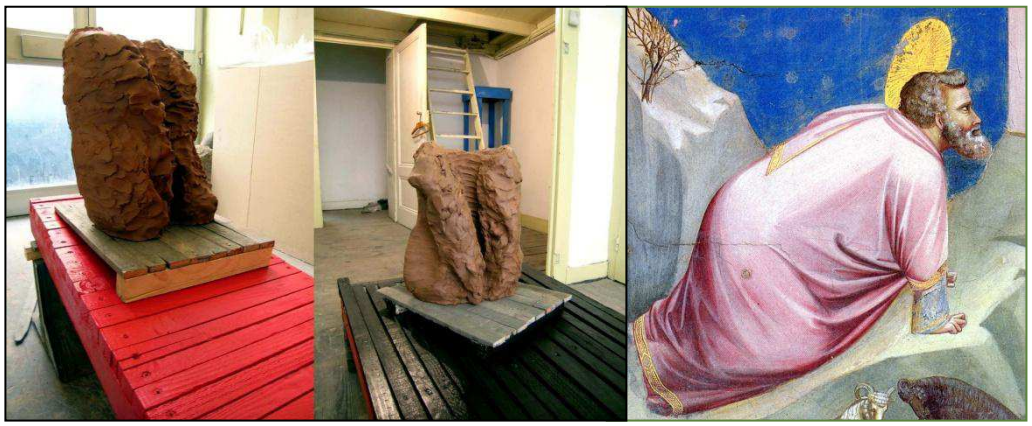
au-delà de leur strict encadrement. Par des effets d'irradiation et de propagation la couleur annule l'architecture qui lui sert de support et inonde de sa présence le spectateur, elle est *puissance d'immersion.* Au-delà de sa fonction symbolique, le bleu est employé comme force liante et soudante, il fonde l'espace du lieu. Pour Francesca D'Arcais[160], ce qui caractérise ce cycle padouan (et comme en écho aux propos d'Henri Matisse), c'est « le sens renouvelé de la couleur », entendons par là, ses possibilités expressives, la mise en œuvre de forts contrastes et l'utilisation des couleurs complémentaires dans leur rapport d'animation mutuelle. Nous pourrions ajouter aussi que la couleur, dans cette œuvre picturale, se charge d'une fonction constructive, elle sous-tend et met en tension l'ensemble des figures et des lieux du programme iconographique, elle compartimente et distribue. Le cycle de fresques de l'Arena, déploie un autre aspect de la couleur, que nous reprendrons, à notre compte, concernant nos dessins. Cet autre aspect, c'est *la qualité de présence*[161] de la couleur, c'est-à-dire, pour la peinture de Giotto, la puissance de détachement et de décollement des figures vis-à-vis du fond, leur présence monumentale et sculpturale, injectée par les seuls effets chromatiques. On peut notamment prendre pour exemple le *Sacrifice de Joachim*, et observer que la couleur est utilisée, pour le fond bleu, en aplat. L'aboutement des surfaces pleines, plates et colorées, forme par jonction et ligne de contact, un dessin qui sert et conduit la figure dans son apparaître. La couleur est puissance de découpe. Un ensemble de forces contraires coexistent mettant en jeu un phénomène de contraction autour de la figure, zone précise de condensation (ce resserrement joue un rôle de focale). S'ajoute à cela un battement dû aux modulations subtiles de rose. La ligne du dessin naît ainsi du contact de deux plages colorantes et irradiantes[162], par proximité et jonction de milieux : diastole-systole du régime chromatique, palpitation de la surface par la couleur. Chez Giotto, les couleurs fonctionnent par bloc de présence et de condensation, elles sont focales et foyers du regard, cristallisation des figures et de l'ensemble du matériel figuratif employé par le peintre (*domus*, rochers,…etc.). Il n'est qu'à observer de plus près la façon dont les couleurs s'adossent les unes contre les autres et marquent ainsi les différences d'instances et de plans. La couleur vient ainsi tel un contrefort du dessin, par quantité et densité.

---

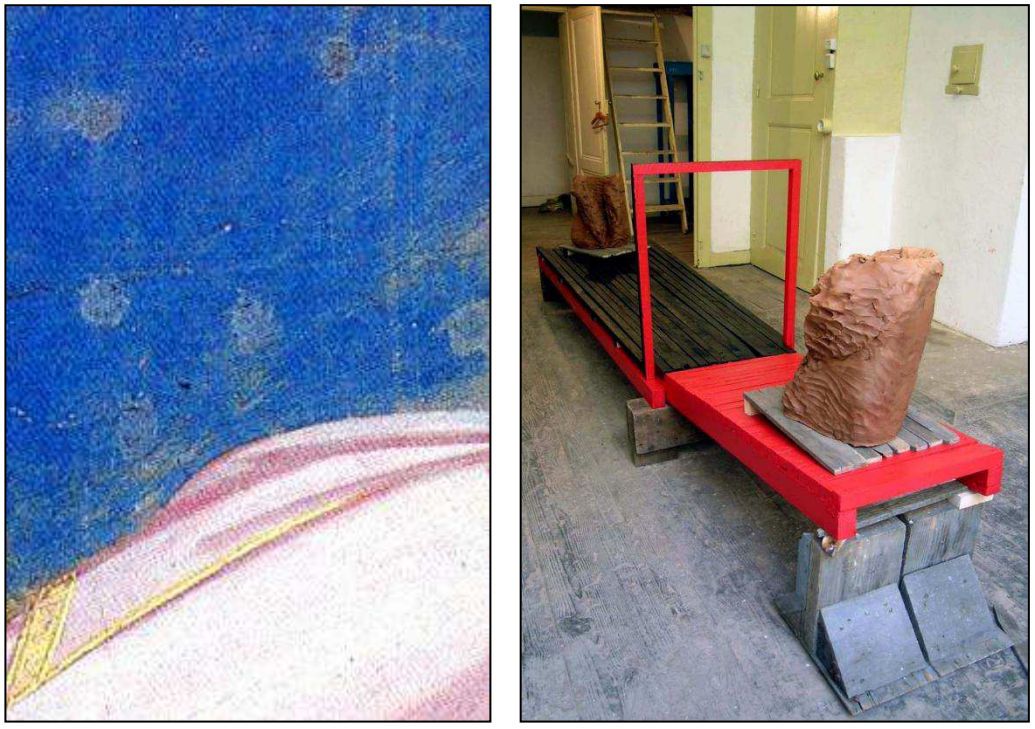
[160] J. et M. Guillaud, « Giotto et la Chapelle des Scrovegni », in *Giotto, architecte des formes et des couleurs, Les fresques de la Chapelle Scrovegni de Padova*, Éd. Guillaud, 1987, p. 61.

[161] Nous retenons ici l'étymologie indiquée par le Littré : présence, de présent, *praesantem*, de *praesum*, de *prae*, avant, et *sum*, je suis. La présence serait ainsi ce qui se signale comme être, en avant.

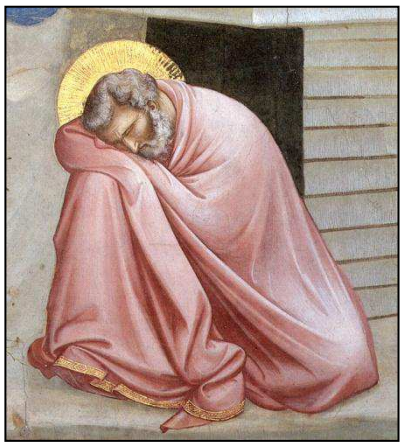
[162] Pierre Francastel précise que la couleur, dans l'ordre visuel du Quattrocento, servait à déterminer les apparences et le dessin le contour des figures mais aussi « …par la couleur autant que par le trait, le peintre vise à différencier–c'est-à-dire à détacher– et à définir. ». P. Francastel, *La figure et le lieu, l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Éd. Gallimard, 1967, p.100. / 106.

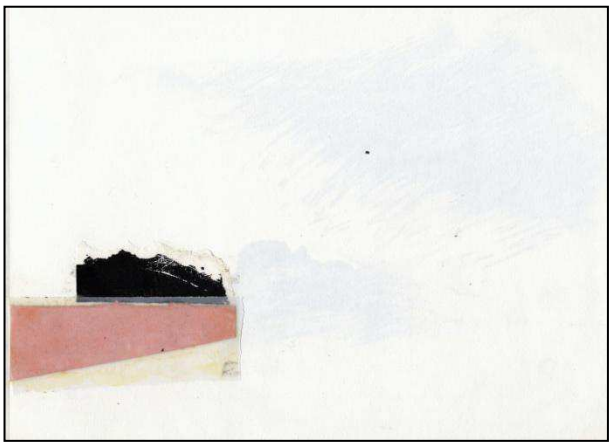


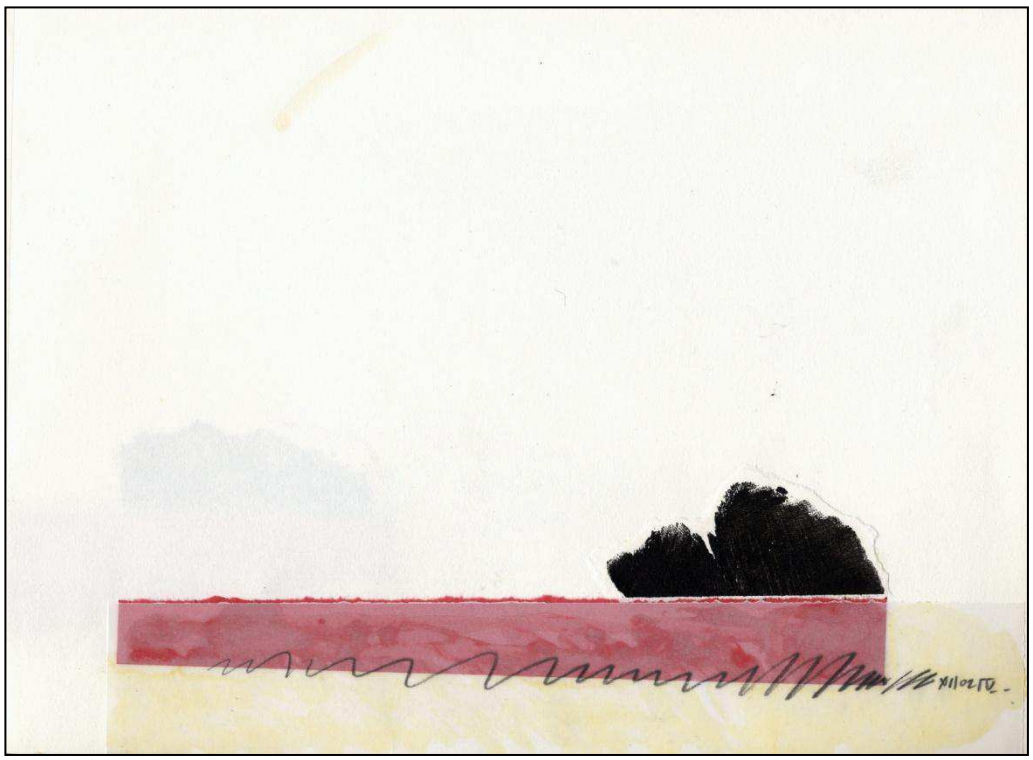
Sculpture, année 2004, modelage et assemblage peint, atelier, détails.
Sacrifice de Joachim, Chapelle Scrovegni, Padoue, 1303-1305, détail.



Sacrifice de Joachim, Chapelle Scrovegni, Padoue, 1303-1305, détail.
Sculpture, 2004, 112/65/300 cm, modelage et assemblage peint, atelier.







Songe de Joachim, 1303-1305, Chapelle Scrovegni, Padoue, détail.
Collage, 21/29,7 cm, gouache, papier buvard et calque, février 2005.
Collage, 21/29,7 cm, gouache, papier buvard et crayon sur calque, février 2005.

« Ces peintures, me disait Picasso, il suffirait de les découper —les couleurs n'étant somme toute que des indications de perspectives différentes, des plans inclinés d'un côté ou de l'autre—, puis les assembler *selon les indications données par la couleur*, pour se retrouver en présence d'une « sculpture », la peinture disparue n'y manquerait point. »[163]

Tailler dans la couleur, déconstruire les relations de plans et de profondeur, la sculpture décrite ici par Picasso, reviendrait à réagencer les données picturales selon les logiques d'un collage tridimensionnel. La couleur, ayant perdu son strict rôle de modulation de la profondeur, obtiendrait par déplacement une plus-value qualitative et ne serait ainsi employée que pour sa qualité propre : dominance, luminance et saturation[164]. Ce processus de création, relaté par Julio González et se rapportant à la sculpture, rejoint de très près la construction, par la couleur, de certains de nos ordonnancements graphiques (les collages essentiellement), la couleur étant, dans ce cas au service de la forme et de sa spatialité.

Les collages-dessins retenus ici reposent sur un principe d'arrangement assez simple : le papier buvard est découpé, collé, puis recouvert de calque, de façon à former une bande irrégulière, dans le bas de la feuille. Il sert ainsi de support au fragment d'une empreinte noire, appartenant à la même série que celles reproduites plus haut[165]. Le calque est employé pour atténuer, par endroits, le rouge du buvard, et le transformer en un rose, plus ou moins soutenu, selon l'épaisseur de colle s'intercalant entre les deux feuilles. Des variations de rose sont donc obtenues par superpositions de couches de natures différentes. Le collage fonctionne par stratification plutôt que par jonction, et échelonne ainsi selon une étendue presque tactile trois plans chromatiques alternés : on passe du blanc du papier à la bordure rouge encore visible s'échappant du calque, par les modulations de rose et par l'ocre jaune des dépôts de colle. C'est une logique de l'aplat coloré qui constitue la base de la composition, et l'on retrouve (dans le deuxième collage), par opposition à la couleur-surface, le tracé et le geste d'un dessin, effectués dans un premier temps à la

[163] *Picasso, Propos sur l'art*, Éd. de Marie-Laure Bernadac et Androula Michael, Paris, Gallimard, 1998, p. 127. Nous soulignons ici, « les indications données par la couleur ».

[164] « La couleur isolée est un modèle théorique. Elle n'a pas d'existence empirique si elle ne s'associe pas, au sein du signe plastique, à une forme, et à une texture. Mais, même ainsi isolée par un geste théorique, la couleur n'est pas un objet simple. Sur le plan de l'expression, elle se laisse articuler en trois composantes qu'il faudra distinguer […] tant dans l'étude du plan de l'expression que dans celle du plan du contenu. Ces trois variables, que l'on nommera *chromèmes*, ont déjà été présentés […]. Ce sont la *dominance* (ce que le profane nomme « nuance », « teinte », voire, par synecdoque du tout pour la partie, « couleur » : bleu, rouge, etc), la *luminance* ou brillance, et la *saturation*. Toute unité colorée se définit donc par sa position dans un espace à trois dimensions, structuré par ces trois coordonnées. » Groupe **μ**, *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Éd. du Seuil, 1992, p. 227.

[165] P.120-121.

colle (quasi invisible), rejoué ensuite sur le calque au crayon de papier. Le dessin, à le considérer comme série de traits, brouille, tout en les rapprochant, les trois espaces chromatiques. Il n'est plus une limite ou une bordure, il est une activation de la couleur par le plissement du passage du crayon, ou de l'extrémité du tube de colle. On retrouve ces effets de collage et de remplissage, pour les deux figures de Joachim, extraites des fresques de la Chapelle de l'Arena. Le dessin naît de la rencontre plastique de deux surfaces opposées (bleue / rose, pour le *Sacrifice de Joachim* et noire[166] / rosée pour le *Songe*), de leur coïncidence dans l'espace même de la représentation. Par une proximité de contact, la courbure de l'épaule ou de l'auréole, se détache très nettement de leur fond d'apparition, qu'il s'agisse du bleu céleste ou du noir profond de l'abri sous roche. La couleur délimite de pures formes, par un système de découpe très efficace, au service de la figure et de ses flexions, la couleur est, pour reprendre les propos de Matisse, une question de rapports : « Ce qui compte le plus dans la couleur, ce sont les rapports. Grâce à eux et à eux seuls un dessin peut être intensément coloré sans qu'il soit besoin d'y mettre de la couleur. Sans doute, il existe mille façons de travailler la couleur, mais quand on la compose comme le musicien avec ses harmonies, il s'agit simplement de *faire valoir des différences.* »[167] Le trait, c'est pour en revenir aux peintures de Giotto, le pli, la série de creux produits par les dépressions des vêtements (qui n'est pas sans rappeler les accidents géologiques des paysages, les rochers)[168]. Si l'on reconnaît au peintre italien, l'individuation des figures et leur expressivité, il est à noter aussi que la couleur opère comme un agent de hiératisation et de monumentalisation de celles-ci. Les effets de forts contrastes, les découpes nettes, sans dilution de la couleur mais plutôt portées à leur pleine puissance d'exposition font oublier les tracés (les traits des portraits), pour n'en retenir que des formes (disques, orbes, polygones,…). En somme, il n'y a aucune profondeur (creusant le plan de la représentation) suggérée par l'image peinte, mais bien plutôt des glissements (chevauchement et opposition d'aplats, en parallèle au plan de la représentation) qui sont le résultat de chocs chromatiques. La couleur est employée pour son pouvoir spatialisant et son quotient d'ouverture[169].

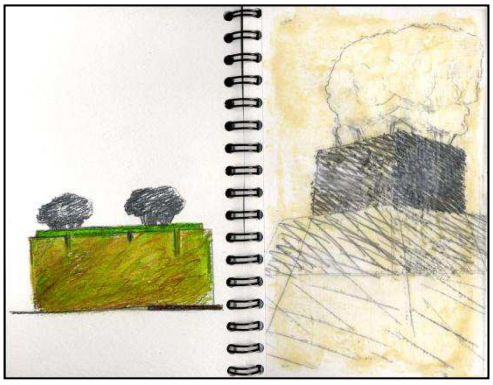
[166] Le noir, comme non couleur inflige une béance à l'espace plastique, renvoyant à l'indistinct et au gouffre. Par rapport différentiel, l'orbe dorée « clignote » et réfléchit le reste de la composition. Si l'aplat noir crée une faille attractive, le rose et l'or, dans leur complémentarité, opposent leur rétraction de la surface. Tout cela, servant un jeu de collage-décollage de la figure.

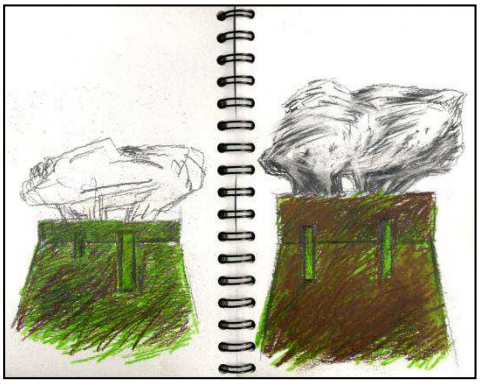
[167] D. Fourcade, *Henri Matisse, Ecrits et propos sur l'art*, *Op. cit.,* p.199-200. Nous soulignons ici, une partie du passage.

[168] « C'est la leçon unique de la couleur – la couleur n'a pas de degré, pas de ton local– mais des états et ces états sont à leur tour des substances, et pour peu qu'un repli, qu'une ride les touche, ces substances ne sont plus que défectibles. » J-L. Schefer, *Paolo Uccello, « Le déluge »*, Paris, POL éditions, 1999, p. 167.

[169] Henri Maldiney, à propos de Cézanne et de l' « écroulement » du monde du dessin : « le dessin comme l'entend ici Cézanne est essentiellement dé-finition. Il configure essentiellement des unités dont il réalise la

Giotto déploie ainsi un espace tactile-optique, un espace haptique, déployant très peu de profondeur, où les figures s'enlèvent et se détachent telles des sculptures sur un socle. Dans ce système plastique, la couleur, concourt à l'avancement des plans dans le champ de vision, à leur proximité avec l'œil, un tact à distance. Nos collages fonctionnent de la sorte, en soutenant et renforçant des emboîtements et des démarcations. Les rapports de couleurs sont au service de la forme. Ils rendent dans leur plus claire apparence, les formes-paysages, les formes-sculptures. La couleur n'a pas vocation ici à donner une idée de ce que pourrait être le matériau employé pour la sculpture, mais bien plutôt de mettre en évidence des jeux de proportions, de registres formels, et le détachement de la figure. La couleur opère comme un déictique, et en cela rejoint la fonction monstrative du socle, elle permet l'accentuation des formes dans l'ensemble de la composition, sans passer par des effets volumétriques. Elle est ici pure surface colorée et en cela, à l'opposé d'un dessin qui chercherait à rendre, par les jeux d'ombres et de lumière, un quelconque modelé ou une impression de profondeur. Les aplats de couleurs ne font que renforcer la planéité du champ bidimensionnel de la représentation, pour insister principalement sur des effets de présence, pour nous mettre en présence de logiques formelles essentielles (que l'on retrouvera dans le travail de sculpture, sans pour autant cette fois-ci passer par la couleur). Employer la couleur dans le dessin, c'est aussi s'abandonner à une certaine onctuosité de la matière, à sa luminance (à son intensité chromatique). La couleur, du dessin pourrait bien alors en constituer sa chair, sa vibration.





clôture. C'est en quoi il donne le sens. Mais cette définition par la limite disconvient à l'essence de la couleur, dont le quotient d'ouverture et de profondeur et le moment pathique, inhérent à chaque sensation, se trouvent niés par cette clôture. » H. Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 23-24.

Série « Bosquets », seize janvier 2008, 28/21,5 cm, dessins aux crayons de couleurs et crayon Conté, calque collé pour certains d'entre eux.

« Tout n'est plus, comme je l'ai dit, qu'une affaire de couleurs entre elles ; chacune se concentrant, s'affirmant face à l'autre, et trouvant là sa plénitude. [...] ainsi se produisent à l'intérieur de chaque couleur des phénomènes d'intensification et de dilution qui leur permettent de soutenir le contact des autres. [...] Dans ce va-et-vient de mille influences réciproques, l'intérieur du tableau vibre, flotte en lui-même, sans un seul point immobile. En voilà assez pour aujourd'hui...Tu mesures la difficulté de serrer de près les faits... ».[170]

Même pour le poète, les mots manquent et glissent sur la représentation picturale, ils buttent pour saisir l'éclat apparitionnel chromatique. Intensification-dilution, ce que relate ici Rilke, c'est en somme, le spectacle d'un phénomène d'intense circulation, de contagion par proximité spatiale des champs colorés. Le

[170] Rainer Maria Rilke, *Lettres sur Cézanne*, Paris, Éd. du Seuil, 1991, p. 72-73. Lettre du 22 octobre 1907, à propos de *Mme Cézanne au fauteuil rouge*.

regard qui parcourt la peinture de Cézanne est ainsi un regard actif, mobile, sollicité par les forces qui s'exercent d'un point de couleur à un autre, des rouges du fauteuil aux verts du fond du tableau, « le rouge d'une eau crépusculaire répété, prolongé sur le vert cru des feuilles de nénuphar »[171] : la couleur opère à la fois comme liant, en prenant le relais d'une zone à une autre, elle est *trajet*, mais elle déconstruit aussi le dessin, en menant ses propres logiques jusqu'à leur comble. Elle tisse et détisse tout à la fois l'espace pictural mis en place. Ce pouvoir d' « animation », se retrouve dans notre série des bosquets au sein même des socles. La couleur agit comme flux, elle est activation du dessin préliminaire, elle transfère des charges, des données chromatiques d'un point de l'espace à un autre, ainsi du brun-marron transfusé du bas vers le haut du bloc-colonne, en lisière et zone de contact et de jonction de la figure avec le socle. La couleur ménage ainsi des passages que le dessin n'aurait pas tracés, elle est *conduction* et *reconduction* du regard : elle introduit[172]. Dans la mesure où elle s'offre comme première dans la perception, elle est « percussive ». La forme pleine du socle figuré, craque sous les effets de la couleur. Le départ s'effectue avec quelques réserves et marges de blanc, pour déployer une gradation, un acheminement des forces, depuis la base jusqu'au sommet, par dépositions successives de verts, jusqu'aux valeurs de gris et de noirs de la figure. Le socle qui, dans le dispositif de sculpture, introduit à la figure, est ici dans le dessin, soutenu et renforcé par la couleur éruptive qui procède d'un jaillissement. En terme de force agissante, elle prend assez facilement le dessus sur le « dessin »[173] alors qu'elle intervient après celui-ci au cours du processus de représentation. La nudité du dessin se présente comme l'idée transparente de la sculpture, désinvestie de son poids, de sa matière, d'une certaine façon désincarnée. Les jeux de couleurs introduisent dans le dessin une dimension corporelle, ils ajoutent de la corporéité à l'ossature-dess(e)in et rétablissent une distinction, celle de la forme d'une part (affaire de projection du dessin, dans la découpe nette de son contour[174]) et d'autre part, celle de la matière (registres de textures engagés par le travail de la couleur).

---

[171] *Ibidem*.

[172] « …la couleur dans la perception vivante est une introduction à la chose. », M. Merleau-Ponty, *Op. cit.*, p. 352.

[173] La distinction ici de la couleur et du dessin est celle d'une distinction d'outillage : d'une part le tracé aux crayons *Conté*, d'autre part le recouvrement partiel aux crayons de couleurs. Nous employons ces crayons à contre-emploi : ils ont la particularité de se diluer avec de l'eau et permettent ainsi d'obtenir des lavis ou des effets d'aquarelle, des transparences. Nous les utilisons pour leur fort pouvoir couvrant, sans eau, en superposant les couches de traits, en comblant et saturant le papier.

[174] Nous consacrerons, plus loin, une partie sur le rôle du contour dans le dessin au regard du champ « phénoménal » d'existence de la sculpture.

Dessin de la série *« Bosquets »*, 2008 / Sculpture-figure, février 2008, moulage, mortier prompt, atelier.

Notons aussi que cette série a été réalisée après la production des pièces de sculptures dépourvues de socle, à ce stade du travail (le dessin fait ainsi retour sur soi, par l'intermédiaire de la couleur).

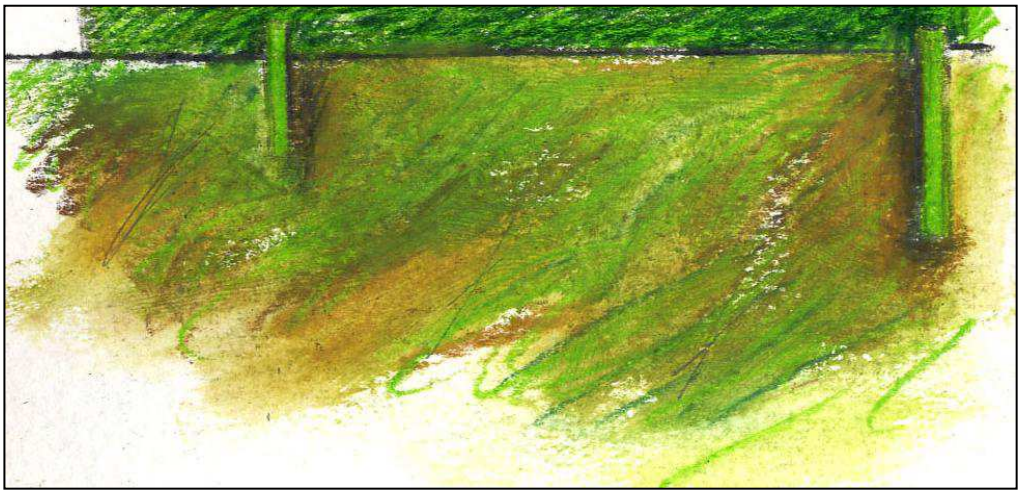
Les couleurs du dessin, si elles ne sont pas descriptives, se rapportent toutefois à des données sensibles du réel, elles conservent volontairement une attache à un donné relatif à la nature, au paysage : à savoir les sols herbeux et terreux. Elles amplifient ce déplacement d'échelle déjà à l'œuvre dans la « réduction » des figures renvoyant de façon lointaine aux bosquets ou résidus d'arbres fichés en plein champs des paysages d'Ile-de-France. Cette insistance et cette référence au sol, par les effets chromatiques, redoublent la fonction d'ancrage du socle. La couleur est avant tout employée ici en tant que matière, comme recouvrement presque total du support et du dessin (se trouvant alors partiellement occulté). Logiques de feuilletage, de tramage et de hachurage qui se superposent, les traits multipliés et effectués aux

crayons de couleurs, saturent, opacifient l'armature du dessin préalable. Le travail de la couleur serait celui d'un parachèvement du dessin en même temps que sa perturbation. Il vient apporter un gradient de texture supplémentaire et sa valeur référentielle ne doit pas faire oublier sa fonction haptique : l'effet tactile de la couleur reconduit la matérialité de la sculpture dans le réseau du dessin[175]. La couleur est un rappel du poids matériel de la sculpture, elle apporte une épaisseur au dessin qui aurait tendance à fonctionner comme ossature transparente. Par sa force de percussion notée plus haut, la couleur, dans le dessin, par des effets de condensation, précipite le regard, elle est une capture et un premier point d'ancrage pour passer ensuite le relais à des zones périphériques ou connexes. Ainsi de ces inserts, comme *re-marqués* par les éclats du vert à travers le brun-rouille : la couleur pointe alors des espaces d'articulations, met en évidence, en re-marquant, certains principes structifs de la sculpture projetés par le dessin. Elle oscille entre information du dessin et télescopage-brouillage de son système, par l'effrangement des limites mêmes des formes générales. Elle altère effectivement, par un recouvrement de plages, les traits de projection de la sculpture, le régime constructif du dessin. En interrompant le tracé et en désancrant la ligne de ses attaches au « concept », la couleur opère comme masque de la représentation, comme parure de la figure sculpturale, elle en est son pouvoir d'attraction et de séduction. Alors que la clarté du dessin et sa quasi-transparence, donnaient à la figure une perception traversante et permettaient une reconstitution quasiment complète du tracé et de son déroulement (donnant presque à percevoir le fil d'une pensée, par l'image), le recouvrement chromatique bloque le regard et ramène le dessin à une logique de surface et de plan. Elle accentue la planéité du support, sorte de paradoxe, si l'on considère la charge tridimensionnelle des modes de représentation de l'espace véhiculée par le dessin. La couleur s'adresserait ainsi à la part sensible du spectateur alors que le dessin-armature procéderait du concept, de l'idée formalisée et donc, d'une pensée de la sculpture. Ni idée ni concept, la couleur souscrirait à la *beauté du fard*[176].

---

[175] *Optomaï,* « je touche ». A noter que certaines zones colorées du dessin sont conduites à leur terme sans utilisation du crayon : c'est avec les doigts que nous finissons le travail, présence directe du tactile et de la main, dans l'effectuation même du recouvrement. La couleur *se touche* et nous touche.
« Enfin on parlera d'haptique chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite dans un sens ou dans l'autre, ni subordination relâchée ou connexion virtuelle, mais quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique. » G. Deleuze, *Op. cit.*, p. 146.

[176] Nous renvoyons ici à l'ouvrage de J. Lichtenstein, *La couleur éloquente, Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1999. L'auteur s'intéresse au contexte théorique de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture et au débat entre partisans du dessin et ceux du coloris qui avait déjà occupé la scène italienne au siècle précédent, à la Renaissance. Elle explique notamment comment Roger de Piles s'appuiera sur une distinction déjà en vigueur chez Dolce, en Italie, celle de la couleur-matière (qui rend les objets



Série *« Bosquets »*, seize janvier 2008, 28/21,5 cm, dessins aux crayons de couleurs et crayon Conté, calque collé pour certains d'entre eux, détail.

Un autre ensemble de dessins, reproduit en partie (p.144), met en jeu les codes de la couleur sous un autre registre, pour des fonctions bien différentes de celles énoncées plus haut. On peut d'abord noter que deux couleurs sont principalement employées dans cette série, le bleu violacé relatif au dépôt du papier carbone (plus ou moins dense selon les passages du crayon à sa surface) et le rouge, dans ses déclinaisons lorsqu'il entre en contact avec le transfert. Les couleurs obtenues sont donc ainsi le résultat de combinaisons et de rencontre de couches superposées. Le bleu obtient sa pleine densité par mixtion avec le rouge[177], apposé dans un second temps. On a d'une part le tracé déjà colorant effectué par report du transfert au carbone, d'autre part, le rehaut au crayon rouge, venant après coup pour révéler, soutenir des parties importantes du dessin. Des rouges et des bleus-violacés s'échelonnent donc d'un dessin à un autre, provoquant par induction visuelle des passages au sein même de la série. La couleur fonctionne comme relais du sériel,

sensibles à la vue) du coloris-forme (par lequel le peintre fait imiter l'apparence des couleurs), pour déplacer la position du débat théorique et faire l'apologie des « charmes du sensible », des « plaisirs sensuels », des « beautés du fard » (*Op.cit.,* p. 168). De Piles prend ainsi la défense d'une *érotique* de la peinture, rabattant le dessin et la ligne aux spécificités du médium sculptural : « La raison en est que la couleur et les lumières ne font l'objet que de la vue et que le dessin, comme je l'ai dit, l'est encore du toucher. » Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Estiennes, 1708 (édition de 1766), p. 263.

[177] La pleine densité du bleu et sa puissance sont latentes et ne se réalisent qu'à travers les effets du rouge : « Or toutes choses pâtissent et sont mues sous l'action d'un agent, et d'un agent en acte. » Aristote, *De l'âme*, Paris, Bibliothèque des textes philosophiques, 2003, La faculté sensitive, chap. II, 5, p. 97.

comme insistance de la répétition dans sa variation et comme signal ondulatoire. Le rouge est employé indifféremment d'une zone à une autre sans vocation représentative ou descriptive : le rouge existe comme coefficient de spatialité (faire circuler le regard et prendre en charge l'agencement sériel du dessin) et s'insinue dans le dessin de manière autonome[178]. On aura compris qu'il n'est en aucun cas une indication de l'apparence que pourrait revêtir la sculpture. Autonomie de la couleur et dépassement du dessin comme concept, les légères variations chromatiques reposant sur un rythme binaire, agissent ici telles des signalétiques. Les « exercices » qui suivent et qui se tiennent comme simples blocs mis en forme par des opérations successives de modelage et d'inscription, peuvent être considérés, du point de vue chromatique comme un travail direct dans la couleur. L'argile n'est pas seulement une matière avec ses attributs de textures, de ductilité, c'est aussi de la couleur à l'état primaire. Le dessin, par l'emploi de différents outils colorants, est sans doute un moyen d'atteindre ou de retrouver cette densité de couleur avec laquelle le travail de sculpture s'élabore. Façon, en chargeant le papier de matière colorante (et donc par recouvrement partiel des tracés constructifs), d'accéder au corps de la sculpture, à sa densité, à une sorte de couleur-noyau. Cette couleur-noyau récupère donc intensités et forces pour les redistribuer ensuite selon l'agencement pluriel des dessins ou à l'intérieur même de structures fonctionnant seules, indépendamment d'une logique sérielle. La couleur est à la fois un moyen de reconduire le regard (un conducteur) mais aussi de lui donner une assise, un logement (elle focalise et isole des éléments d'une « composition »).

La couleur se signale avant tout comme instance autonome et introduit à une perception stratifiée du dessin, comme instance de révélation de zones articulatoires ou de ruptures au sein de la sculpture, en intensifiant les différences de plans. On peut prendre, pour exemple, la base du socle d'avec sa partie plane, horizontale et haute, en fin de série. Le marquage, par la couleur et par différenciation des espaces laissés en réserve, amplifie l'horizontale du plan d'exposition de la figure, le signale comme zone d'accueil et support, délimite sa surface. Ce système simple d'opposition binaire dialectise les faces principales de la sculpture, en employant la couleur pour ses effets

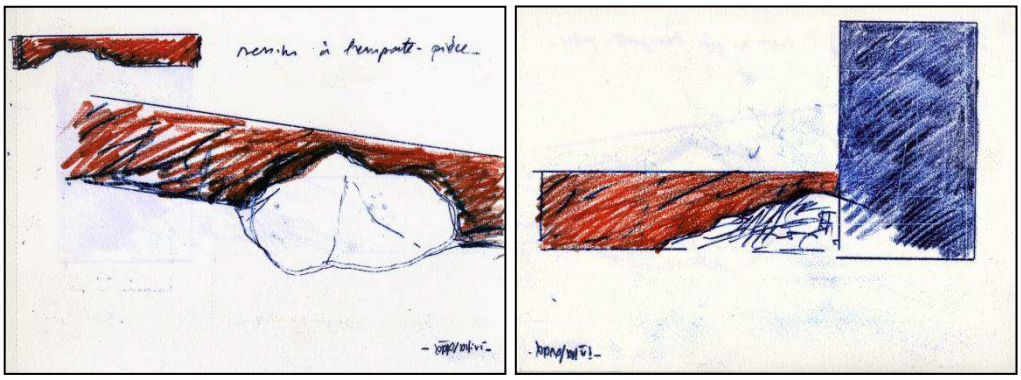
[178] Notons ici, le rôle sensori-moteur qu'attribue Maurice Merleau-Ponty à la couleur : « Le bleu semble "céder à notre regard » dit Goethe. Au contraire le rouge « s'enfonce dans l'œil » dit encore Goethe. Le rouge « déchire », le jaune est « piquant » dit un malade de Goldstein. D'une manière générale on a d'un côté avec le rouge et le jaune « l'expérience d'un arrachement, d'un mouvement qui s'éloigne du centre », d'un autre côté avec le bleu et le vert celle du « repos et de la concentration. »
« […] il faut comprendre que le rouge, par sa texture que notre regard sent et épouse, est déjà l'amplification de notre être moteur. Le sujet de la sensation n'est ni un penseur qui note une qualité, ni un milieu inerte qui serait affecté ou modifié par elle, il est une puissance qui co-naît à un certain milieu d'existence ou se synchronise avec lui. » M. Merleau-Ponty, *Op. cit.*, p. 244-245.

de démonstration : la couleur montre en démontrant des principes structurels et spatiaux : ici est le lieu de la figure, ici est le lieu du socle en contact avec le sol. L'emploi de la couleur permet donc de cibler assez rapidement des zones d'échanges, des zones d'oppositions, en somme de spatialiser davantage un dessin qui se fonde sur des constructions «perspectives ». Elle ménage des lieux pour que la figure apparaisse dans sa plus haute intensité, à l'acmé de sa forme[179].

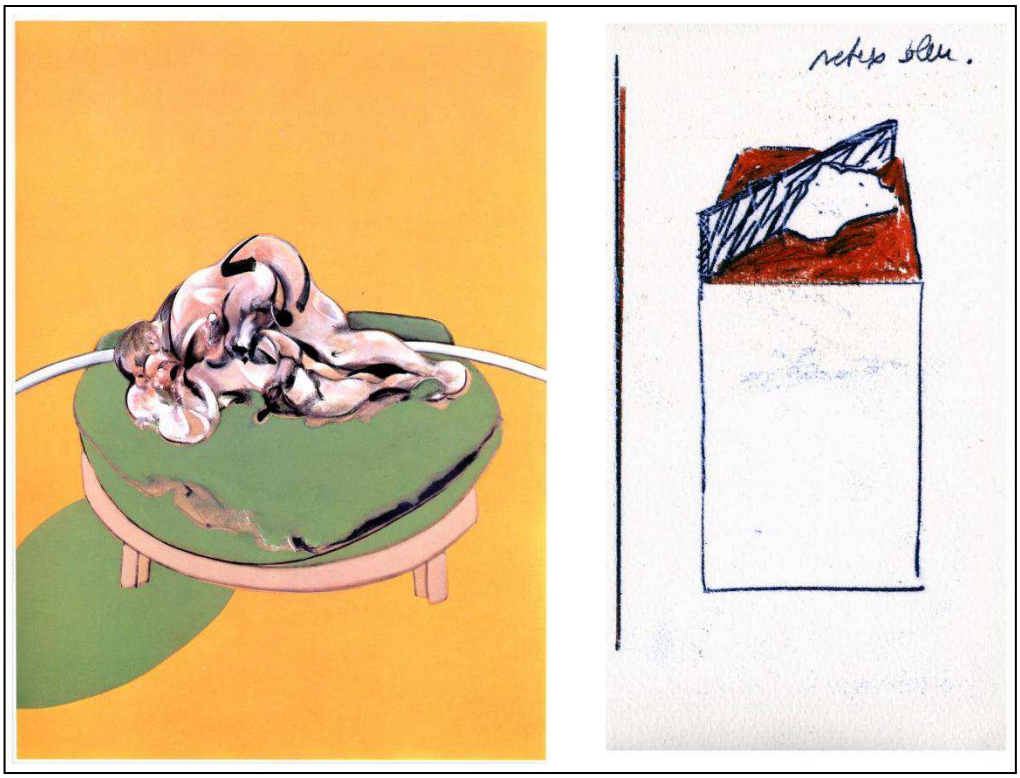
Exercices, avril 2005, modelages, argile, atelier.

Cette isolation de la figure par la couleur, pour ainsi dire contenue et formée par blocs de géométrie, est menée à son comble avec ce panneau du triptyque, « *Études d'après le corps humain* », de Francis Bacon, où les figures horizontales y sont magistralement soclées.

[179] Ces hauts lieux de couleurs, zone d'apparition et d'exposition de la figure sont à rapprocher des formes géométriques employées par Francis Bacon dans la majeure partie de ses peintures, ce que Deleuze nomme des *diagrammes*. Ces arènes circonscrivent un espace d'existence pour les corps, se rapprochent très souvent de tapis ou de découpes opérées dans des matières. La couleur-texture fonde ainsi et ancre la figure à un sol, qu'elles chutent, coulent ou bien se dressent.



Transferts au carbone repris au crayon de couleur, carnet Montval, novembre 2006, 21/29,7 cm.



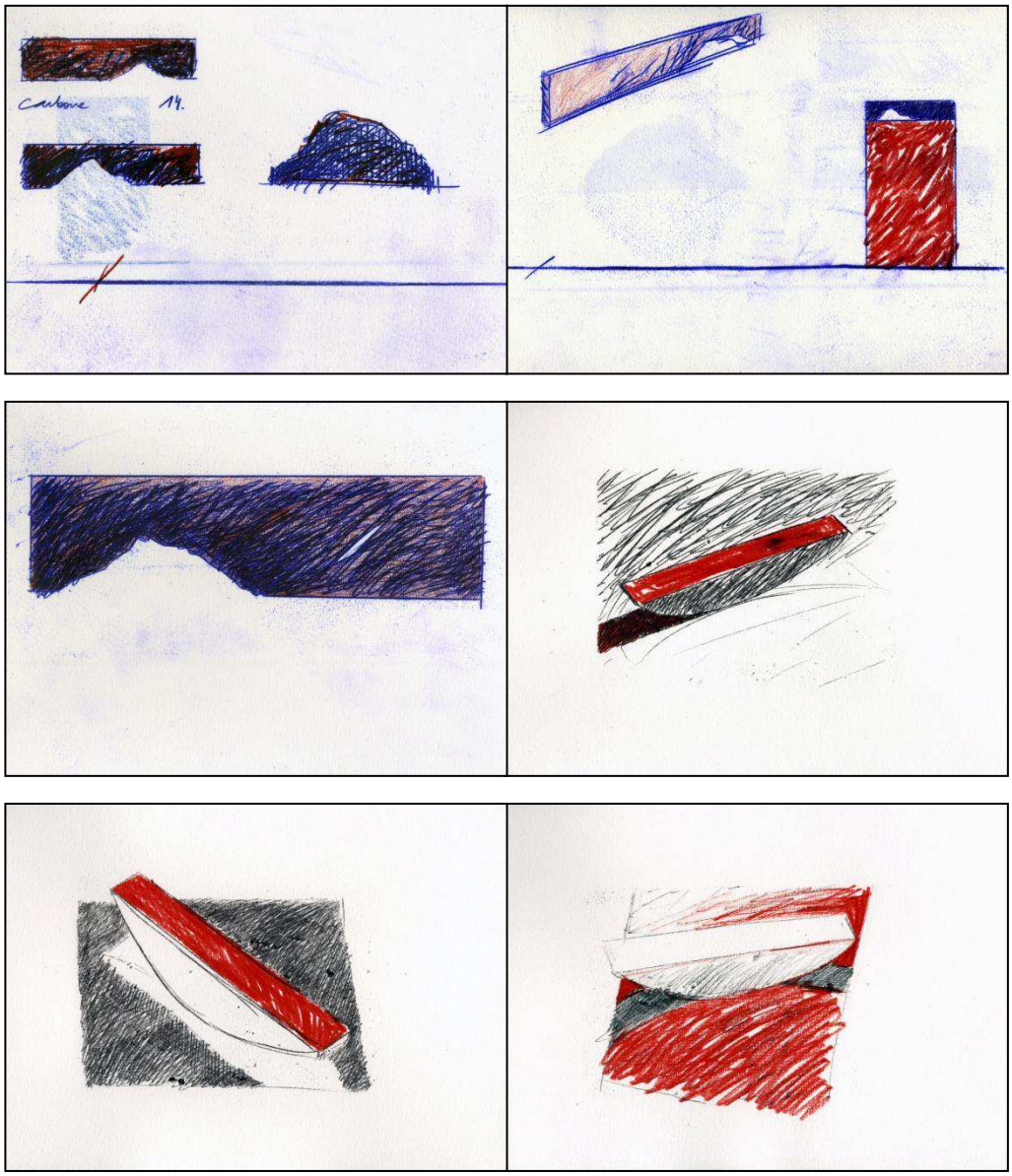
Francis Bacon, *Études d'après le corps humain*, 1970, Triptyque, chaque panneau : 198/147,5 cm, huile sur toile, partie centrale / *Socle*, novembre 2006, 29,7/21 cm, transferts au carbone repris au crayon de couleur, carnet Montval.

La partie centrale est la seule à recevoir cet étalement du vert de vessie, étalement toutefois circonscrit par les différents disques (par leurs dessins de périphérie, leurs linéaments) tenant lieu aussi bien de sellette que d'ombre-trou (si l'on considère l'orbe[180] portée par cette dernière, dans l'angle gauche de la peinture). La couleur est employée, chez Bacon comme marquage (entendons par là, moyen de marquer et démarcation nette), autant pour ce qui forme le fond que pour ce qui opère comme soutient constructif des figures (les objets plus ou moins reconnaissables). La couleur marque le lieu, l'endroit où l'évènement des corps s'institue et s'ancre, la couleur situe donc. Les zones d'échanges (fluides, flux, forces) existent par rapport à ces zones d'isolation où la couleur est une coupure, une « vertu de « coupage » ou de « coupaison » que les lames de rasoir pas encore usées auraient en réserve[181] ». La couleur est à envisager comme morsure – en gravure, la morsure est cette capacité de l'acide à entamer la plaque et aménage donc le creux nécessaire à l'encrage, là encore, permettant de *loger* – et comme chair, les deux polarités s'imbriquant et se développant selon l'agencement en triptyque, diptyque ou panneau seul. La couleur forme un creux, un réceptacle de l'installation des figures, de leurs combinaisons, de leurs mouvements. On retrouve, dans la peinture de Bacon des logiques de sculpteur et un attachement pour l'objet structuré, qui passent à la fois par les diagrammes et par les aires colorées. Nos dessins agencent, par les différentes modalités sensibles de la couleur, des plages indispensables à la présentation des figures sculptées (les figures sont peut-être d'ailleurs les plus sculptées des éléments, les structures appartiennent davantage au registre de l'assemblage et de la construction). Ces plages ont un fort pouvoir de séparation, rejoignant en cela la fonction première du socle (distinguer des espaces), le second effet est celui de la monstration / présentation (la couleur est déictique, elle pointe et indexe), ces plages favorisent donc la circonscription d'un environnement propre aux figures. Il en est ainsi de la série *sculptures-coupures*, où la couleur, par ses différents passages sur le transfert au carbone, se décline selon des nuances de rouges et violets, pour développer sur chacune des entités, des repérages spatiaux plus ou moins soutenus. Marquer, couper, isoler, indexer, repérer, focaliser, lier, telles seraient les occurrences

[180] L'orbe est un terme d'astronomie qui s'applique à l'*aire*, à la surface circonscrite par l'orbite d'une planète. « La somme des aires partielles que parcourt une planète compose son orbe. » Mais c'est aussi un terme de chirurgie qui renvoie à un coup dont l'effet est une large meurtrissure qui n'entame pas la chair. Enfin, l'étymologie latine, *orbus*, désigne ce qui est *privé de*, *orbus luminis* : privé de lumière, aveugle. Dictionnaire Le Littré, Genève, Éd. Famot, 1977.

[181] M. Leiris, *Op. cit.*, p.30-31 : « […] tactique probablement la mieux appropriée pour celui qui, tel Francis Bacon, veut atteindre le tuf, le substrat et, traitant les apparences avec la licence la plus grande, cherche moins à exprimer la chose réelle, soit perçue soit conçue et de toute façon interprétée sur un mode largement subjectif, que – si l'on peut dire – la *réalité de la chose*, son existence même, saisie (s'il se pouvait) par delà ses caractères circonstanciels et dont en quelque sorte serait retenu le seul mordant […] ».

de l'emploi chromatique dans nos dessins, tendus vers une « modélisation » de la sculpture. La couleur imprime alors au dessin un supplément spatial, un coefficient d'ouverture à la tridimensionnalité de la sculpture, à sa corporéité.



Série sculptures-coupures, 2006, 21/29,7 cm, carbone et crayon de couleur sur papier.

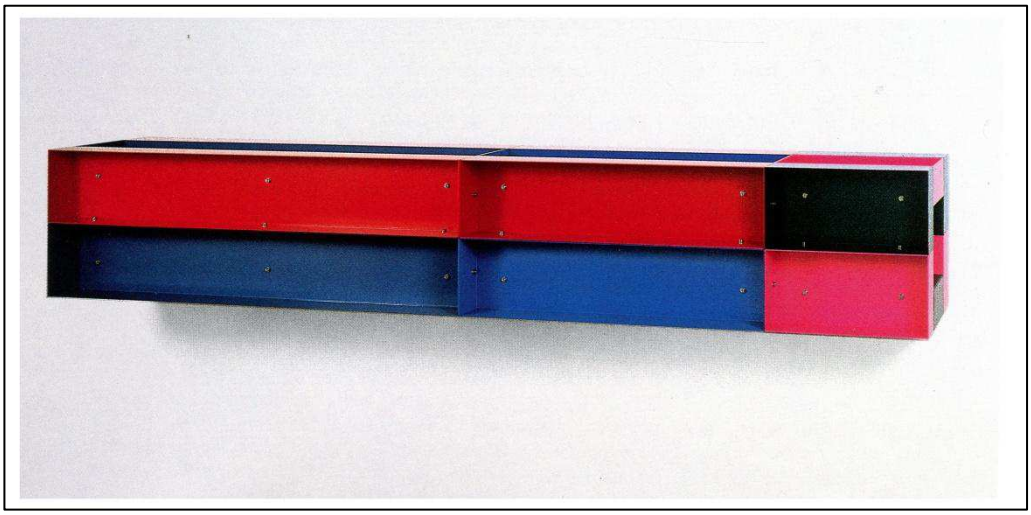
Ce supplément de spatialité que l'on peut attribuer à la couleur, travaille l'œuvre entière de Cy Twombly. Il y a dans l'œuvre de l'artiste américain, un emploi systématique et jubilatoire de la couleur traversant non seulement les peintures mais aussi le dessin et la sculpture. Cy Twombly déploie une large gamme de coloris en variant et combinant les techniques de mise en œuvre (peinture à l'huile, acrylique, pastel, etc.). Conjointement et comme pour contrebalancer les effets chromatiques, l'artiste dispose aussi bien dans ses peintures que dans ses sculptures, des qualités multiples de blancs (blanc laiteux, blanc de chaux, blanc cassé et épais le plus souvent). Un ensemble d'œuvres exposées à Avignon[182], semble assez représentatif de ce dialogue : il s'agit de *Blooming*[183] et d'*Untitled, Snafu, Lexington*[184]. D'une part une peinture, déclinant sous de subtiles variations un motif floral (une pivoine), d'autre part une sculpture agencée selon un procédé d'empilement. De part et d'autre, l'emploi du blanc et de la couleur. Les coulées scandant la surface picturale sont comme les témoins de la verticalité de celle-ci (si l'on en considère la chute[185]) et renvoient aussi au hiératisme de la sculpture qui lui fait face. Effondrement d'un côté, jaillissement de l'autre. Des gammes verdoyantes sont étalées le long du panneau et créent, par superposition de couches un effet de frondaisons, un rideau de peinture et de tonalités de verts. La couleur, comme l'écriture, est, chez Cy Twombly allusive et a un rapport direct avec le corps, elle est geste et en ce sens est inimitable. Elle se déverse alors comme plage et étendue, mettant la vue en défaut de distinguer ce qui se trouve dessus de ce qui se place dessous. Le blanc opère en effet comme trouée du tressage chromatique ; en retour, les tonalités de verts font exister le blanc, par différence, et par un effet de repoussoir. Le blanc agit aussi comme appel de la sculpture, elle-même blanche, en raison d'un recouvrement des matériaux de l'assemblage, par du plâtre. Question de présence et question d'absence, dans un dialogue conjoint de la sculpture et de la peinture, par l'intermédiaire de ce rapport ténu entre couleur et blancheur. Le fond vert du panneau est une sorte d'équivalent du fond-bleu-céleste de la Chapelle des Scrovegni, peinte par Giotto, il est la condition nécessaire à l'existence de la figure, ici, le motif pivoine répété et décliné. Mais si, dans la fresque italienne, les figures se découpaient nettement sur le fond, le

[182] Exposition *Cy Twombly*, à la Collection Yvon Lambert en Avignon, 4 juin au 30 septembre 2007. Catalogue édité par les Éd. Gallimard, 2007.
[183] Acrylique sur bois, 2007, 252/552 cm, collection Lambert en Avignon.
[184] Bois et plâtre peint, 2005, 67/34/26 cm, collection de l'artiste.
[185] « Elles suggèrent la verticalité de la peinture sur ces formats horizontaux. Les pivoines donnent ainsi encore plus l'impression de crouler… », É. Mézil, *Op. cit.*, p. 34, et plus loin, à propos d'un catalogue recyclé et « encadré » par des opérations de sculpture : « Ce catalogue n'était pas là hier ? / Non, c'est celui que j'ai étudié hier soir en rentrant. Je l'ai posé là pour mieux le regarder quand je passe de pièce en pièce. Tu vois, d'une toile à l'autre, on dirait que le sujet va tomber. Ça me plaît cet effondrement de la peinture avec Matisse. », *Op. cit.*, p. 35.

motif, ici, émerge dans une naissance commune avec son fond apparitionnel. Tout semble procéder d'un même mouvement et la couleur est comme contenue par la blancheur des motifs. De même, si l'on regarde d'un peu plus près la sculpture, on perçoit assez nettement que la couleur des matériaux recouverts par du plâtre, semble sourdre et tente de faire irruption à travers l'épaisseur blanchâtre. Aussi, le rose que l'on peut relever dans la partie haute de la sculpture ne nous permet-il pas de distinguer un ordre dans le processus de création.

La couleur chez Cy Twombly est procès, flux, nature naturante, évènement par rupture et brisure. Elle est d'autant plus puissante et opératoire qu'elle est contrebalancée par ces blancs. Blancs d'absence de couleurs et blancs comme réunion de toutes les couleurs. Il peut ainsi apparaître comme spectral, ou comme l'équivalent de ce qu'Aristote définissait comme étant le diaphane, c'est-à-dire le moyen par lequel les couleurs sont rendus perceptibles, le milieu rendant la couleur active ou agissante. Ces blancs ne sont donc pas à proprement parler des réserves mais des moyens d'accès aux plages colorées de la peinture. Dans la sculpture, le blanc est un creux différentiel et produit par masquage une sorte d'effacement de la trace, des matériaux, tout en révélant paradoxalement d'autres traces. Dans son épaisseur matérielle le plâtre est une force de contention et lorsque qu'une légère coulée (là encore, ça coule) rose enrobe la partie haute de la sculpture, c'est pour disjoindre un trop strict étagement des couches. Il y a toujours ainsi passage d'un champ à un autre préparé par le bas, la base du socle où l'écriture a son lieu (le lieu du titre). L'élancement de la forme générale de la sculpture amorcée par le socle donc, est amplifié par l'éclat du blanc qui réfléchit la lumière environnante. L'écriture, comme ce blanc renvoyant peut-être au blanc de la page en attente, installent la sculpture dans une sorte de suspens, un allègement spatial de la verticalité.

Cy Twombly, *Untitled, Snafu*, Lexington, 2005, 67/34/26 cm, bois et plâtre peint, collection de l'artiste.
Cy Twombly, *Blooming*, acrylique sur bois, 2007, 252/552 cm, collection Lambert en Avignon, détail.
Traverse, avril 2009, assemblage peint, atelier, détail.



Donald Judd, *Sans titre*, 1984, 30/180/30 cm, aluminium peint.

« Un rouge donné semble posséder une qualité particulière, qui lui est propre. Employé dans une œuvre il conserve cette qualité spécifique qui, cependant, est altérée, amplifiée par le contexte. Sa qualité originelle peut avoir suggéré, dès le départ, une telle altération. L'idée, la qualité souhaitée ont pu exiger l'emploi de ce rouge-là. »[186]

[186] *Donald Judd*, repères, cahiers d'art contemporain n°36, Paris, Galerie Maeght Lelong, 1987, p. 3.

Motifs, dessin et prétexte.

« Il se peut que le Dessin soit la plus obsédante tentation de l'esprit…Est-ce même de l'esprit qu'il faut dire ? Les choses nous regardent. Le monde visible est un excitant perpétuel : tout réveille ou nourrit l'instinct de s'approprier la figure ou le modelé de la chose que construit le regard. »[187]

Il paraît assez clair que nos différentes séries de dess(e)ins, se fondent sur une origine qu'on pourrait qualifier assez rapidement de motif paysager. Par dérivations, et par un ensemble d'opérations plastiques, le dessin trouverait une finalité matérielle dans l'objet de sculpture, objet de sculpture alors dépositaire de cet ensemble, puisque se chargeant, temporellement et spatialement de cette succession d'évènements. Par paysage nous pouvons entendre toute étendue qui tomberait sous le coup du regard et s'en trouverait ainsi enclose dans une limite encadrante : le paysage serait alors délimitation, coupure et fragmentation d'un réel[188]. C'est le cas, pour cette série de dessins dont le principe de représentation repose sur la stricte observation d'une réalité empirique : observer et tenter de retranscrire par des équivalents graphiques, les mouvements géologiques d'un pied de falaise, les frondaisons d'un bois ou les transparences de l'eau. Les dessins ont été effectués, sur le motif, face au motif, se réinscrivant ainsi dans une pratique ancienne, déjà en vigueur au XVII siècle, pratique reconduite par les peintres de Barbizon, de Fontainebleau…et par les impressionnistes. Sans doute y avait-il, pour nous, dans cet élan vers le paysage un appel des structures sous-jacentes à celui-ci, structures dont le déplacement trouverait un écho dans notre travail de sculpture. Le paysage peut en effet être considéré du point de vue des forces qui le traversent, de la même manière que l'on peut repérer, dans un marbre, les lignes, écho, en surface, d'un substrat matériel. Ainsi, à travers le paysage dessiné, peuvent être révélés de grands principes générateurs. C'est le cas, avec ces premiers dessins de Joseph Beuys, réalisés à la fin des années quarante. A propos de ceux-ci, l'artiste allemand explique :

---

[187] P. Valéry, *Op. cit.,* p. 1211.

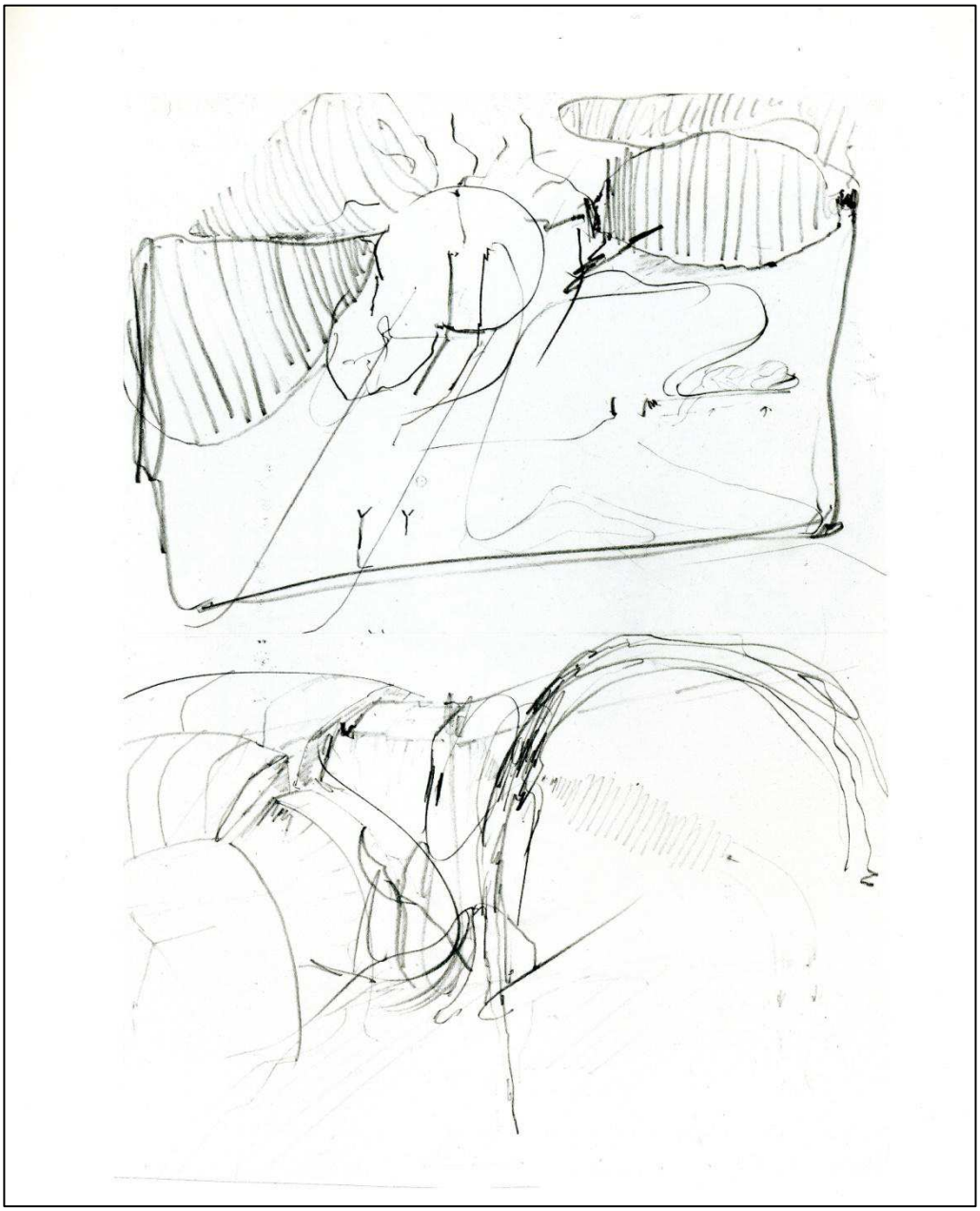
[188] Le paysage peut aussi être entendu comme une *artialisation* (Alain Roger) ou comme *médiance* (Augustin Berque). Une autre approche, ne relevant ni de la vue ni de la distance est celle proposée par Erwin Strauss : « Le paysage est invisible parce que plus nous le conquérons, plus nous nous perdons en lui. Pour arriver au paysage nous devons sacrifier autant que possible toute détermination temporelle, spatiale, objective ; mais cet abandon n'atteint pas seulement l'objectif, il nous affecte nous-mêmes dans la même mesure. Dans le paysage, nous cessons d'être des êtres historiques, c'est-à-dire des êtres eux-mêmes objectivables. […] Nous sommes dérobés au monde objectif mais aussi à nous-mêmes. C'est le sentir. » E. Strauss, *Du sens des sens, Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, Éd. Million, 2000, p. 382-383. Ce « déboîtement » du sujet pourrait bien concerner de près la dynamique du motif, mais nous y reviendrons plus loin.

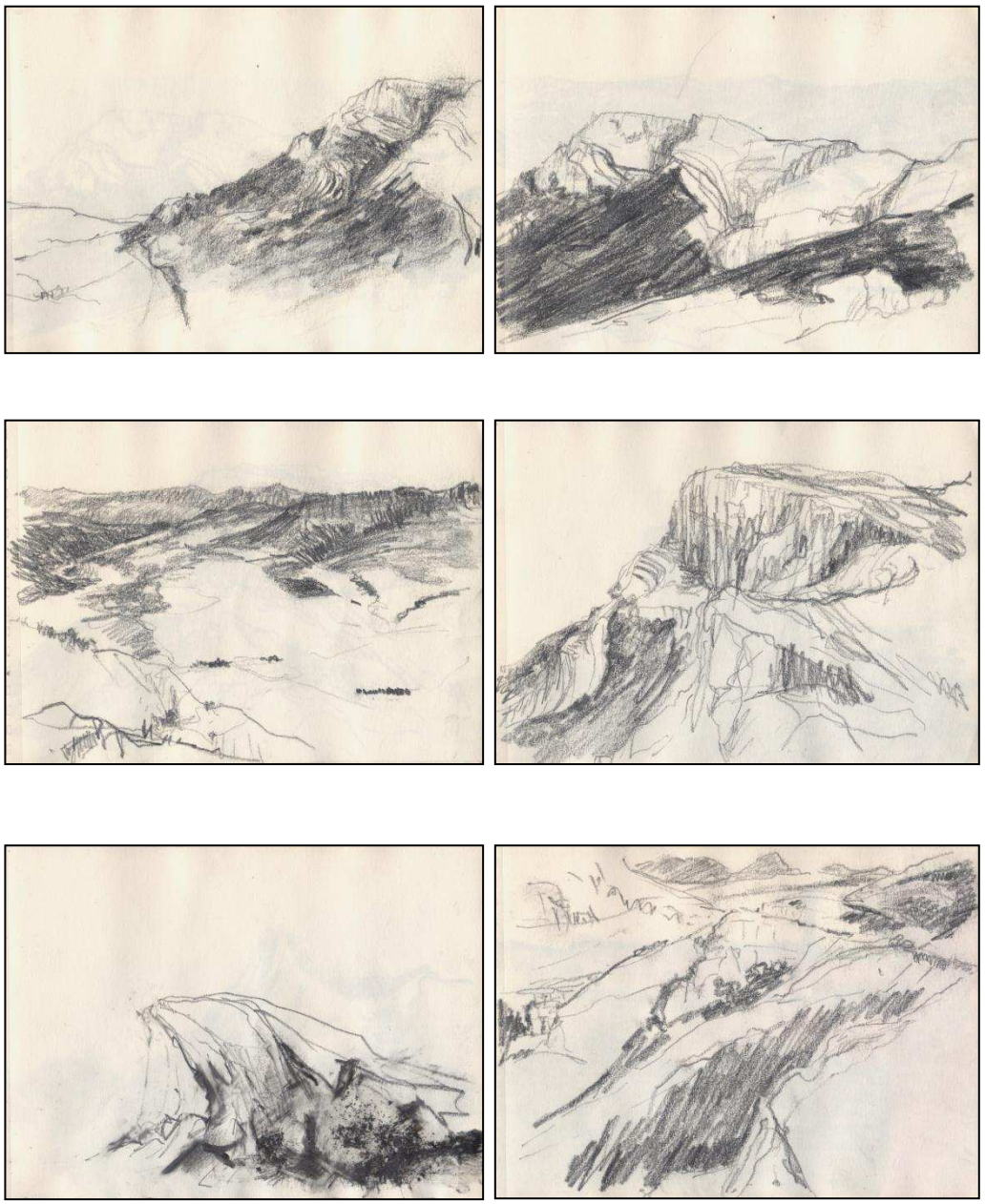
« Cette série de dessins représente les tâtonnements du début dans la volonté de parler de l'*anthropos*, de l'humain, tel qu'il vit spirituellement au sein des différentes cultures. J'ai peut-être, dans une première vie, réalisé des peintures rupestres, et me trouve désormais en proie à une civilisation qui me bombarde avec les questions les plus élémentaires, mais tout en plaçant la dignité de l'homme, de la nature, de l'animal au cœur de l'existence affective. C'est cette première approche affective de ce que notre monde a détruit, tué, qui marque le commencement d'une théorie plastique…C'est un début logique. *D'abord se forme un monde rempli d'images, puis peu à peu en découlent des concepts.* »[189] Le premier geste du dessin tiendrait le monde en image, il serait un premier accès à un réel qu'on ne pourrait connaître autrement. Les grands principes structurels à l'œuvre dans *Makarie et Montanus*, sont les suivants : tension et resserrement autour de quelques noyaux ou foyers installés par des traits assez courts, vifs et parallèles (s'enjoignant par endroits, en tressage et conduisant aux sommités), circulations entre ces mêmes foyers ménagées par les réserves blanches du papier. La pauvreté des moyens graphiques (un crayon) donne toute sa place à la force du geste inaugural de l'image. Le dessin reprend à son compte, par les moyens qui lui sont propres, les forces telluriques que l'on retrouve dans l'emploi des matériaux choisis pour les sculptures-installations de l'artiste. Le matériau est chargé, de la même façon, que le trait est ici chargé et décharge, déverse, tout au long de son incursion, un marquage énergique du support. Les dessins de Beuys, tout comme l'arrangement de ses sculptures sont affaire d'énergie, de mise en œuvre de flux, de *zoographies*[190] et rendent compte des métamorphoses de la matière (résistance, fluidité,…). Quant aux deux autres dessins, ils consistent en un écheveau plus ou moins distendu de lignes relâchées et souples, dont l'ensemble forme des configurations qui se rapprochent encore de paysages (cascades, glaciers), la ligne revêtant une apparence plutôt liquide, malgré la persistance du même outil, le crayon. L'archaïsme de la ligne renvoie ici aux signes pariétaux, à un registre quasi pré-humain de l'inflexion graphique. La ligne suit son propre mouvement et semble comme l'origine et l'aboutissement de sa propre génération. Elle semble conduire la main, plutôt que l'inverse, dans un échange et un déversement perpétuels des espaces (haut-bas). On pourrait dire que le dessin est tectonique, qu'il cherche à résoudre en son système, des déplacements de structures. Le paysage est ainsi capté dans sa morphogenèse, dans son « élasticité » et non pas comme *veduta* à contempler. Le paysage est ainsi conjonction de forces agissantes et transformantes, il est reconduit par le dessin, pour le champ phénoménal de sa *plasticité*.

[189] Souligné par nous, postface de *Joseph Beuys, Les premiers dessins*, Bibliothèque visuelle, Munich, Éd. Schirmer / Mosel, 1992, texte de couverture.
[190] Littéralement, écritures du vivant.

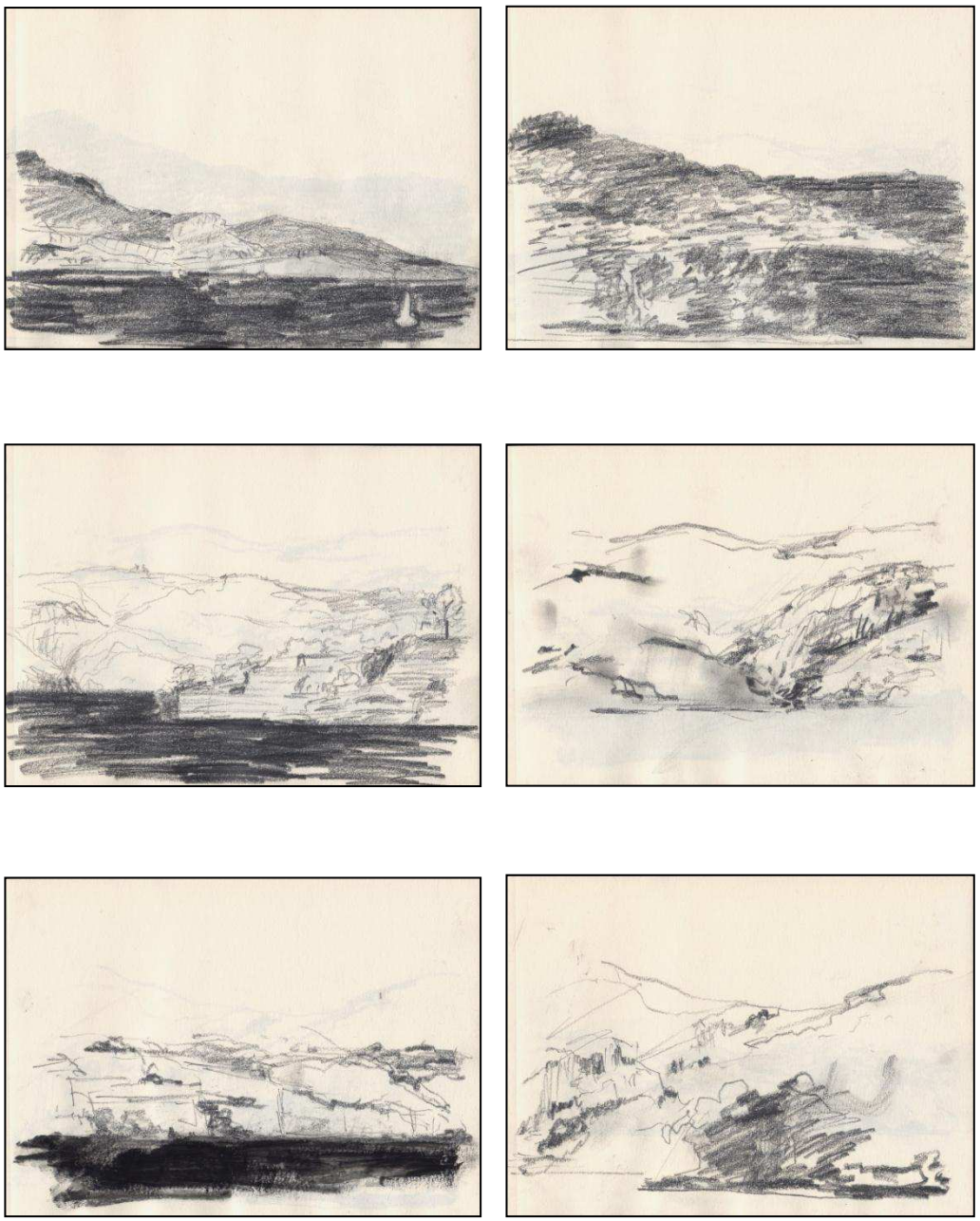
Joseph Beuys, *Makarie et Montanus*, 1951, 19/26.5 cm, crayon, collection Marx, Berlin.

Page suivante :
Forme plastique de la chaleur en montagne, 1956, deux feuilles de 21/29,6cm chacune, crayon, collection particulière.

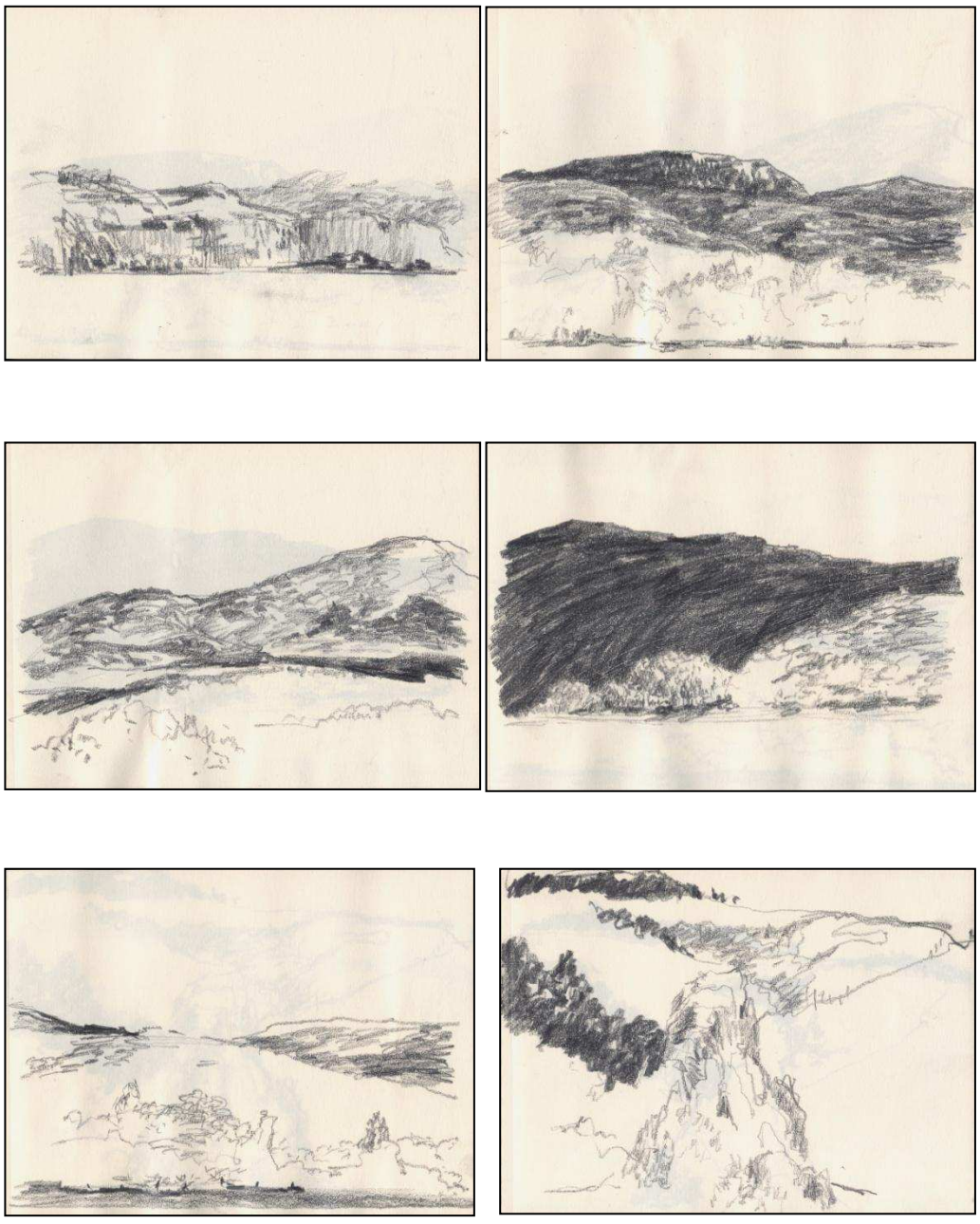




Série, *« sur le motif »*, non datés, 14,7/21 cm, crayon Conté, crayon noir et colle, carnet.



Série, *« sur le motif »*, non datés, 14,7/21 cm, crayon Conté, crayon noir et colle, carnet.



Série, *« sur le motif »*, non datés, 14,7/21 cm, crayon Conté, crayon noir et colle, carnet.

Série, *« sur le motif »*, non daté, 14,7/21 cm, crayon Conté, carnet.

Soit donc, un ensemble de dessins d'après nature, exécutés sur le motif. Le motif, c'est en premier lieu, le caractère répétitif et l'invariance d'une chose dans un système. L'invariance et la répétition, par effet d'insistance et de persistance, consolident la forme dans la mémoire. Le motif inscrit donc sa présence et son apparence, il rive le regard. Le motif, et c'est là une deuxième acception plus soudée à celui qui « va sur le motif », plus consubstantielle à l'expérience de l'artiste, le motif, c'est aussi le mobile. On peut entendre par là, ce qui mobilise le peintre, le dessinateur, dans son expérience du monde, ce qui provoquera chez lui un élan suffisamment fort pour générer un déplacement et le début d'une œuvre. Le motif aurait donc la propriété de mouvoir, de mettre en mouvement[191]. Il aurait un caractère profondément dynamique. La *Ste-Victoire* de Cézanne, les *Nymphéas* de Monet, sont autant de motifs à l'origine de la création : «…ici, au bord de la rivière,

[191] Du latin *motum,* supin de *movere* : qui a la propriété de mouvoir. Nous renvoyons ici au Littré.

les motifs se multiplient, le même sujet vu sous un angle différent offre un sujet d'étude du plus puissant intérêt, et si varié que je crois que je pourrais m'occuper pendant des mois sans changer de place en m'inclinant tantôt plus à droite, tantôt plus à gauche. »[192] C'est dire si le motif *mobilise*, il crée chez l'artiste une détonation, il est un déclencheur. Si l'objet est suffisamment puissant selon Cézanne, c'est, pour reprendre les mots de Maurice Blanchot, qu' « *il appartient déjà à l'exigence de l'œuvre* »[193]. Reconsidérer ces dessins de paysages, c'est tenter de comprendre, ce qui, dans le paysage pouvait se rattacher à la sculpture (projetée par les effets du dessin ou bien dans sa réalité matérielle), c'est décrypter des agencements archaïques, au sens de survivance de symptômes ou de schèmes structuraux. Nos dessins mettent en évidence un intérêt marqué pour les surfaces accidentées, décelables dans les moindres anfractuosités du paysage (bordures, chocs de feuillages, études de roches), un intérêt pour les différences de niveaux (dépression, déclivité, dénivelé, pente, faille), où toute zone de contact, qui par différence de valeur et de position dans l'espace produit du creux, du relief et des saillies. En somme, ce que nous cherchions déjà, dans le paysage, c'est la sculpture comme procédé ménageant des ruptures de plans. On peut repérer un autre symptôme dans cette série de dessins, celui d'une mise à mal de l'horizontale : cette défaillance du rectiligne et de l'horizon[194] était recherchée jusque dans les parties hautes des forêts, rappelant en quelque sorte les découpes que peuvent provoquer les collines ou les montagnes en se détachant sur le ciel[195].

La sculpture, à travers les paysages remémorés, serait à entendre pour nous comme ce qui est en capacité de produire un différentiel plus ou moins marqué, plus ou moins orienté, ce qui produit un décalage. Mais la sculpture transparaît aussi autrement, et l'on retrouve cette permanence dans la majorité des dessins (même lorsque ceux-ci retranscrivent du végétal), sous la forme incarnée du minéral : le

[192] Cézanne, *Correspondance*, Paris, Grasset, 1978, p. 287-288.

[193] « Jamais un artiste ne saurait s'élever (fût-ce par un mouvement de refus et de récusation) de l'usage qu'il fait d'un objet dans le monde au tableau où cet objet est devenu peinture ; jamais il ne saurait lui suffire de mettre cette image entre parenthèses, de neutraliser l'objet pour entrer dans la liberté du tableau. C'est au contraire parce que, par un renversement radical, il appartient déjà à l'exigence de l'œuvre que, regardant tel objet…il fait de lui le point par où passe l'exigence de l'œuvre et, par conséquent, le moment où…les notions de valeur, d'utilité s'effacent et le monde se dissout. » M. Blanchot, *Op. cit.*, p.45.

[194] Le rapport à l'horizon pourrait bien être ce qui caractérise l'espace du paysage, et lorsque cet horizon est « inquiété » par des éléments de coupure ou de rupture, c'est pour lui conférer une existence encore plus prégnante. « Dans le paysage, nous sommes entourés d'un horizon ; aussi loin que nous allions, l'horizon se déplace toujours avec nous. L'espace géographique n'a pas d'horizon. Dans le paysage nous ne parvenons jamais qu'à nous déplacer d'un endroit à un autre et chaque endroit est déterminé uniquement par son rapport aux lieux adjacents à l'intérieur du cercle de visibilité. » E. Strauss, *Op. cit.*, p.378.

[195] Lorsque la montagne manquait, les paysages du littoral landais nous retenaient dans ce que nous pouvions décortiquer de ruptures de terrains : les lisières landes / dunes ou dunes / océan, par exemple.

paysage est alors géologie, plissements, glissements et ces mouvements naturels pétrifiés sont autant de phénomènes reconductibles à une échelle moindre dans une pratique de sculpture. Enfin, un autre invariant semble parcourir ces dessins, c'est l'attachement à de grands ensembles de masses et de formes, à de grandes compositions plutôt qu'à de petits fragments d'étendues. Le paysage, apparaît ainsi comme système compositionnel dans lequel les arrangements sculpturaux trouveront un écho (rapport de masses, rapports de tensions, rapport d'équilibre). Observer et dessiner un paysage est une grande leçon de connaissance des équilibres en jeu, ou, pour le dire autrement, une observation et une recollection des principes selon lesquels un ensemble peut *tenir*.

« Un peintre n'est pas une rétine, mais un regard. Et tout regard suppose un homme qui regarde. Or, regarder, c'est se constituer en foyer du monde. Mais on peut le faire à différentes profondeurs. Un peintre ne regarde pas comme un touriste. Il ne regarde pas d'abord *ce qui* est devant lui mais la manière dont les choses lui sont présentes et dont il est présent aux choses. Il ne communique avec le *quoi* des choses qu'à travers le *comment*. »[196] Dessiner c'est avoir accès au *comment* du paysage, non pas en tant que forme définitive, figée et immuable mais bien plutôt comme naissance de la forme, extraction des formes en formation et mise au point des grandes lignes de structures parcourant un en-deçà du visible. Dessiner, c'est, une nouvelle fois, faire apparaître. Cette série de dessins de paysage agit en quelque sorte comme pré-texte à la sculpture. Sans leur existence, d'autres dess(e)ins n'auraient pas vu le jour : ils sont le fondement à des principes dégagés lors de ces séances d'exercice du regard, et amplifiés, retenus, transformés par le procès graphique. Ainsi peut-on retrouver ces ruptures de niveaux dans certains projets de sculpture, tout comme les failles ou l'ordonnancement de figures en équilibre. A travers le dessin, et cette première appropriation du réel, s'institue une traversée du regard, le paysage étant déjà perçu, « en sculpture ». En ce sens, le motif consisterait à la fois en ce qui se trouve capté

[196] H. Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, Éd. l'âge d'Homme, Collections « Amers », 1973, p. 14. Mais aussi Yves Bonnefoy : « Comme Cézanne, reprenant chaque jour celui de la Sainte-Victoire. Cézanne ne voulait que représenter, croyait-il et ne s'obstinait-il à croire, il ne voulait que faire apparaître, avec même de la couleur, des valeurs, ce qu'il voyait de ses yeux ; mais ce qu'il obtenait ne le satisfaisait jamais, parce ce que c'était du dehors, du divisé, parce qu'y manquait l'Un, qu'il apercevait de par un œil plus profond. Et ce que son obstination signifie, c'est que tout chez Cézanne, se joue dans le dessin. Contre sa couleur, où se dit son désir de l'apparence, de la beauté, du plaisir, joue une force sévère, celle qui ne sait que la Présence, cet aimant logé là-bas, là-haut, à la cime ou plutôt en elle, au point dans cette cime qui fait qu'on ne voit plus la figure. Le cœur du tableau, c'est que la ligne de crête s'y interrompe, reprenne, se brise encore, trait qui s'absente du trait pour signifier -non, plutôt pour être immédiatement- la Présence. Le dessin est ainsi la voie. D'où suit que l'abandon aujourd'hui de la peinture de paysage, ou du dessin du corps, est catastrophique, car c'est se vouer toujours plus à ce savoir du partiel et de la surface –cet aveuglement- qui obnubile les mots quand ils ne savent plus qu'il y a un monde. » Y. Bonnefoy, *Remarques sur le dessin*, Mercure de France, MCM XCIII, 1993, Paris, p. 33.

par la représentation mais déjà au-delà de la représentation, par la force de présence de la sculpture, projetée sur le paysage, par les passages successifs de l'outil de tracement.

Le motif tient ainsi au creux d'une tension dynamique qui ne se résout jamais en un objet clôt, mais se trouve sans cesse rejoué par les écarts de passage d'un médium à un autre, il se situerait ainsi, dans un entre-deux : entre la sculpture et le dessin. Le motif est bel est bien, mobile.

Assemblage et moulage, décembre 2009, atelier, détail.
Dessin extrait de la série, *« sur le motif »*, non datés, 14,7/21 cm, crayon Conté, carnet.
Dessin extrait de la série, *« sur le motif »*, non datés, 14,7/21 cm, crayon Conté, carnet.
Assemblage peint et moulage, juillet 2009, atelier, détail.

Comparer les dessins « sur le motif », d'une part et la sculpture d'autre part, avec toute la distance spatiale et temporelle qui constitue leur écart, c'est se poser la question de ce que cette typologie de dessins peut déposer dans la sculpture. Dessiner sur le motif, c'est collecter des informations, recueillir un matériel visuel, c'est retenir et condenser de grands évènements plastiques. Mais de quel ordre est cette déposition, dans le champ sculptural ? On pourrait analyser ce trajet, du dessin vers la sculpture, sous l'angle de la *métaphore*.

La métaphore joint en abrégeant, elle crée des similitudes par contact et par frottement, la métaphore est littéralement *transport*[197]. Et il s'agit bien d'un transport d'un médium à un autre, avec tous les déplacements et changements de nature que peut occasionner ce « saut ». La gradation et l'étagement vertical que l'on peut très vite repérer dans le premier dessin, se retrouve mis à plat, en léger bas-relief horizontal pour constituer la base d'une sculpture verticale, en tant qu'élément de connexion, liant sol et figure par des effets de socle. D'un point de vue phénoménologique, la sculpture, dans son départ, reprend la poussée verticale observée et retranscrite par les logiques du dessin. La sculpture rend donc visible ce phénomène en le reprenant et en l'amplifiant, par schématisation, simplification des structures et par un rapport de contrastes net de matériaux (médium brun+contreplaqué+plâtre). Les emboîtements et les logiques d'imbrication notés par le dessin sont transmis dans la sculpture par dérivation de formes : la première strate constituée par une découpe géométrique et trapézoïdale du médium engendre, par reprise formelle, la strate supérieure de contreplaqué, lanceur de l'élément vertical. De la même façon que, dans le dessin, le massif fonctionnait à la place de l'horizon comme zone d'échange terre/ciel, le socle stratifié est ici un connecteur de deux plans d'existence : horizontalité / verticalité. Tout se passe comme si le paysage, par les effets de découpe et de prélèvement du dessin, était réifié et déjà amené à comparaître dans la sculpture. Le deuxième couple dessin-sculpture met davantage en évidence une appréhension horizontale et frontale d'une masse, par changement d'échelle (réduction et amplification là encore de la sculpture). Ce qui tombait sous le coup du regard dans un face à face distancié, dans le dessin, est transféré à la sculpture, par un soclage du morceau étudié : la focalisation et la découpe sont ainsi rejouées dans la sculpture par un principe de démarcation (par des différentiels de matériaux mais aussi de couleurs et par de légers décalages dimensionnels). La sculpture, se fait ainsi le transmetteur tridimensionnel d'une perception vécue lors de l'effectuation du dessin. Le motif allie sensation et mouvement, d'abord en tant qu' « objet » à l'origine d'un élan du dessin, ensuite

[197] Du grec *Métaphora*, de *méta* et *phérein* (porter), le Littré.

comme déplacement de sensations éprouvées devant tel ou tel paysage, d'un médium à un autre. La relation au motif se règle donc sur un schéma sensori-moteur, c'est peut-être d'ailleurs le seul et l'unique principe qui le régit : « Mais une chose ne peut être attrayante que pour un être qui peut s'approcher de celle-ci ou que la chose attrayante peut approcher, c'est-à-dire pour un être qui peut s'ouvrir ou se fermer à l'objet. Cette attraction ne se constitue elle-même qu'à l'intérieur de la possibilité de l'approche et de l'éloignement, du s'ouvrir ou du se-fermer. »[198]

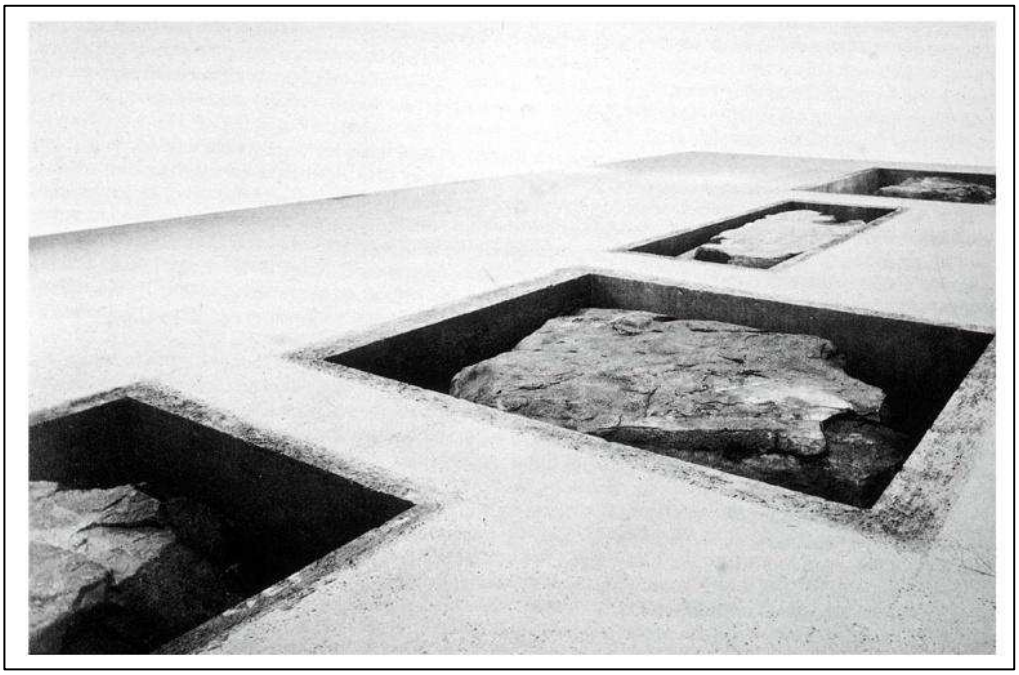
La sculpture abrège, accélère et focalise en quelque sorte de grandes directions déjà en latence dans les dessins, relatives aux structures paysagères[199] et le motif, par son *attraction*, engage une ouverture du dessin à la sculpture dans un processus d'échange profondément dynamique. Le motif condense les sensations, véritable bloc qui engage le corps dans sa relation au champ phénoménal de l'expérience de sa perception, il est pour ainsi dire l' « extremum » du sentir. Par le motif, on accède ainsi à une densité de sensations pouvant occuper toute une vie, toute une œuvre (*les petites sensations* de Cézanne[200]). Il en va de la coïncidence ténue et signifiante d'un corps percevant avec un objet-paradigme perçu, un objet qui rassemblerait en sa configuration de qualités, la totalité et la complexité d'un monde. Tâche restant à l'artiste d'*avoir* le motif, de le saisir dans le même temps qu'il est saisi par celui-ci, dans une interrelation et une co-naissance indéfectibles, se prolongeant dans le hors-là de l'œuvre. « Le pur *quale* ne nous serait donné que si le monde était un spectacle et le corps propre un mécanisme dont un esprit impartial prendrait connaissance. Le sentir au contraire investit la qualité d'une valeur vitale, la saisit d'abord dans sa signification pour nous, pour cette masse pesante qui est notre corps, et de là vient qu'il comprend toujours une référence au corps. Le problème est de comprendre ces relations singulières qui se tissent entre les parties du paysage ou de lui à moi comme sujet incarné et par lesquelles un objet perçu peut concentrer en lui-même toute une scène ou devenir l'*imago* de tout un segment de vie.[201]»

[198] E. Strauss, *Op. cit.*, p. 278.

[199] La sculpture, ainsi, ne s'embarrasserait pas d'éléments superficiels et tendrait à une sorte de maximisation des effets plastiques dans sa configuration minimale. La sculpture, par le travail du dessin est opération de désencombrement et de tri, mais nous aurons l'occasion d'y revenir.

[200] L'attachement existentiel que représente le morceau de paysage qu'est la Ste-Victoire, peut ainsi être repéré, en dehors du contexte apparitionnel de la montagne, sous les plis d'une nature morte de Cézanne, par exemple.

[201] M. Merleau-Ponty, *Op. cit.*, p. 64.



Michael Heizer, *Displaced-Replaced Mass*, 1977, 8,84/14,9 mètres, granit et béton.

Limites, contours, clôtures et ouvertures.

Nos dessins, et c'est peut-être là leur premier « geste », fonctionnent par tracement de contour : le linéament prime avant même que l'ossature ne soit inscrite sur le support, ce qui ne manifeste pas, pour autant, l'absence de pensée de cette même ossature. Disons simplement qu'elle s'installe dans un après coup. Cette primauté du contour, fait écho à un mythe déjà abordé précédemment. Il s'agit de la fable du potier de Corinthe relatée par Pline l'ancien dans son *Histoire Naturelle*. Ce mythe, c'est celui du *disegno*, du trait qui par son rôle de clôture fait *pourtraict* : trait pour trait, trait après trait, le potier tracera d'abord au charbon la ligne coïncidant avec la limite même de l'ombre formant la découpe de la silhouette sur la paroi. Ce déplacement de la projection de l'ombre portée, reprise par le dessin, dont l'unique dessein est de mémoriser, de retenir l'image de l'être prêt à s'absenter, ce déplacement est à questionner de nouveau puisqu'il travaille à la lisière du dessin et de la sculpture, notamment dans son passage du plan à l'espace tridimensionnel. En

effet le portrait, se limitant à un profil, à l'ombre cernée par le geste décisif du potier, sera reconduit, par application de terre sur ce même profil (par un redoublement du tracé) et déplacé du côté du modelage. Le mythe permettrait ainsi de ménager une articulation entre la pratique du dessin et la pratique de la sculpture. Toutes deux, et cela concerne aussi notre propre travail, reposant sur un principe élémentaire de discrimination de la figure sur un fond, principe de découpe élémentaire[202], d'une opposition tranchée, d'un « arrachement ». Ce principe, c'est celui des *lineae extremae*[203], repassées et rehaussées parfois par un double passage de l'outil (ce que, rappelle Damisch, l'on appelait *trait de force*). Le trait délimite et détoure pour faire accéder la figure à la re-présentation. Le registre des apparences, dans le dessin, bascule ainsi dans le registre de la présence et de la corporéité par la traduction, (encore une affaire de *trait*), de la ligne charbonneuse à la plasticité du modelage. Dans cette délimitation extrêmale de l'ombre portée, s'opère un phénomène de l'ordre de la reprise et de la retenue, par le trait. Le trait ou la ligne de contour, marquent alors la zone de contact et de conflagration du dessin et de la sculpture. Curieusement, et comme dans un enchaînement logique, l'*Histoire Naturelle* de Pline se poursuit avec une clôture (« en voilà assez de la peinture ») et une ouverture, en direction de la sculpture. Le mythe marque ainsi une transition et réalise, d'une manière proprement paradigmatique, la conjonction des deux médiums, dans la structure même de son récit. Le contour en serait ce point d'articulation. Il montre et démontre la claire apparence des choses. La majeure partie de nos dessins prend comme départ d'avec le support, la clarté de définition du contour et pose sa séparation dans son espacement avec le fond, comme principe installant[204]. Le contour procède en cela de l'éclat de présence de la chose représentée :

« [...] comment partout la présence des choses présentes ne parle qu'en tant qu'elle brille, se fait connaître, est étendue-devant, émerge, se pro-duit, s'offre à la vue. »[205]

---

[202] L'œuvre de Michaël Heizer et plus particulièrement *Displaced-Replaced Mass*, reproduite en page précédente, récupère et amplifie les modalités de la coupe, du relèvement et du déplacement, la masse étant au centre des préoccupations de l'artiste : « Ce qui m'importe le plus, ce sont les propriétés physiques : densité, volume, masse et espace. Par exemple, je trouve un bloc carré de granit de 5 mètres. C'est de la masse. C'est déjà une sculpture. » Transcription d'une série d'entretiens menée par Liza Bear entre décembre 1968 et janvier 1969, in, G. A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Dominique Carré éditeur, 2012, p.317. Le travail consistera, selon Heizer, à « ménager un certain espace sous le bloc. », *ibidem*.

[203] Nous nous appuyons sur l'ouvrage de référence d'Hubert Damisch : *Traité du trait*, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 61, à propos de Pline.

[204] Ce qui n'exclut pas le brouillage ou la perturbation de ce même contour par le hachurage ou la maculation par la couleur. Mais le contour est *premier* dans le procès.

[205] Sur un fragment d'Héraclite et au sujet de l'alètheia, voir M. Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, *tel* Gallimard, 1997, p. 317.

Le trait de contour retient, contient, il montre en cachant : « L'émergence comme telle, en toute circonstance, incline déjà à se fermer. C'est dans cette fermeture d'elle-même qu'elle demeure à l'abri (ein Bergen), en laquelle demeure préservée la possibilité essentielle de l'émergence et où l'émergence comme telle a sa place. C'est le se-cacher qui garantit son être au se-dévoiler. Que serait un se-cacher qui, dans son inclination à émerger, ne se contiendrait pas ? »[206] Le contour, premier, se pose dans sa clôture comme la possibilité même de l'émergence. « [...] le dévoilement, non seulement n'exclut jamais le voilement, mais a besoin de lui pour déployer son être tel qu'il est, à savoir dé-voilement (Ent-bergen). »[207] Le contour produit ainsi l'irruption de l'unité de la figure. Cette irruption concerne aussi bien le dessin que la sculpture mais le contour, dans les deux cas ne repose pas sur la même structure phénoménale[208] (la sculpture introduit à la profondeur réelle, dimension la plus existentielle dans l'engagement du corps qu'elle sollicite). Enclore, cerner, c'est toujours délimiter une certaine quantité, une certaine portion d'espace : ce compartimentage enveloppe et emporte le reste dans son entourage. Le contour absorbe dans son tracement, l'espace avoisinant, il rassemble et dispose par son intensité séparante, il existe comme à l'ourlet du dessin, c'est là sa fonction discriminante et spatialisante.

Le dessin, nous l'avons vu tout au long de cette première partie, tient, au plus près de ses incursions la sculpture, en point de mire (ce serait la *garde* du dessin, au sens heideggérien de la tenue près de soi). Le motif[209] (à travers lui le paysage) n'en n'est qu'un symptôme, une collusion, en quelque sorte, de deux modalités de réel, diffractant les temporalités respectives du dessin et de la sculpture. Sans la sculpture, le dessin serait privé de visée et sans doute vide de sens (point de direction ou de « marche à suivre »), « dés-œuvré ». La sculpture fonctionnerait ainsi comme une mise sous tension du dessin, qu'il s'agisse de considérer les projets bien définis (et dont le dessin serait comme une sorte de (pré)vision programmatique, une modélisation rendant compte d'une pensée projective en empruntant aux codes de la représentation perspective) ou qu'il s'agisse au contraire de « récitatifs formels » dont la procédure ruine toute assignation du dessin à une fonction de projet (recherche de configurations, de proportions, de formes). Le dessin, pour paraphraser Maurice

[206] *Op. cit.,* p. 328.
[207] *Ibidem*.
[208] Le contour, en dessin, réduit les choses à la vision d'une seule prise. La sculpture, ne peut que rarement s'appréhender d'un seul coup d'œil ou plutôt elle est un redéploiement du profil en autant de lignes insérées dans un réseau de coordonnées tridimensionnelles.
[209] Le dessin réifierait ainsi le motif, en sculpture possible.

Blanchot[210], disposerait la sculpture, sous la fascination, il procèderait ainsi du désir de la sculpture comme objet, du plaisir d'avoir à la dessiner. S'il *désigne* la sculpture dans ses différents modes d'apparaître, et nous semble être le médium par excellence pour rendre compte d'une probable volumétrie (les rares expériences de maquettes ne nous ont pas semblées opérantes[211]), le dessin est aussi un moyen de connaissance dynamique du réel. Révéler, découvrir (l'heuristique du dessin, au sens étymologique et ramené au grec *euriskein*), mettre au jour,…, font partie de ses opérations, elles en constituent son *dessein*. Dessiner, c'est, pour nous, un moyen de *mieux voir*, en amplifiant le réel. Dessiner ne se limiterait donc pas à identifier mais permettrait de ménager un champ pour faire apparaître l'objet de sculpture. Nos dessins se rattachent pourtant à l'ordre de la représentation, ils *mettent en présence* par le sens de la vue. Cette mise en présence s'effectue dans la distance (façon d'avoir une image unifiée et toujours détachée de la sculpture, comme *gestalt*, dans les contours nets de son éclat apparitionnel), bien que la couleur réintroduise du tactile, dans le visuel (son phénomène haptique). Disons que la couleur en serait sa chair, sa matérialité mais aussi sa parure. Dessiner une sculpture plausible, c'est en avoir une idée, que le dessin viendrait à formuler, préciser. C'est, on le comprend, une opération éminemment intellectuelle, prospective, spéculative et nécessaire dans le cadre de notre pratique pour *réfléchir* la sculpture. Dessiner, pour nous, c'est aussi compiler, répertorier, cataloguer. La répétition et la recherche formelle, constructive de la sculpture, n'est qu'une des modalités d'insistance de l'image qui permettrait aussi, dans sa rhétorique spécifique, une forme de persuasion[212]. Mais pas seulement. Cette répétition, qui s'agence au fil des carnets (sorte de remise du dessin), procède aussi d'une certaine forme d'oubli de la sculpture, le dessin s'autorisant alors une existence détachée de son objet (pur « plaisir » du dessin dans la formation de la forme et ses variations). Le dessin vise aussi une idéalité[213] (la « meilleure » sculpture possible), idéalité qui lui est intrinsèque et constitutive puisque celui-ci est détaché des conditions matérielles de l'élaboration de la sculpture (son rêve), et c'est là toute son utopie, augmentée par le caractère *a-topique* et sans limites des carnets. Le temps du dessin, n'est pas celui de

[210] « L'écriture dispose le langage sous la fascination. » M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, La solitude essentielle, Paris, Éd. Gallimard, 1955, p. 31.

[211] La maquette nous semble être un double, en miniature et dispose celui qui l'effectue dans des procédures gestuelles proches de celles de la sculpture. Or, le geste du dessin n'est pas le geste de la sculpture. Ce dernier se déploie sur un volume, selon des logiques de plans selon une profondeur. La maquette nous semble ainsi réduire l'écart des médiums dessin/sculpture et c'est sans doute la nature de cet écart qui fonde toute la richesse du travail de dessin et conjointement celui de la sculpture.

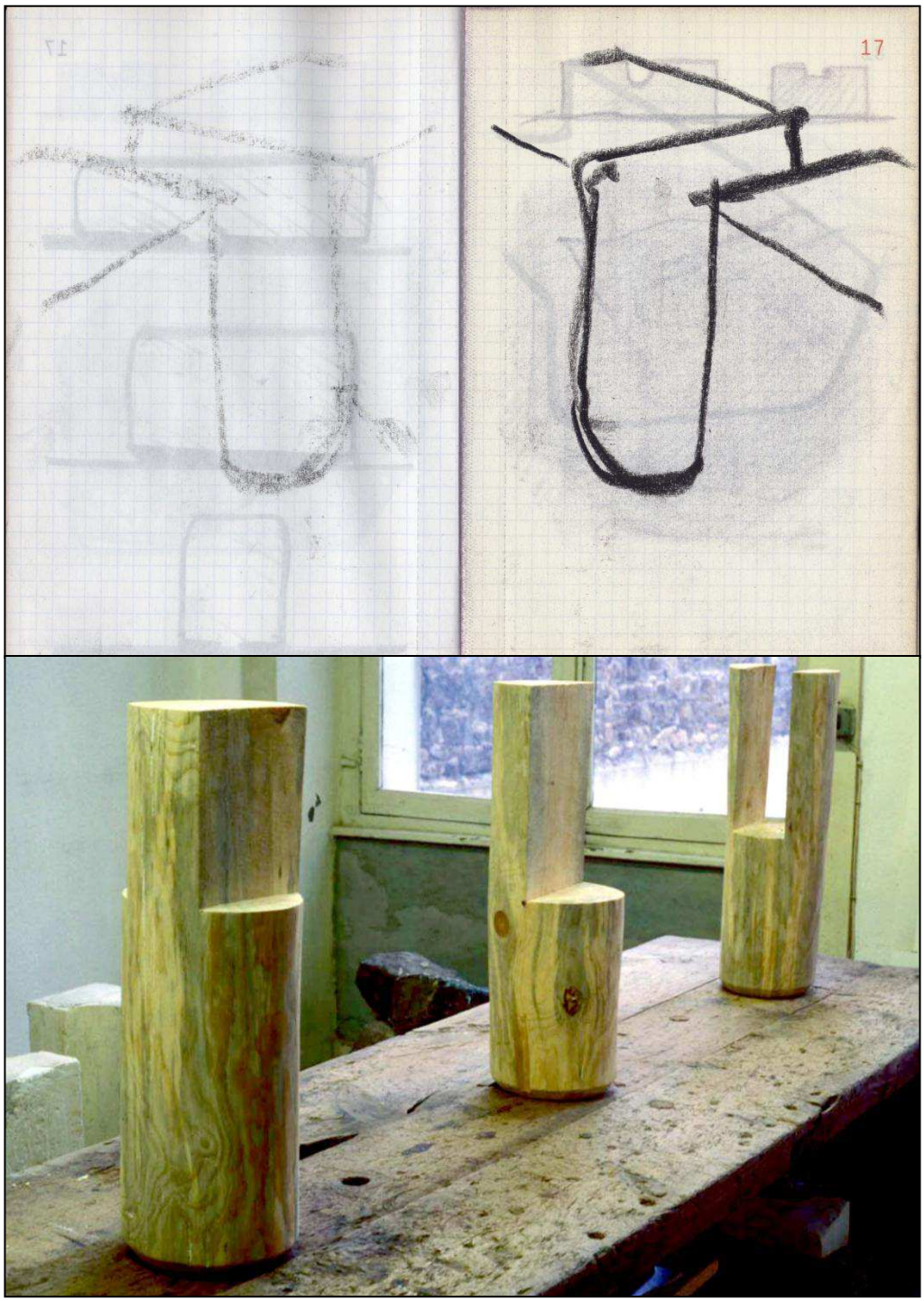
[212] Ou, comment convaincre, par l'acte de dessin, de la validité de telle projection en volume

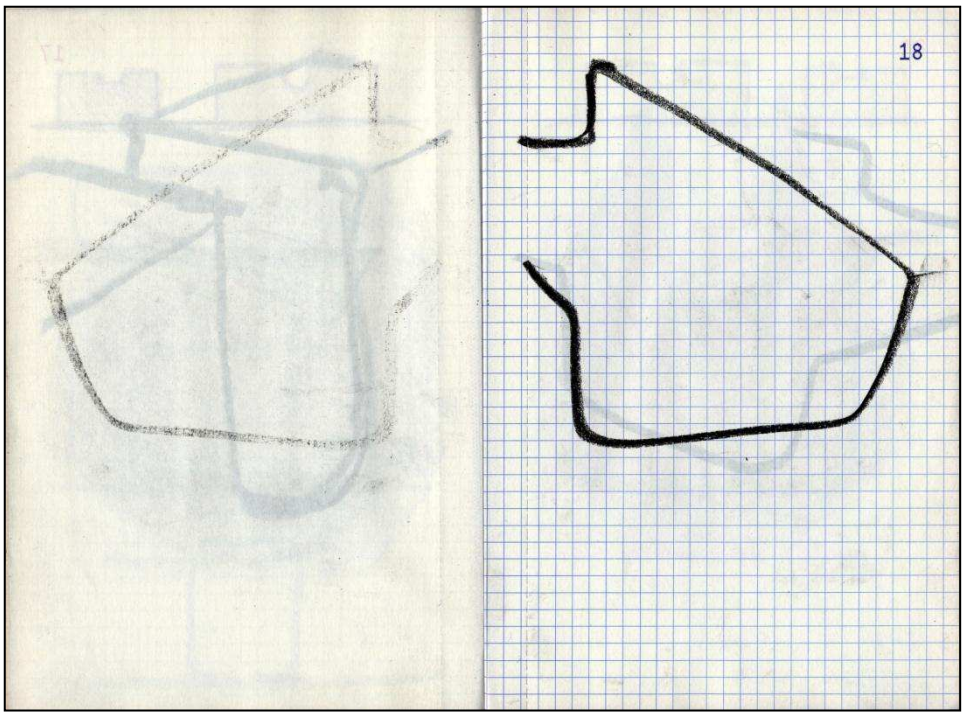
[213] Par son insistance répétitive, le dessin déréalise la sculpture, il est une perte d'adhérence vis-à-vis de sa réalité matérielle : « désancrer en nous une matière qui veut rêver » G. Bachelard, *L'air et les songes*, *Essai sur l'imagination et le mouvement*, Librairie José Corti, 1943, p. 245.

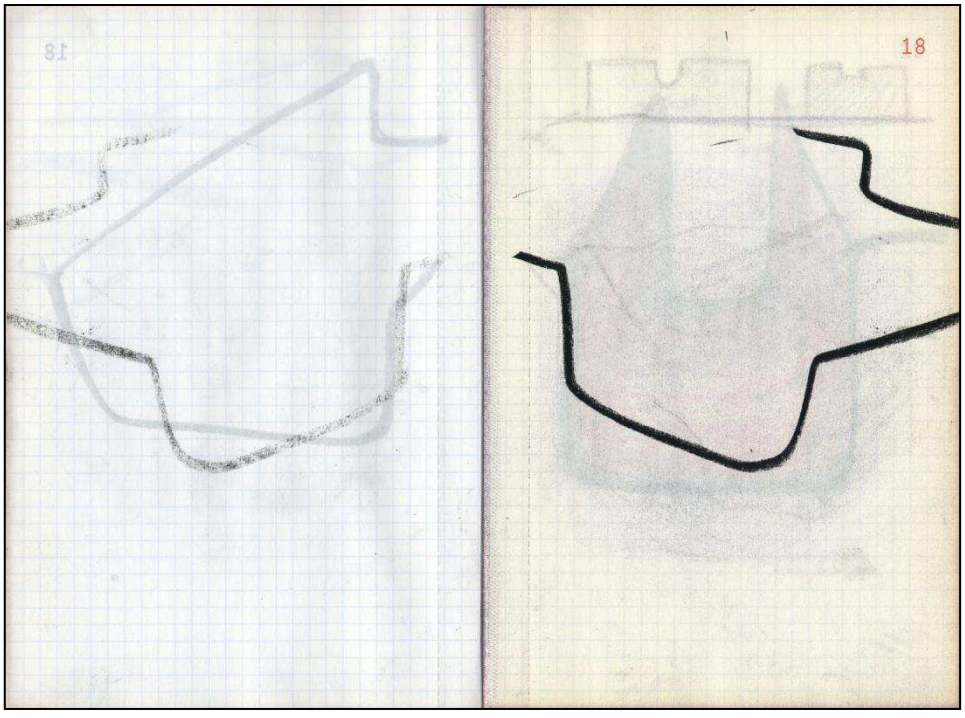
la sculpture[214], il n'a pas la même «épaisseur », c'est un temps étiré, dilaté où la sculpture se réfléchit et reste dans un inachèvement, une ouverture et dont l'enregistrement passe nécessairement par la stratification-palimpseste des différents carnets (par compression et condensation d'images). Le dessin a donc, dans notre production plastique, une fonction mnésique : il est remémoration, notamment par insistance de répétition formelle. Il fonde la forme comme archè et parallèlement, fait remonter du fond d'une collection d'images, des *types* ou des archétypes (une survivance des images, ou motifs traversent et le dessin et la sculpture). Le carnet, dans sa contrainte presque déjà sculpturale, est le lieu pour nous du dessin, il en constitue sa fabrique, son cadre. Son périmètre, ses bords, sa structure agissent sur la nature même de ce qui s'y produit : empreintes, transferts, rabats, rajouts et amplification de schèmes sont dus à la configuration même des carnets, aussi les avons-nous considérés comme atelier(s) à part entière avec leurs propriétés architectoniques singulières. Le dessin, dans sa figurabilité serait ainsi le lieu d'un « écartement », d'une tension productrice entre, d'une part la projection de la sculpture (son anticipation en quelque sorte) et, d'autre part, sa rétrojection (le retour sur soi, sans cesse reconduit, du dessin, dans la série). Les choses pourraient bien se passer ainsi : dessiner, laisser décanter, oublier, sculpter.
Place donc, …à la sculpture.

[214] La sculpture abrégerait en quelque sorte le temps du dessin.

Feuillets intercalaires et articulatoires


17


18


18

D E U X I E M E P A R T I E

SCULPTURE, UN DESSIN AUTRE

« Beaux au sens le plus baudelairien du terme, parce qu'à la fois éternels et strictement datés. », Michel Leiris, *Journal*, Paris, Éd. Gallimard, 1992, p. 534.

Assemblage, février 2010, 75/40/95 cm, tréteau, éléments de traverses et table, figures peintes, installation provisoire, atelier.

Assemblage sur tréteau et table, figures peintes, installation provisoire, atelier, février 2010.
Assemblage sur table, atelier, février 2003.
Francis Bacon, *Étude pour un portrait*, 1970, 198/147,5 cm huile sur toile.

Notes liminaires à la question de la sculpture.

Le terme de sculpture est assez tardif, puisqu'il apparaît probablement[215], au début du XVème siècle. On employait, jusque-là, le générique « *ymage* » ou « *ymaige* » et les sculpteurs étaient nommés, par conséquent, des imagiers ou « faiseurs d'images ». L'imagier d'alors est aussi qualifié d' « entaill(i)eur » s'il travaille le bois ou la pierre (il y a, en somme, une détermination par le matériau, de celui qui le met en œuvre). À partir du XVIème « *ymage* » n'est plus synonyme de statue (notons ici le système d'équivalence ou la réduction de la sculpture à la statue) et le mot « sculpture » le remplace progressivement. La sculpture est donc en premier lieu, l'entaille, et l'étymologie en est une confirmation : *sculture* provient du latin sculptura (travail de sculpteur, mais aussi gravure sur pierre), et dérive de *sculptum*, supin de *scalpere*. « *Sculper* » signifiant graver. Le sculpteur serait ainsi le producteur d'images réalisées par l'effectuation d'un retrait de matière, d'un creux ménagé dans sa substance. Mais c'est aussi un art, par lequel, on ajoute : « [...] et de travailler la cire, la terre et la plâtre pour faire des modelles et pour fervir à la fonte des ouvrages

[215] Nous renvoyons ici à l'ouvrage réalisé sous la direction de M-T. Baudry et D. Bozo, *Sculpture, Principes d'analyse scientifique, Méthode et vocabulaire*, Imprimerie Nationale, MONUM, Paris, Éd. du patrimoine, 2005.

de métal. »[216] La sculpture, selon les définitions, se règle aussi sur un rapport de mimésis avec les objets de la nature dont elle doit faire des représentations. Des objets de la nature, *palpables*. Pour cela, le sculpteur doit user des moyens du dessin et de la matière solide. Alberti, dans son *De Statua*[217], distingue les *stucateurs*, travaillant par adjonction et ablation de matière, des sculpteurs, procédant par « abscission de substance » et descellant les figures encloses dans le matériau. La visée reste pour Alberti, l'imitation et la ressemblance des corps véritables, avec comme préalable la bonne observation de la nature. La sculpture est donc affaire de *corps* et concerne « les arts de ceux qui entreprirent d'exprimer et de représenter par leurs œuvres, les effigies et les ressemblances des corps crées par la nature [...]. »[218] Alberti apporte une précision supplémentaire à la poiésis sculpturale : le *définisseur*[219]. La sculpture est ainsi ramenée à une question de limites et de mesures : « Avant tout, l'important, pour qui veut faire profession de l'art de ce dernier, c'est de savoir de combien chaque relief ou chaque enfoncement de quelque membre que ce soit, est distant d'une certaine position de ligne fixe et déterminée. »[220]

S'il y eût une dépréciation de la sculpture durant l'Antiquité c'est, en partie, à cause de sa mise en œuvre technique très laborieuse et il faut attendre la Renaissance pour que le sculpteur ne soit plus considéré comme un tâcheron, mais bien comme un homme de science, détenteur du *designo*, notamment avec Michel-Ange[221]. La science du dessin est ainsi requise pour qui veut représenter des figures en ronde-bosse ou en relief, et le dessin, qu'il s'agisse d'esquisse ou d'étude préparatoire prend toute sa place à cette période, comme opération intellectuelle. La figure de l'artiste-sculpteur remplace celle de l'*operarius* du Moyen-âge. Pour Michel-Ange, le sculpteur est avant tout celui qui opère par enlèvement de matière (l'épannelage du bloc) et pour l'artiste florentin, le modelage (procédant par ajout de matière) est plutôt à rapprocher de la peinture. Cette association de la sculpture à la seule taille directe persistera assez

---

[216] Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots François, tant vieux que modernes, & les Termes des Sciences & des arts, Antoine de Furetière, Tome Quatrième, 1684, source gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France.

[217] Leon Battista Alberti, *De la Statue*, traduction du latin en français, Claudius Popelin, Paris, Lévy éditeur, 1869.

[218] *Op. cit., p. 67.*

[219] « J'attache à cette aiguille un fil terminé par un petit plomb, et cet appareil ainsi complété, composé de l'*horizon*, de l'*aiguille*, du *fil à plomb* tel que je viens de le décrire, je le nomme le *définisseur*. » *Op.cit., p.82.*

[220] *Op. cit., p. 93.*

[221] La sculpture comme art libéral et intellectuel, n'est pas reconnue d'emblée comme telle. Wittkower rapporte le refus du père de Michel-Ange, que celui-ci devienne un vulgaire « tailleur de pierre », sans compter les considérations peu élogieuses de Léonard de Vinci, selon lesquelles, la sculpture est trop mécanique. La peinture reste encore l'art qui gouverne tous les autres, dans la stricte logique du *Paragone*. R. Wittkower, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures, de l'Antiquité au XXème siècle*, Paris, Éd.Macula, 1995.

longtemps (le modèle grec et antique, restant, le paradigme et Michel-Ange son prolongement). Cellini[222], fût le premier à refuser cette réduction et intègre le modelage dans son traité de la sculpture (1565), sculpture définie comme étant l'opération par laquelle sont créées des œuvres en relief, palpables et visibles et surtout plus vraies, parce que n'imitant pas le volume (le produisant, *de facto*)[223]. Un siècle plus tard, Félibien établit une synthèse en définissant la sculpture comme : « Un art par lequel en ostant et adjoutstant de la matière, l'on forme toutes sortes de figures. » La sculpture, au XVII est considérée comme un art du toucher, moins noble, moins intellectuel que la peinture, mais reste toutefois, un art du dessin[224]. Elle est ainsi appréciée, à l'aune des moyens propres à la peinture, et du sens qui lui est préalable, la vue, dans le cadre plus général d'une hiérarchie des arts, réglée sur la question plus spécifique du dessin et du coloris (opposition plus théorique, qu'effective dans la pratique).

Mais qu'en est-il aujourd'hui ? C'est la question que semble vouloir poser une revue récente[225]. Un nouveau Paragone n'aurait aucune légitimité et il paraît établi, que ce que l'on nomme aussi, plus généralement, les arts visuels, recouvre un large champ de pratiques et de techniques. On peut, pour exemple, noter le changement d'appellation et le passage du terme de sculpture à celui d'œuvre tridimensionnelle (resserrant ainsi toute la spécificité de l'œuvre sur son inscription dans notre expérience spatiale). Sculpter, ne se résume plus seulement à « dresser des formes

---

[222] J. Larfouilloux, *Sculpture et Philosophies, perspectives philosophiques occidentales sur la sculpture et ses techniques de Socrate à Hegel*, Éd. Arguments, Paris, 1999.

[223] Il n'y a donc pas de production d'espace à partir d'une surface mais production de corps dans l'espace. La sculpture ne transite pas par une représentation de l'espace, elle le génère. Martin Heidegger ne dit pas autre chose quant à ce que produit spécifiquement la sculpture : elle est une affaire de *corps*. On peut même ajouter que la sculpture nous *met en présence* de la spatialité et de la corporéité comme telles. « L'espace est ce à quoi le sculpteur se confronte […]. ». M. Heidegger, *Remarques sur art-sculpture-espace*, Paris, Éd. Payot, Rivage poche, petite bibliothèque, 2009, p. 15.

[224] J. Lichtenstein, *La Tache Aveugle, Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Éd. Gallimard, 2003.

[225] *Qu'est-ce que la sculpture Aujourd'hui ?*, sous la direction de C. Cros, Beaux-Arts, Éd. TTM, Boulogne-Billancourt, 2008. Le terme de sculpture paraît impropre ou inadéquat pour définir un vaste corpus d'œuvres appartenant aussi bien au champ de l'installation, des nouveaux médias ou du design, ainsi qu'à celui des dispositifs en tous genres que d'aucun qualifieraient de *gazeux* ou de déceptifs (voir à ce sujet Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux, essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Éd. Hachette, 2003.). La sculpture d'aujourd'hui, semblerait se définir par ses opérateurs, c'est-à-dire les artistes eux-mêmes, ce qui donne lieu (dans cette même revue) à une liste de noms, agissant comme termes de la définition. Situation qui définirait notre postmodernité : « L'art contemporain se définit entre autres choses par le fait que l'art du passé est à la disposition des artistes et qu'ils peuvent l'utiliser à leur guise. Ce qui n'est pas à leur disposition, c'est l'esprit dans lequel cet art a été créé.[…] Cela est dû au fait que l'esprit contemporain emprunte sa vision à l'idée d'un musée fondé sur le principe selon lequel tout art y a sa place légitime, sans qu'il y ait de critères *a priori* quant à l'aspect qu'il doit revêtir, et sans qu'il y ait de récit dans lequel les objets exposés devraient s'intégrer. » A. Danto, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Éd. du Seuil, 2000, p. 30.

dans l'espace », c'est aussi « architecturer l'espace, lui donner sa pleine mesure et sa profondeur, en révéler la densité, le potentiel d'accueil. »[226] Il s'agira donc de travailler cette inquiétude (ce tremblement de la notion même de sculpture) au regard du dessin, non pas pour hisser celle-ci au-dessus d'autres pratiques mais bien plutôt parce que dessin et sculpture reposent sur des modalités poïétiques qui peuvent s'entrelacer, se recouper, adhérer parfois aux mêmes structures phénoménales et sémantiques, voire s'opposer (et cet écart différentiel sera questionné de nouveau, depuis la sculpture). Pour poser le problème différemment et cela, soixante après l'héritage de Clement Greenberg, quels sont donc les moyens propres de la sculpture ? Quelles sont ses modalités d'apparaître spécifiques ? Quelle est son « aire de compétence[227] »? Questionnements qui ne pourront s'établir qu'à partir du dessin et de ses opérations, de cette mémoire constitutive de ce que peut être notre sculpture et de ce qu'elle n'est déjà plus.

Du projet à l'objet, un trajet dessin-sculpture.

Produire une sculpture, c'est produire un certain type d'objet. Le passage par le dessin, on l'a vu, est primordial pour l'ad-venue de la sculpture. Pour autant, elle ne se réduit pas à l'application d'un schéma préalable, à la mise en forme d'un matériau selon des réglages déjà prévus par l'expérience du dessin. On pourrait rattacher la production de l'objet qu'est la sculpture, aux opérations du design et aux instances de projections en usage par les designers (modélisation, avant-projet,…). Seulement la *destination* en est tout autre et le dessin, comme la sculpture, ne sont pas réductibles l'un à l'autre : le projet n'est pas vraiment projet (ou le dess(e)in du dessin, et ce, presque tautologiquement, n'a de visée que ses propres manifestations) et l'objet ne se résout pas totalement dans une projection (une prévision) qui aurait sa naissance dans le dessin. Il y a bien un espacement temporel et procédural, un laps nécessaire au *produire* de la sculpture. Ce laps peut s'entendre aussi comme écart dans la représentation : « A une époque, à chaque fois que je faisais un dessin pour la sculpture, j'essayais de créer autant que possible l'illusion de la vraie sculpture. C'est-à-dire que je dessinais en utilisant le procédé de l'illusion, de la lumière tombant sur un objet solide. Mais je vois maintenant que mener un dessin jusqu'au point où il devient un substitut de la sculpture affaiblit le désir de réaliser cette sculpture au risque de ne faire de cette sculpture qu'une représentation morte du dessin. »[228]

---

[226] P. Ardenne, *Art : l'Age contemporain, Une histoire des arts plastiques à la fin du XXème* siècle, Paris, Éd. du regard, 2003, p. 203. C'est le cas pour un grand nombre d'œuvres qu'on qualifiera rapidement comme…*in situ*. Le changement de structure, dû en partie au changement de contexte d'exposition de l'œuvre, déplace la question de la sculpture sur la notion d'échelle notamment, de rapport au site plus particulièrement.

[227] C. Greenberg, Art et *culture, Essai critique,* Paris, Macula, 1988, « *The New Sculpture",* 1949.

[228] H. Moore, *Notes sur la sculpture*, l'échoppe, traduit de l'anglais par J. Sabesse Lavergne, Paris, 1990, p. 25.

Sculpture, un dessin autre.

C'est sans doute la limite aussi du dessin de sculpteur et sa spécificité, de ne pas recouvrir complètement la réalité de la sculpture, de ne pas un être un substitut ou un analogon de celle-ci. Cette limite marque peut-être la différence d'avec le dessin de designer. Leur objet n'a pas la même adhérence au dessin. Il y aurait toujours, en creux, une déception ou un ennui du dessin, une faille, au sens où le dessin est faillible parce que dans l'empêchement de doubler la sculpture. Inversement, la sculpture, dans son épuisement, déplacerait le sens sur le dessin et, en retour, l' « ennui » de la sculpture pousserait à revenir au dessin[229], dialectique procédant d'un mouvement profondément dynamique. Une forme d'oubli du dessin serait alors nécessaire sans quoi la sculpture ne pourrait pas être. Oubli du dessin, d'une part mais résurgence (ou remémoration dans un déplacement) sous d'autres atours d'autre part, c'est ce que nous verrons, en analysant un certain nombre de *figures*, à savoir, le dessin, tel qu'il peut être *au travail* dans la sculpture[230]. Figures mais aussi *structures*, c'est-à-dire, avant tout, constructions, agencements, principes de spatialisation et de tenue des figures. Un dessin d'une autre nature s'y précipite, plus géométrique sans doute, plus proche d'une architectonie déjà repérable dans les projections dessinées des carnets, et que l'on pourrait qualifier de vectoriel[231] : des constructions donc, soumises à une persistance mnésique du geste traçant déposé sur les différents feuillets.

[229] Nous pensons ici à Matisse, qui, pour se désennuyer de la peinture, la délaissait temporairement pour la sculpture : « La sculpture, quand j'étais fatigué de la peinture », H. Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, p. 70, note 45.

[230] Un dessin qui n'appartiendrait pas aux modes du projet, qui ne serait pas « dessiné sur papier » et qui se produirait, au gré de l'élaboration de la sculpture.

[231] C'est-à-dire, le dessin comme tenseur et connecteur d'espaces.

Assemblages peints sur tréteaux, décembre 2009, 80/50/45 cm et 75/40/95 cm, atelier, détail.

Les figures appartiennent ici essentiellement au champ de l'objet, ne serait-ce qu'à considérer leur taille, leur propriété de choses aisément manipulables et leurs dimensions relatives aux structures qui les soutiennent. Elles mettent en faillite le dessin dans sa stricte projection, parce qu'elles n'ont pas été dessinées : elles procèdent, en effet, d'une logique de moulage, de modelage ou de réemploi de chutes par assemblage et donc d'une mise en œuvre qui repose en grande partie sur le hasard des fragments trouvés comme de leurs combinatoires possibles. Quant aux structures, la plupart procèdent du plan, de l'organisation d'un espace, à partir de l'espace propre à la sculpture, comme autant de traits disposés dans les trois dimensions du champ de notre expérience.

Chapitre I
Figures

Oubli du dessin : désencombrer pour « sculpter ».

On l'a énoncé un peu plus haut, nous distinguons, dans notre production plastique, d'une part des figures et d'autre part, des structures. La figure, au regard de l'étymologie révèle un lien étroit avec le façonnage, le terme se rapporte en effet à *fingere*, dont le radical *fig*, aurait le sens primitif de *toucher*[232]. La figure passerait donc par une mise en forme qu'on qualifiera de tactile. Le dessin, dans sa répétition sérielle, donne accès à une figure possible de la sculpture mais ne résout pas pleinement sa constitution, il est une préparation à la tactilité qu'offre le travail de sculpture, à la saisie matérielle des objets et à leurs agencements mais ne peut s'y substituer (le collage en est sans doute plus proche, d'un point de vue procédural). Si la forme générale, la découpe de son contour accèdent à la représentation par les modalités graphiques, une béance reste pour ainsi dire impensée, informulée par le travail du dessin. Ce qui échappe au dessin et qui reste à découvrir par les opérations singulières de la sculpture (et notamment du façonnage), c'est la figure dans sa figurabilité matérielle, son existence engagée dans un matériau. Cette figurabilité, qui est avant tout procès, n'est pas circonscriptible par le jeu du dessin. L'oubli du dessin pourrait être alors, premièrement, l'oubli de ses linéaments, c'est-à-dire l'oubli d'une découpe qui lance la formation de la forme de la figure, sur le papier. Cette inscription, répétée presque invariablement, insiste sur la forme, elle l'ancre et la fonde, elle donne lieu à une première figure, pour la sculpture. Le travail de sculpture, effectué en marge (spatialement et temporellement), consisterait alors à désinscrire cette inscription, à la mettre en doute, ne serait-ce que par la réalité matérielle à laquelle nous nous confrontons lorsque nous sculptons. La logique du dessin, faite de souplesse et de légèreté, presque immatérielle, n'est pas celle de la sculpture. L'engagement du corps n'est pas le même, et de nouveau, un oubli est nécessaire : celui de l'absence de résistance et de gravité peut-être, résistance et gravité propres aux matériaux que l'on emploie dans nos sculptures.

« C'est une erreur de croire que le peintre est devant une surface blanche. La croyance figurative découle de cette erreur : en effet, si le peintre était devant une surface blanche, il pourrait y reproduire un objet extérieur fonctionnant comme modèle. Mais il n'en est pas ainsi. Le peintre a beaucoup de choses dans la tête, ou autour de lui ou dans l'atelier. Or tout ce qu'il a autour de lui est déjà dans la toile, plus ou moins virtuellement, plus ou moins actuellement, avant qu'il commence son travail. Tout cela est présent sur la toile, à titre d'images, actuelles ou virtuelles. *Si bien que le peintre n'a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à vider*,

[232] Nous renvoyons ici au Littré.

désencombrer, *nettoyer*. »[233] Le travail de Francis Bacon, selon G. Deleuze, procède avant tout d'un désencombrement des images et notamment des clichés : le recours aux nombreuses images photographiques, leur mise en question par le pictural est une modalité cruciale chez Bacon qui paramètre l'ensemble de son œuvre (il n'est que d'observer les vues d'atelier, ou de se référer à l'exposition ayant eu lieu, par exemple, à la Tate Gallery[234], Londres). Dans notre pratique, la sculpture s'instaure comme lutte avec le dessin et son travail pourrait bien être un ajustement de l'ensemble des images qu'il peut véhiculer. Entre oubli et désencombrement, la sculpture travaille le corps du dessin. Sculpter pourrait alors s'apparenter à trier, résumer et surtout condenser, c'est-à-dire encore, ne retenir que le noyau. La sculpture irait peut-être à l'essentiel, contre le cliché (au sens d'image déjà-là, déjà connue) du dessin. Cependant, nous l'avons vu, ce cliché est nécessaire et primordial dans l'acte de penser la sculpture. L'oubli ne consisterait pas à faire table rase d'une donnée préexistante, d'une donnée pré-sculpturale, mais plutôt de ne pas solliciter l'image directement, de ne pas l'avoir sous les yeux par exemple, mais de laisser la marque et la déposition agir, selon les mécanismes de la mémoire et du souvenir. La sculpture est toujours en décalage par rapport au dessin, il y a constamment un « saut », une rupture de niveau : l'oubli du dessin serait nécessaire, comme pour atteindre à l'archéologie d'une structure qu'il contiendrait par devers lui. Sculpter, serait un acte de découvrement. Un découvrement du dessin dans sa structure fondatrice. Le décalage est spatial, parce que l'atelier de sculpture n'est pas le lieu du dessin des carnets, les carnets sont employés ailleurs, chez nous, sur le bureau, la plupart du temps. Cette coupure spatiale empêche la consultation de l'un par l'autre, cet empêchement est la condition, pour nous *sine qua non*, du « sculpter ». Le décalage est temporel, dans la mesure où, la plupart des sculptures procèdent de logiques qui traversent de part en part l'ensemble des dessins (nous y reviendrons plus loin dans le détail), logiques atemporelles, se rattachant à la notion d'archè. Reste alors une trace. Oublier le dessin, c'est encore oublier le temps d'effectuation qui n'est respectivement pas du tout de même nature selon l'emploi que l'on fait des deux médiums. Les dessins sont réalisés souvent rapidement (bien qu'il y ait parfois des reprises, par l'utilisation d'autres outils, des recouvrements, en décalage), dans une sorte d'urgence. L'engagement physique nécessaire à l'élaboration des figures implique un temps d'exécution plus long et plus « lourd » (un épuisement qui n'est pas équivalent à l'usure de la répétition connue dans le dessin, mais une fatigue

[233] G. Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, L'ordre philosophique, Paris, Éd. du Seuil mai 2002. La peinture, avant de peindre… p. 83. Nous soulignons ici.

[234] Exposition qui se déroulait du 11.09.08 au 4.01.09. Une salle était consacrée à l'ensemble des clichés photographiques utilisés par l'artiste (coupures de journaux, chronophotographies,…).

physique qui s'éprouve par la totalité du corps). Oublier ce temps du dessin pour faire l'épreuve au corps à corps avec la figure en cours de création, c'est donc quitter des habitudes pour remettre en jeu l' « image » qui transite du dessin à la sculpture (et en retour, parfois reprise par le dessin, depuis la réalité de la sculpture). La figure, qui pourrait bien être l'élément le plus « sculpté » de notre travail (entendons par là, le plus façonné), serait aussi l'élément qui impose le plus d'écart et le plus d'oubli quant aux opérations de dessin. La figure serait la marque la plus patente de ce laps déjà signalé plus haut, une preuve supplémentaire de la chute du dessin, de son effondrement dans un écoulement temporel. Le dessin glisse, tombe immanquablement dans une forme d'oubli pour que la figure existe pleinement dans sa réalité matérielle et spatiale. L'adéquation au matériau n'est ainsi pas totalement pensé, dans l'effectuation du dessin (on a des plausibles) : œuvrer un matériau, l'argile par exemple, c'est s'engager dans un processus de mise en forme qui n'est pas un double de la poétique graphique. L'acte du dessin, de tracé et d'inscription se déplace alors par les mises en œuvre spécifiques de la sculpture sur des opérations relatives au façonnage, au modelage, moulage, coulage, taille, c'est-à-dire autant d'opérations singulières qui déjouent tout tracé et procèdent davantage du regroupement, de l'amalgame de matière que de la découpe d'une figure. Alors que le dessin (compris ici quant à son effectuation) comprime le temps nécessaire à l'apparition de la figure (« brossée » en quelques traits ou marquages), les opérations propres à la sculpture redéploient toute son épaisseur et sa durée. Mettre en œuvre les figures, c'est éprouver la durée ainsi que les trois dimensions de l'espace, deux données fondamentales que récupère la figure dans sa matérialité. L'échelle – pour ce qui concerne la plupart de nos dessins – et le poids sont des données oubliées par le procès graphique. Ainsi, pour réaliser l' « équivalent » sculpté de la série « *Bosquets* », nous avons eu recourt à un moule en argile d'assez grandes dimensions, à l'échelle de notre corps, placé sur l'établi et étayé, maintenu en place, par un coffrage de contreplaqué assez résistant (pouvant en tout cas contenir la pression exercée par le coulage du mortier, à l'intérieur du moule). Cette technique de moulage impose la conception inversée de l' « image » et cela, doublement. Premièrement, parce qu'elle résulte d'une empreinte dont la matrice élaborée en aveugle en est le résultat positif (dessinée sur les parois du moule, en négatif), et deuxièmement parce que la figure est coulée à l'envers (pivotée de 90 degrés), de façon à ce que la base de la figure corresponde à un plan horizontal (l'entrée de coulée du moule). Ces dispositifs préalables à la formation de la figure (à la montée de son image) échappent à la logique du dessin et, lorsque nous somme aux prises avec cette économie technique bien spécifique, la réalité du dessin se trouve recalée, oubliée, désinvestie de sa fonction iconique (faire une « image » en dessin, n'est pas la même chose que faire

une « image », en sculpture). Seule persiste, sans doute, une forme, c'est-à-dire encore, le dessin considéré comme découpe et arrachement de la figure par son contour. Un oubli des logiques graphiques au profit des procédés singuliers qu'engage le travail de mise en œuvre de la figure, en sculpture, telle pourrait être la nature de l'écart entre les deux médiums.

Ellipse et lacune de l'œuvre.

La mise en œuvre sculpturale de la figure procède, en quelque sorte, à une scotomisation[235] du dessin, à l'évacuation de certaines de ses modalités plastiques. Tout se passe comme si certaines de ces modalités étaient effectivement exclues du champ de conscience, lors du passage à la sculpture. Ce phénomène d'obscurcissement, d'exclusion d'un domaine au profit d'un autre intervient chez Francis Bacon. Le peintre a, un temps, exercé la profession de dessinateur de meubles (designer dirions-nous aujourd'hui), ce qui a sans doute marqué durablement la peinture et cela, dans ses fondements mêmes, dans sa structure : le meuble apparaît en effet souvent, comme site de la figure, sous les aspects diversifiés de tables, fauteuils, lits, autant de typologies reconduites et recombinées selon les nécessités de l'œuvre à peindre. C'est la part sculpturale du peintre (son désir de faire des sculptures mobiles et sur roulettes[236]) enfouie sous la peinture et apparaissant par résurgences. L'oubli et le désencombrement n'agissent pas chez Bacon, à ce niveau. Les structures sont visibles, à découvert, et sont plutôt comme un « retour du refoulé ». Le désencombrement concerne plutôt l'accumulation proliférante d'images entreposées dans l'atelier (photographies, reproductions de peintures, pages de magazines) et consistant en autant de matière première que le peintre aura à dé-faire, dé-crypter, dés-encombrer. La première opération consiste, par exemple, à trier parmi les poses possibles figurant sur la planche contact (une suite d'images décomposant le mouvement de deux hommes en lutte). La sélection s'effectue ici par un geste de recadrage et de biffure (en vert et en rouge), geste décisif, geste qui prélève et évacue dans le même temps, geste qui intervient pour qu'un presque rien se détache et pourtant, geste qui véhicule déjà toute la force et tout le rythme qui ordonneront la peinture. Bacon regarde les images en peintre, pour ce qu'elles contiennent déjà de possibilité de peinture. Le peintre isole un « couple » de figures (entendons par-là une combinaison de corps dont la mécanique « fonctionne ») par la puissance de la couleur (en opposition avec les valeurs en noir et blanc de la planche).

[235] De *Skotôma*, obscurcissement. En psychanalyse, exclusion inconsciente d'une réalité extérieure du champ de conscience.

[236] Voir à ce sujet, *Bacon Picasso, la vie des images*, Paris, Flammarion, RMN, 2005.

Geste de démarcation et d'isolation au mouvement circulaire et elliptique[237]. L'image est ainsi tronquée. N'est retenu de l'ensemble de cette suite d'images, qu'un moment, un moment du mouvement. Opération de recadrage et donc opération déjà de l'ordre de l'architecture par les effets de cadres, opération de simplification et de prélèvement : ne retenir qu'un nœud, l'essence gymnique des corps dans leur pétrissage, dans leur modelage nodal. Que retient le peintre de cet amalgame des corps ? La peinture oppose à l'enregistrement mécanique de cette lutte, à travers lequel seul transite un fait, les forces qui sous-tendent l'évènement : la peinture telle que Bacon nous la propose, rend compte – de sa mise en œuvre jusqu'à l'achèvement de celle-ci en une image – des degrés d'intensités phénoménales exercées par des forces contraires. A l'appui de ces phénomènes, et comme pour en démontrer toute leur teneur, le peintre dispose de large coups de brosses sur les corps, redoublant par ce geste, les tensions déjà inscrites par les lignes fléchies des limites corporelles (déjà présentes dans le re-marquage de la planche contact), sur la partie centrale du triptyque intitulé « *Études d'après le corps humain* » et reproduite ici. Le déjà constitué de la photographie est, en quelque manière, radiographié, désossé. Si la planche contact procède de l'enregistrement d'un déjà-là, la peinture est entièrement à faire. Elle s'établit sur la lacune de la réalité photographique. Des prises de vue de Muybridge, le peintre exemplifiera le dépouillement du dispositif donnant lieu aux figures, un quadrillage, un mur, un sol, un espace réduit à quelques coordonnées, le strict minimum, le plus petit indicateur d'espace commun à toutes ces images. Il en sera de même pour le lieu du combat de boxe, les quelques tracés que constitue le ring seront suffisants pour étalonner les figures à l'échelle de leur site de présentation. De ces images, apparaît comme symptôme pictural une mise en boîte des figures (dont les limites correspondraient aux déplacements des corps[238]), leur ténu déploiement au sein d'un huis-clos, démonstration d'un rapport étroit de contenant à contenu. La peinture consiste aussi en un changement radical d'échelle, les vignettes, tout comme les photographies issues des journaux s'inscrivent dans un rapport à la page et parfois au texte, elles sont pour ainsi dire, à lire, ce qui n'est pas le cas de la peinture[239], qui s'ouvre à l'espace et aux dimensions du corps (son format,

[237] Ce geste procède de l'ellipse à deux niveaux, tout d'abord formel, en tant que foyer insinuant des courbures, puis sémiotique, comme raccourci opéré dans l'image et produisant de fait, un manque.

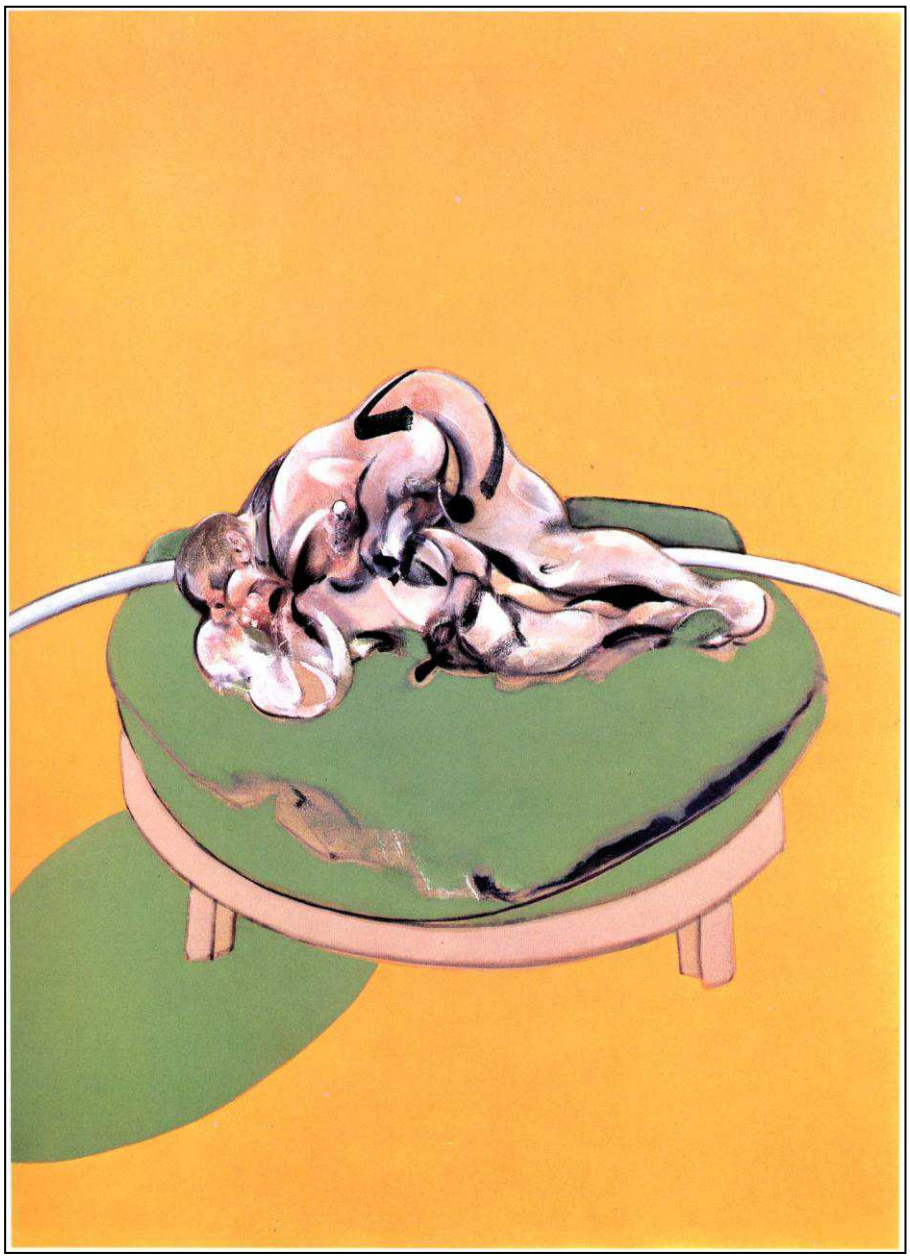
[238] Limites spatiales dessinées et déterminées par le corps que l'on retrouve aussi bien dans le travail de Bruce Nauman, notamment avec la performance *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square*, 1967-68, Film 16 mm, 10'30, que dans l'œuvre sculptée d' Alberto Giacometti, avec, par exemple, *La Cage*, (première version), plâtre peint, 1949-1950.

[239] « La force n'est jamais rien d'autre que l'énergie qui plie et froisse le texte et en fait une œuvre, une différence, c'est-à-dire une forme. Le tableau n'est pas à lire comme le disent les sémiologues d'aujourd'hui, Klee disait qu'il est à *brouter*, il fait voir, il s'offre à l'œil comme une chose exemplaire, comme une nature

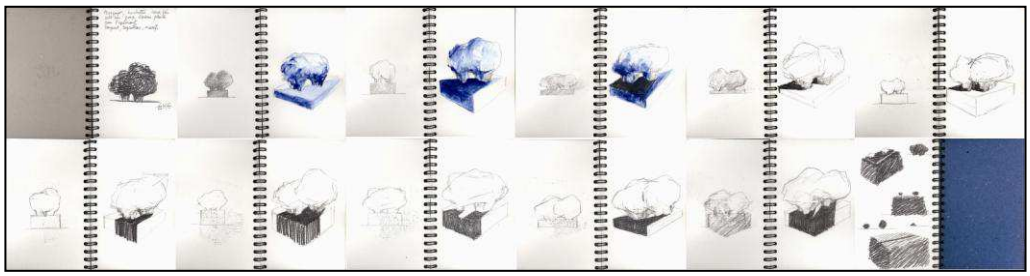
198/147,5 cm implique une réception qui n'est pas celle de l'image de magazine, manipulable). L'oubli d'un certain ordre de grandeur de l'image première, pour qu'elle « tienne » dans le format qu'est celui de la peinture, consiste en une opération plastique d'agrandissement et d'amplification nécessaire à l'établissement du tableau. Chose qui ne se règle pas dans ce premier temps de manipulation des images chez Bacon, ni dans ce temps de projection qu'est le temps du dessin, chez nous. L'oubli s'exerce aussi comme une discrimination du nombre pour ne conserver que l'unique, cela est particulièrement flagrant sur les deux premiers documents concernant les lutteurs, documents qui reposent sur une construction en série ou en suite d'images. Le passage par le nombre, par la répétitivité de l'image, par sa sérialité, semble ainsi corrélatif à la valeur d'unicité que préservera la peinture dans ses données plastiques, malgré les agencements en triptyques ou diptyques.

naturante, disait encore Klee, puisqu'il fait voir ce qu'est voir. Or il fait voir que voir est une danse. Regarder le tableau c'est y tracer des chemins, y co-tracer des chemins, du moins, puisqu'en le faisant le peintre a ménagé impérieusement (encore que latéralement) des chemins à suivre, et que son œuvre est ce bougé consigné entre quatre bois, qu'un œil va remettre en mouvement, en vie. » J-F. Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 14-15.

Francis Bacon, *documents d'atelier*. Anonyme, *planche contact de lutteurs*, New-York, c.1975, ensemble et détails. *Page de magazine rehaussée de peinture*, montrant deux boxers, Joe Beckett contre Georges Carpentier, c. 1960. *Feuille détachée*, provenant de *« The Human Figure in Motion »*, Edweard Muybridge, (1887, 1901 ed). *Dessin et liste manuscrite de tâches sur une feuille détachée* provenant de *« The Human Figure in Motion »*, Edweard Muybridge, (1955 ed), 2 janvier 1962.



Francis Bacon, *Études d'après le corps humain*, 1970.
Chaque panneau : 198/147,5 cm, triptyque, huile sur toile, partie centrale.



Série *« Bosquets »*, janvier 2008, 28/21,5 cm, carnet, crayon et lavis, ensemble sélectionné.

Sculpture, avril 2009, 78,5/32/50 cm, moulage et assemblage, mortier prompt, argile, aggloméré et chevrons peints, atelier.

L'après coup du dessin, retours, réminiscences et archéologie.

« *Celui qui cherche à se rapprocher de son passé enseveli doit se comporter comme un homme qui fait des fouilles. Avant toute chose, qu'il ne s'effraie pas de revenir toujours sur la même et unique teneur chosale – qu'il l'épande comme on épand la terre, qu'il la retourne comme on retourne la terre. Car les teneurs chosales sont de simples strates qui ne livrent l'enjeu même de la fouille qu'au prix de la recherche la plus minutieuse. Images qui se lèvent, détachées de tous liens anciens, telles des bijoux dans les chambres dépouillées de notre intelligence tardive, telles des torses dans la galerie du collectionneur.* »[240]

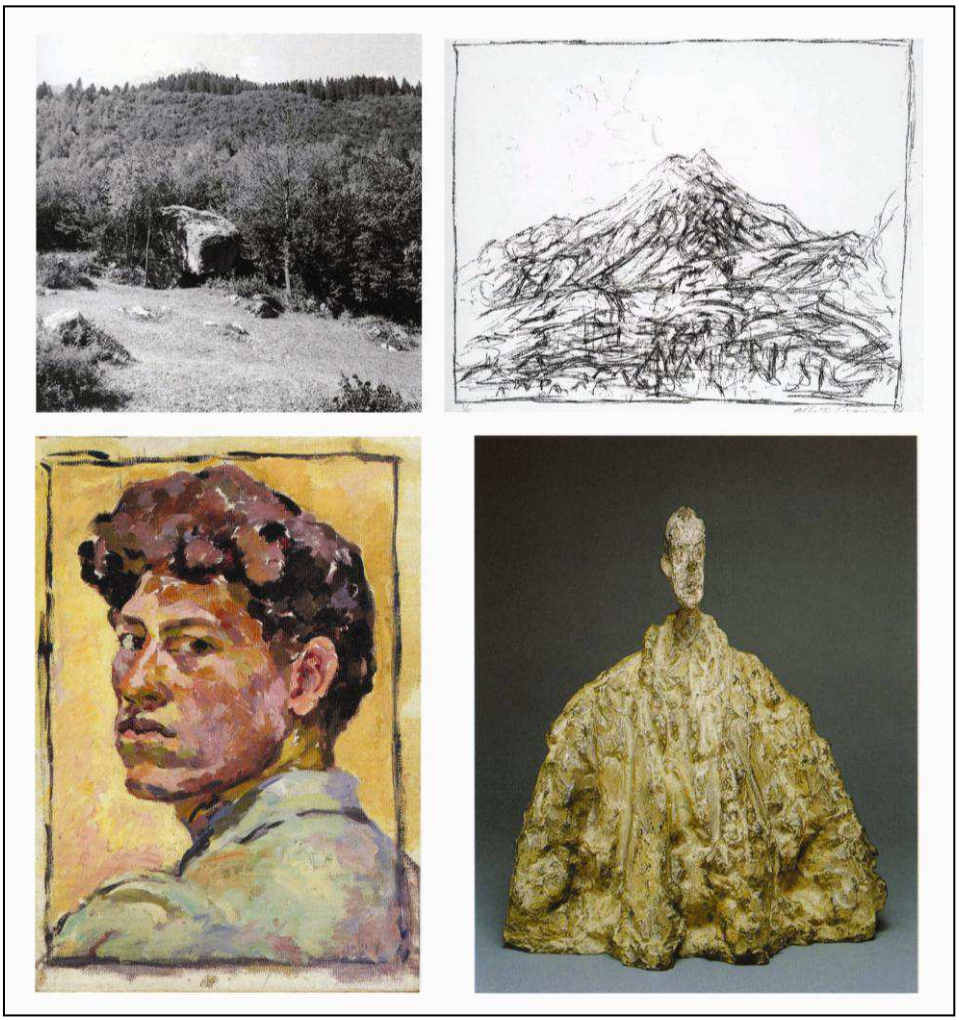
Nous pourrions, concernant le rapport de la sculpture au dessin, formuler l'hypothèse suivante : ce qui persiste et ce qui fonde la sculpture, serait une image archaïque, image archaïque dont l'accès ne se ferait qu'après un frayage, qu'après avoir ménager un passage à travers ces multiples strates (spatiales et temporelles) que Benjamin dénomme *teneurs chosales* (pour Giacometti, on peut considérer le paysage de Stampa, la grotte, la montagne comme appartenant à cette catégorie d'images[241]), image archaïque pour laquelle le dessin se fait le véhicule (entendons par-là, transport et déplacement d'un point à un autre), image archaïque déposée dans la sculpture, lui donnant corps et consistance. Si le dessin permet un premier accès à cette image archaïque, la sculpture l'établit, la rend actuelle, la présente. Si le dessin, tel que nous le pratiquons, hésite à s'inscrire, flotte en un certain sens d'un carnet à un autre, la sculpture cristallise. Alors que le dessin procède tout à la fois de la projection et de la rétrojection (dans un double mouvement), la sculpture nous délivre toute la présence de son présent. Pour autant, elle institue un immémorial[242], un présent de l'image archaïque, elle nous en donne une forme condensée : son existence est celle d'un entrelacement compressé et fixé de temporalités, d'un corps et d'un lieu. Si le dessin stratifie, la sculpture fonde donc. A travers la chose sculpturale,

[240] W. Benjamin, *« Ausgraben und Erinnern », « Denkbilde r », Gesammelte Schriften IV*, pp. 400-401; « Fouille et mémoire », in *Walter Benjamin sans destin*, C. Perret, Paris, Éd. de la Différence, 1992, p. 76. Plus loin, on peut lire : « Car les véritables souvenirs ne doivent pas tant rendre compte du passé que décrire précisément le lieu où le chercheur en prit possession. Et à partir de là, c'est de manière épique et rhapsodique, au sens strict de ces termes, que le vrai souvenir doit aussi donner l'image de ce qu'il se rappelle, de même qu'un bon rapport archéologique ne doit pas seulement livrer les strates dont surgissent ses trouvailles, mais avant tout, les autres, celles qu'auparavant il a fallu enfoncer. »

[241] L'obsession de représenter l'être, par le truchement de la tête, appartiendrait aussi à cette nature d'image, par ce retour insistant et persistant du sculpteur à comprendre un peu de cette réalité. Il nous a semblé qu'un autre type d'image archaïque était sollicité à travers de nombreuses pièces de Giacometti, sans que cela transparaisse directement dans ses différents entretiens et sur lequel nous allons revenir ici.

[242] « Ses statues semblent appartenir à un âge défunt, avoir été découvertes après le temps et la nuit – les ont corrodées pour leur donner cet air à la fois doux et dur *d'éternité qui* passe. » J. Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Décines, L'Arbalette, 1986.

les souvenirs remontent et se fixent selon une logique proche de l'anamnèse. Ce phénomène prend son départ selon un trajet bas-haut et vis-à-vis d'un sol, d'une structure horizontale qui serait la première donne nécessaire à toute sculpture. Une partie de la sculpture de Giacometti, notamment les bustes, pourrait être analysée quant à ce rapport à l'horizontalité d'un sol fondateur, la sculpture apparaissant alors comme la répétition et la récapitulation d'un sol, selon un agencement de la verticalité.



James Lord, *La Pierre claire à Stampa.*
Alberto Giacometti : *Montagne à Maloja*, 1957, 50,5/65,5 cm, lithographie, Berne.
Petit autoportrait, 1921, 34/24 cm, huile sur toile, Zurich.
Buste de Diego, 1954, hauteur 39,5cm, bronze peint, Dallas.

« Il faut savoir que construire un toit n'est pas mettre un couvercle sur la maison. Le toit est une captation du ciel par la terre qui lui donne des assises pour monter. Le toit est dans la fondation. »[243] La sculpture, elle aussi serait *dans la fondation*, elle serait la fondation même. On pourrait ainsi voir le *Petit autoportrait* de 1921 comme un relai du paysage de Stampa, comme une préfiguration des nombreux bustes, tels que celui de Diego présenté ici. Il y a, en effet, dans les deux portraits, un traitement du corps qui passe par des modalités de présence très minérales, heurtées, accidentées. La structure pyramidale, s'élance depuis l'horizon du sol[244], selon une base élargie se rétrécissant progressivement. La structure choisie par Giacometti à travers ces trois œuvres (montagne, autoportrait, buste) est donc ce qui donne l'assise et en constitue la base fondamentale depuis laquelle tout prend le départ (prendre appui, s'élancer, reposer, se tenir…). Le site primordial de Stampa, avec sa puissante polarité de l'espace plein – le rocher, redoublé par la montagne à l'arrière-plan – et de l'espace vide et creux – la caverne noire, logée en négatif sous la roche claire – appartiendrait donc à ce registre des images archaïques et fondatrices. Cette image archaïque (première en un sens, saturée de souvenirs et d'expérience) est une des matrices qui imprimera sa trace aux œuvres dans leur déploiement temporel. L'autoportrait, le buste, la lithographie en sont ainsi profondément marqués. Le col du vêtement, les replis du tissu rappellent les grands dénivelés géologiques du paysage montagneux, alors que le buste, dans ses disproportions, amplifie la valeur d'assise triangulaire de cette structure pyramidale.

[243] P. Fédida, *Des bienfaits de la dépression : éloge de la psychothérapie*, Paris, O. Jacob, 2001, p.90.

[244] Le sol reste une référence et dès lors, les polarités de l'en-dessous (la grotte) et de l'au-dessus (la pierre, la montagne), peuvent être des indicateurs de localisation. « On devrait dire que l'intériorisation par l'architecture de la juste mesure de l'humain consiste en la connaissance patiente et approfondie du sol des fondations, et que seule cette connaissance porte l'élaboration de la verticale. *Le sol est l'autochtonie de la mémoire*. » P. Fédida, *Op. cit.*, p. 88 (nous soulignons, ici, le passage). Mais aussi, ce que dit Jean Genet : « Etranges pieds ou piédestaux ! J'y reviens. […] il semble ici que Giacometti – et qu'il me pardonne ! observe un rituel intime selon lequel il donnera à la statue une base autoritaire, terrienne, féodale. L'action de cette base, sur nous, est magique,… (on me dira que toute la figure est magique, oui, mais l'inquiétude, l'envoûtement, qui nous viennent de ce fabuleux pied-bot, n'est pas du même ordre que le reste. Franchement je crois qu'ici il y a une rupture dans le métier de Giacometti : admirable par les deux manières, mais contraire. Par la tête, les épaules, les bras, le bassin, il nous éclaire. Par les pieds, il nous enchante). » J. Genet, *Op. cit.*, p. 45-46.

Isolation du symptôme-motif, par l'utilisation d'un logiciel de retouche d'image.

Ces variations dans le glissement du plan horizontal à la verticalité de la figure passent souvent, chez Giacometti, par une forme présentant de fortes analogies avec le paysage de son enfance. Les socles[245] de ses sculptures, que Jean Genet identifie, pour certaines, à un pied-bot, reprennent les logiques naturelles du site montagneux. Mais l'analogie ne s'arrête pas à la forme puisque l'on retrouve des graphies très spécifiques véhiculées d'une réalité à une autre. De la lithographie au buste en bronze étudiés plus haut, l'unique dessin agissant comme ossature consiste en un enchevêtrement de lignes, de traits et de marquages, de griffures précisant la profondeur du matériau employé. Le trait dessiné comme la trace en creux déposée dans la substance matérielle de la sculpture est un tâtonnement du corps explorant les trois dimensions de l'espace. Le dessin spatialise le support selon des logiques d'enchevêtrements et de superpositions ; quant au modelage, il reprend ces logiques en les installant dans la réalité des trois dimensions de la sculpture (un modelage-pétrissage). Cette graphie de l'ordre de l'écorchement agit en quelque sorte pour inquiéter le support (qu'il soit plan-papier ou bien matière-volume), elle rejoue avec ses propres moyens et ses propres opérations les mouvements du relief extrait du paysage rocheux. Tout semble provenir d'une seule et même matière, tout semble procéder des mêmes grands phénomènes : abrasion, érosion, écroulement, surgissement. Chaque zone-évènement du paysage primordial trouve donc un équivalent plastique dans les différents médiums employés, phénomènes récapitulés et reconduits (au sens de conduction et de transferts d'énergie) par le grand jeu du dessin[246]. Le dessin, chez Giacometti, est une opération proche de la fouille archéologique, c'est-à-dire qu'il s'inscrit toujours dans une lutte ininterrompue avec le subjectile quel qu'il soit pour creuser, forer, découvrir plus avant. En incisant, le

[245] Appartiennent, notamment, à cette typologie de sculptures, les petites figurines sur socle, les petits bustes sur socle (pièces de dimensions très réduites, en plâtre, taillées au canif).
[246] On sait l'attachement existentiel de Giacometti au dessin : « si l'on maîtrisait un tant soit peu le dessin… »

dessin renforce la sculpture de son réseau de tracés, lui donne un surplus d'épaisseur en apposant sur l'enveloppe des apparences l'inscription d'une trace qui met à découvert.

Alberto Giacometti, Buste de Diego et Montagne à Maloja, détails.

Inscription du dessin et symptôme de la sculpture.

Il y aurait un ordre du dessin, non rattaché à la seule inscription de la surface de la sculpture, un dessin plus enfoui, plus sourd, dont l'accès se ferait essentiellement à travers la prise en compte simultanée et conjointe des différentes pièces sculpturales (selon une analyse rétrospective et comparative). Un dessin que l'on pourrait orthographier *dessein* mais qui échapperait cependant à toute intentionnalité (qui échapperait ainsi, en quelque sorte, à son auteur, qui pourrait avoir trait à l'enfance, à des couches de mémoires très anciennes et très profondes, à ce que l'expérience déposer dans nos existences). Un dessin qui ne se livrerait alors que dans l'après coup de l'œuvre sculptée, un dessin qui traverserait l'œuvre de part en part et qui pourrait tout aussi bien prendre pour nom, symptôme (avec tout le caractère achronique que cela suppose), motif, survivance (*nachleben).* Ce dessein primordial engagerait une bonne part de l'œuvre, de ses configurations, de ses particularités, il fonderait aussi son unicité. Chez Giacometti, ce dessein rejoint le dessin d'attaque de la surface, ce dessin d'incision, de scarification[247] (quels que soient les matériaux et les supports du dessin employés), une éc*riture griffée*[248]. Cette

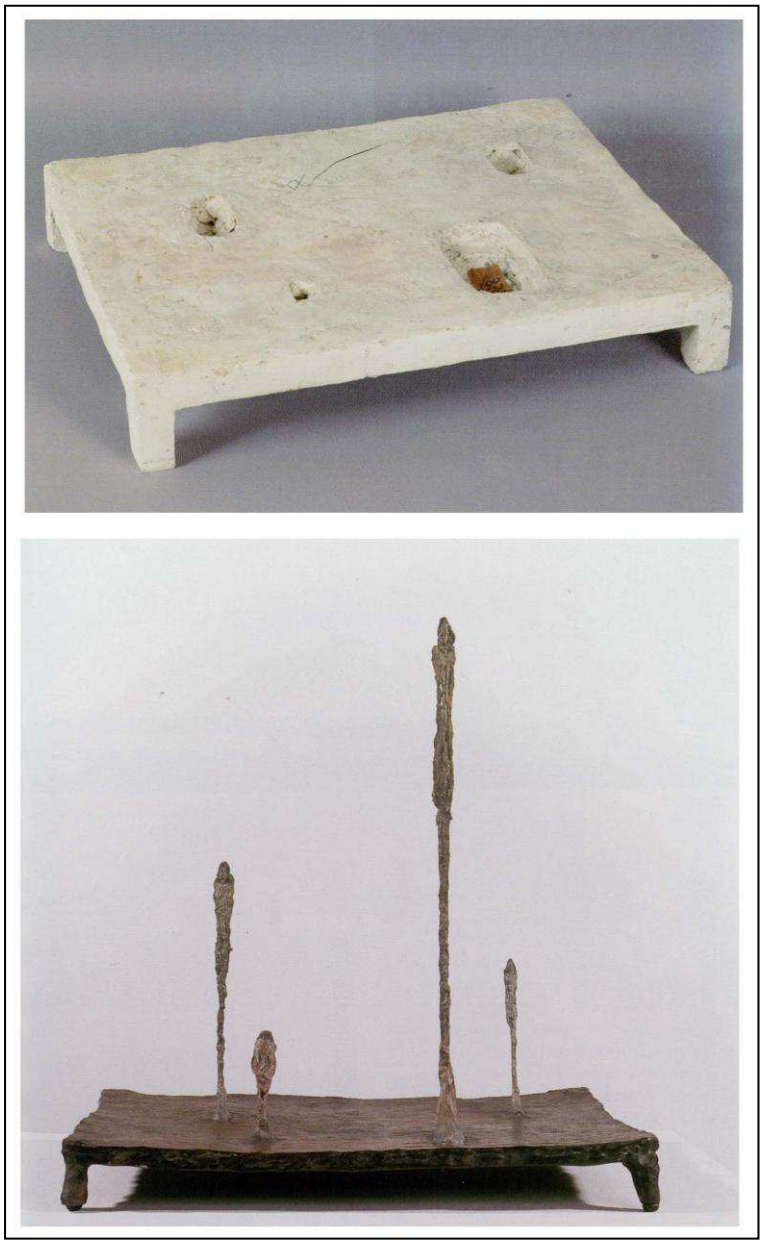
[247] Au contraire d'un sculpteur comme Brancusi, attachant une importance considérable au polissage de la plupart de ces pièces, notamment celles en bronze.

[248] « *Griffé,* ce qualificatif vient comme spontanément, et dans les dits et dans les écrits des artistes, et dans ceux de leurs exégètes. Et, même s'il vise d'abord à caractériser une manière, il implique bien les conditions de son usage. Car *griffer* c'est appréhender, saisir, prendre dans ses serres une proie, ici, le réel et ce qui le peuple ou ce qui le meuble. » *L'Ecriture Griffée*, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, Bernard Ceysson, Jacques Beauffet, Martine Dancer, Madeleine Bonnard, Maurice Fréchuret, Editions du Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1993, p.19.

écriture-dessin se rapporte, chez Giacometti, aux phénomènes naturels relatifs aux paysages de montagnes (à leur dureté, leur âpreté), le dessin fonctionnant comme une mise à mal et une mise à découvert du support (aller toujours plus avant et toucher au plus près de la réalité). Quant aux images archaïques véhiculées par ce dessein, elles sont de l'ordre de l'évènement, de ce qui brise une continuité temporelle et spatiale, c'est-à-dire du côté de ce qui interrompt et fonde tout à la fois. La sculpture donne corps à cet évènement. Le creux, l'incision, la mise à découvert, se retrouvent injectés dans l'œuvre de Giacometti selon les différentes modalités de socles, selon l'existence que peut prendre la sculpture vis-à-vis d'un sol. Comme si l'image archaïque, chez le sculpteur, procédait nécessairement du sol, qu'on le prolonge ou bien qu'on l'entaille[249].

Michael Heizer, *Double negative*, 1969-1970, 457/15/9 m, 240000 tonnes de terre déplacées, Virgin River Mesa, Nevada.

[249] Un paradigme topologique nous est donné avec le geste radical de Michael Heizer. L'œuvre intitulée *Double negative* dont l'emprise au sol s'étend sur plusieurs centaines de mètres de longueur, d'une dizaine de largeur, et d'une quinzaine de profondeur (240000 tonnes de terre déplacées, 457/15/9 m, Virgin River Mesa, Nevada, 1969-1970), porte à son comble cette scarification de la surface. En prenant à rebours certains tropes sculpturaux (verticalité, socle comme détachement du sol), Heizer crée une sculpture négative (comme le titre l'indique, par ailleurs), consistant en un prélèvement/déplacement de terre, donnant lieu à un tracé monumental prenant toute la mesure du site (la sculpture dialectise et polarise le ravin, faille naturelle déjà présente). La sculpture est tout à la fois coupure pratiquée dans le terrain (sorte de taille directe à l'échelle du paysage) et lien de deux extrémités situées à la pointe de cette singulière topographie (ce que l'on voit bien sur la photographie ci-contre). Voir, à ce propos, Colette Garaud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994.



Alberto Giacometti, *Projet de socle pour « Trois figurines et une tête (la petite place) »*, 1950, 9,5/57,4/43,2 cm, plâtre. *Trois figurines et une tête (la petite place)*, 56,5/56/42 cm, bronze.

Ainsi des deux pièces se rapportant à « la petite place ». Les deux pièces – que l'une soit inachevée (le projet) et l'autre aboutie – sont un aménagement pour les figures (trois figurines), c'est-à-dire que ce qui tient lieu de socle, (une tablette agrémentée de quatre pieds assez courts, plus ou moins horizontale, selon qu'on se réfère au projet ou à la sculpture définitive) est, avant tout, un emplacement pour la figure. Le projet en est une démonstration exemplaire puisqu'en lieu et place des figures à venir, Giacometti a ménagé de légères dépressions, de légers creux : on retrouve ainsi le rapport au sol primordial de la caverne de Stampa, la cache, ce qui recèle dans l'antre de son enveloppe. Ces légers creux sont un « à-venir » de la figure, ils en marquent le départ, la *place*. Pas de verticalité positive depuis un horizon sans son double négatif, comme suspendu en deçà de la surface du sol. Le sol est l'abri, le logement depuis lequel la tenue de la figure est possible. Les vides qui ponctuent cette plateforme en plâtre, en sont donc les fondations, à la fois d'un point de vue structurel – bien qu'il semble que le sculpteur eût pu s'en passer, ou, en tout cas leur donner bien moins d'importance volumétrique – mais surtout existentiel par rapport à ce que cela engage en terme de procédé sémiotique[250] de sculpture (creuser-ériger). Ainsi les figures ne s'élancent-elles pas de nulle part, leur site est le lieu de tous les lieux, le lieu primordial et fondateur, le lieu du creusement. Cet acte de forage, on le retrouve aussi bien dans le dessin de Giacometti – les lacis et entrelacs de lignes peuvent être compris comme autant de trajets de saisie du réel et d'ancrage de la figure, par-delà l'apparence, par-delà la surface, dans l'épaisseur même des choses (ces « strates qu'il a fallu enfoncer[251] ») – que dans la sculpture, où la situation originelle d'être-là de la figure, son installation, sont conditionnées à la polarité d'un espace négatif, un contrepoint indispensable à l'élancement vertical de toutes ces présences.

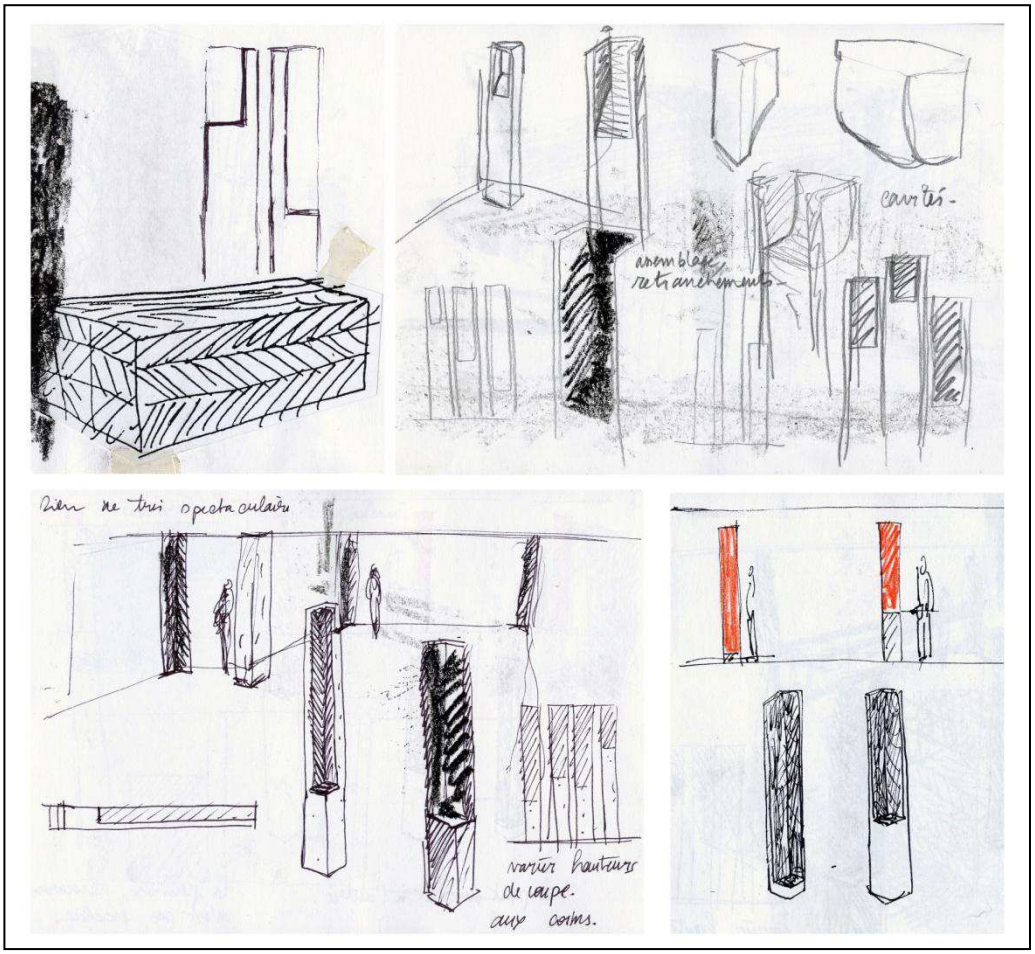
Cette mise en œuvre du creux, du creux ménagé pour la figure (sa préparation), se retrouve dans notre pratique, aussi bien du côté du dessin, que du côté de la sculpture. C'est une des modalités qui traverse notre travail. Il faut préciser aussi que cet aménagement de la réserve permet de loger, d'installer, d'habiter (ne serait-ce que du regard[252]) et laisse en suspens le dessin, pour que la sculpture puisse ensuite prendre en charge la mise en forme de la figure (très peu dessinée, à peine esquissée, souvent absente des carnets). Reste donc, dans les dessins, l'emplacement

[250] Les figures ont une tenue d'autant plus forte, une présence d'autant plus prégnante, qu'elles naissent, en quelque sorte d'un creux, d'une négativité du sol. Réalité, qui, bien que moins perceptible sur la pièce en bronze, reste toutefois visible (une légère dépression crée, à chaque fois comme une ombre autour de la figure, près de sa base).

[251] W. Benjamin, *« Ausgraben und Erinnern », « Denkbilde r », Gesammelte Schriften IV*, *Ibidem.*

[252] Ces espaces retranchés qui jalonnent la « petite place » de Giacometti fonctionnent bien comme des pièges et des captations du regard, ce sont des butées, le regard peut s'y perdre, s'y engloutir tout en projetant de multiples possibles : les figures y sont bel et bien, *en puissance*.

probable de la figure, en tout cas, son reste négatif, son dépôt, comme creux de la structure (espace d'accueil).

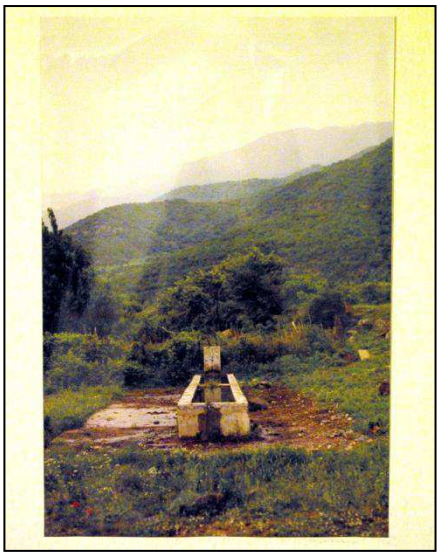


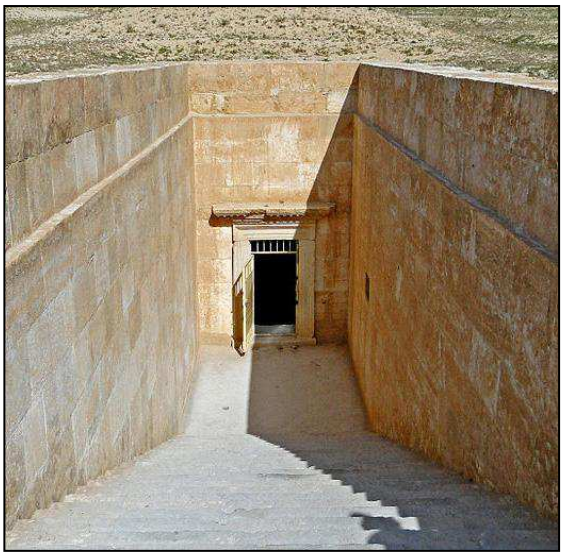
Projet d'exposition pour la galerie Néon, 2003, 14,7/21 cm, pastel, crayon de couleur, crayon gras sur photocopie, adhésif, pages de carnets et détails.

C'est le cas pour ces pages extraites d'un carnet de projet pour une exposition[253], sur lesquelles on peut voir un ensemble de monolithes plus ou moins entaillés à des hauteurs variables (dont la mesure nous est donnée par l'échelle humaine indiquée sur les dessins). Ces monolithes rappellent par leurs

[253] Galerie Néon, Lyon, 2003, non réalisé.

configurations, les dais, ces emplacements réservés dans l'architecture pour la sculpture. Ils se rapportent aussi aux nombreuses typologies de colonnes ou de colonnades. Les cavités prévues dans le cadre de ce travail, pour rester vides, se retrouvent dans de nombreux autres projets de sculptures ou dans certaines réalisations, cette fois-ci occupées par la présence de figures (parfois en plâtre, parfois en argile, à d'autres moments sous le mode de l'assemblage). Cette logique de l'entaille est un invariant de notre travail plastique : elle procède aussi bien du dessin (par l'inscription d'une différence, par l'espace laissé en réserve), que de la sculpture (par retranchement de matière, qu'il s'agisse d'assemblage, de modelage ou bien de moulage). Le creux est donc pensé comme élément structurant de la sculpture, et cela dès son enracinement dans le dessin. Cette typologie du creux renvoie aussi à une photographie assez ancienne, accrochée au mur de l'atelier, photographie d'un lavoir que nous avions découvert par hasard, en Macédoine et, par un jeu d'analogies successives, renvoyant lui-même, aux hypogées (constructions funéraires monumentales, semi-enterrées, dont l'entrée est pour ainsi re-marquée par une profonde découpe dans le sol : la topographie y est éminemment questionnée).





Lavoir en région macédonienne, photographie accrochée à l'atelier.
Hypogée des trois frères, 1ère moitié du II ème siècle, nécropole de Palmyre, Syrie.

L'espace dégagé dans le sol, dans le cas de l'hypogée, marque ainsi la transition nécessaire de l'extérieur vers l'intérieur de la construction, il est un espace de passage. L'architecture et les objets choisis ici, travaillent ces antagonismes (ces polarités) et les présentent à l'état pur, ontologiquement. L'établissement de l'hypogée, son incrustation dans le site repose sur une dialectique de l'enveloppe et de l'ouverture, dialectique mettant sous tension tout trajet, tout mode d'habiter. La coupure procède du manque et rappelle, consubstantiellement, le comble dont la présence n'est pas. Le comble, c'est, dans notre travail de sculpture, le revers de la figure. C'est-à-dire que, le plus souvent, les dessins de « projet » laissent en réserve et en suspens des espaces non décidés, non comblés, qui seront ensuite occupés par différentes figures. Ces figures échappent au dessin, nous l'avons vu plus haut, mais celles-ci préexistent pourtant à l'acte de sculpture (bien que non dessinées), par ces espacements laissés dans la structure des différents dispositifs, réserves qui en sont comme l'index, comme l'ombre portée à laquelle l'objet viendrait pourtant à manquer. Le dessin choisi page suivante et comparativement aux agencements de tréteaux et planchettes récupérées, en est peut-être la plus simple expression. Il met en abyme le support du papier, il développe une trouée, sorte d'arène, de place, d'espace enserré, et reprend certaines caractéristiques architecturales des hypogées. Cette trouée n'est pas sans rapport aussi avec les techniques de moulage que nous employons pour donner forme à la figure, et spatialise pour ainsi dire le jeu de dépouille et de contre-dépouille. Ces dessins de trouées, de percées, transitent dans la sculpture sans que cela soit vraiment très projeté : tout se passe comme par une sorte d'évidence lors de la mise en œuvre de la sculpture. Il y a un déjà-là du dessin, un déjà-là de l'espace réservé comme emplacement et lieu de la figure. Sculpter revient d'une certaine manière, à rappeler les dessins oubliés, à faire ressurgir ces quelques principes de mise en espace des figures : dépression dans la structure-socle, creux appliqués dans le cœur du matériau. Si le dessin tel que nous le pratiquons est un long travail de remémoration (comme prise de notes perpétuelle et de rappels de formes marquantes), de ressouvenance d'images archaïques –nous entendons par-là, des images-matrices, à savoir des images qui en génèrent d'autres par dérivation mais qui appartiennent aux mêmes grandes structures – nos sculptures consisteraient en la production de choses ou de situations donnant accès à ces images fondatrices, par la force de leur présence.

Assemblage, décembre 2009-juillet 2011, différents matériaux récupérés, tréteau, agencement d'une figure.
Dessin, mars 2006, 29,7/21 cm, crayon de couleur, pastel, partie d'une double page de carnet.

Le dessin s'y livrerait une fois la sculpture réalisée, celle-ci permettant, en retour, de prendre la mesure des images fondatrices véhiculées par ce même processus du dessin. La figure y prend un statut particulier puisqu'elle est, nous l'avons vu, peu dessinée, peu projetée. Pourtant elle préexiste à la sculpture par l'intermédiaire du dessin, elle s'y trouve présente, pour ainsi dire, par délégation. Son reste, son résidu, c'est-à-dire le creux, l'entaille, la précède comme un possible logement. Alors que la figure est en puissance dans le dessin, elle est en acte dans la sculpture. Par confrontation et comparaison, la sculpture donne toute la puissance de figuration en germe dans les creux du dessin, puissance de figuration en amorce dans les vides des modulations graphiques. Le dessin pourrait être ainsi considéré comme une préparation de la venue de la figure, actualisée et réalisée par le travail de sculpture.

Ce n'est donc que dans un second temps, celui de la sculpture et de son économie spécifique (les figures ne sont pas de l'ordre du représentable, elles sont à peine pensable par le jeu de projection du dessin), que la figure devient réellement figurable et prend forme au sein d'un dispositif de présentation. Cet après coup du dessin dans la sculpture consiste à relever dans les pièces sculpturales le travail du temps et de la mémoire (conduire une fouille à travers les différentes strates), la sculpture pouvant se présenter alors comme une sorte de « mémoire involontaire »[254]

[254] « C'est donc dans la mesure où la langue peut faire monter quelque chose qui serait la manière dont le temps dispose pour nous les choses dans l'espace – et non l'inverse – qu'elle est médium, mémoire. Ou

du dessin, le dessin travaillant les agencements et les structures de celle-ci, l'affectant à son insu, par devers elle.

Le dessin débordé, tuchê de la sculpture, reports et empreintes.

« Ce qui donne aux choses leur consistance et leur drue fermeté, en provoquant ainsi, du même coup, la qualité de leur afflux sensible, cela, la couleur, la sonorité, la dureté, la massivité, c'est leur matérialité [...]. La consistance d'une chose consiste précisément en ce qu'une matière consiste avec une forme. La chose est une matière informée. »[255]

Le dessin de ce que nous avons appelé des figures échappe bel et bien aux moyens de représentation et aux systèmes de projections, employés dans les carnets de « croquis ». La figure est la plupart du temps, le résultat d'un processus où un autre type de dessin est en jeu. Nous reprendrons ici le terme de *dessin d'aveugle* ou de dessin exécuté « en aveugle », employé par Jacques Derrida[256]. Il convient en effet à une bonne partie des figures, obtenues par des procédés de moulage ou à leurs dérivés, appartenant à l'opération plus large de l'empreinte. L'empreinte est le produit d'un choc initial[257], d'une pression de la matière contre une forme qui lui imprime sa trace, son dessin. G. Didi-Huberman[258] définit cette opération comme « un dispositif technique complet », composé d'un support ou d'un substrat, d'un geste qui l'atteint et d'un résultat mécanique (une marque). Il note aussi « la concomitance du hasard et de la technique »[259] dont relève toute empreinte. Ce hasard procède de la rencontre et de sa contingence, d'un aléatoire de la rencontre. Pour l'empreinte, il s'agit d'une rencontre de matériaux, ou plutôt d'une rencontre de matière à matière (l'une des deux informant l'autre), passant par le contact. Qu'en est-il alors d'un dessin qui ne passerait pas par le projet, mais relèverait d'une série d'opérations techniques de sculpture, exclusivement réalisées à l'atelier et échappant

---

encore : c'est parce que la mémoire est d'abord le langage qui me permet de raconter la fouille indépendamment de ce que je trouve que ces images enfouies mais encore neuves, issues du passé mais non passées véritablement, seulement décolorées par le temps, deviennent réellement souvenirs, trouvent pour me regarder l'insistance propre au souvenir. » *Walter Benjamin sans destin*, *Op.cit.,* p. 79.

« Baudelaire le suggérait dans l'art mnémonique, la mise en œuvre de la mémoire n'est pas au service du dessin, elle ne le conduit pas davantage, comme son maître ou sa mort, elle est l'opération même du dessin, et justement sa mise en œuvre. » J. Derrida, *Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines*, RMN, Paris, 1990, p.69.

[255] M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Tel Gallimard, Paris, 1999, p.25.

[256] *Op. cit*.

[257] L'étymologie nous renseigne là-dessus. Le mot est issu du provençal *emprunta* qui signifie choc, quant à empreindre, c'est le latin *imprimere* qui en serait l'origine de *in* (en) et *premere* (presser). Dictionnaire Littré de la langue française, Tome deuxième, Genève, Éd. Famot, 1977.

[258] G. Didi-Huberman, *L'empreinte*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p.23.

[259] *Op. cit.*, p.26.

à la machine à voir qu'est le carnet ? Nous prendrons ici, pour exemple, d'une part un ensemble de figures réalisées sur une longue période (de 2002 à 2011), appartenant à une logique commune mais variables toutefois selon les matériaux, les dimensions et la nature des opérations engagées et d'autre part, le processus technique, la chaîne opératoire à l'origine d'une série qu'on appellera ici « *Icebergs* ». L'empreinte relève, nous le précisions plus haut, d'un dispositif technique complet. Ce dispositif, tel que nous l'utilisons, se compose en premier lieu de moules dont le matériau de fabrication est, le plus souvent de l'argile[260]. L'argile n'est pas cuite et le moule est « à creux perdu », c'est-à-dire qu'il ne peut pas être réemployé par la suite, le dessin logé entre ses parois est donc unique. Ce qui pouvait faire l'intérêt d'un procédé de moulage – le caractère reproductible de la pièce – est donc d'emblée mis à mal. Les moules sont montés par ajout progressif de matière de façon à mettre en place une enveloppe assez épaisse (pour pouvoir résister à la pression de la matière coulée mais aussi pour recevoir un marquage assez profond) qui servira de matrice, de substrat matériel informé par le dessin. Le dessin, est dans le cas choisi ici, exécuté à l'aide de différents outils (débris de pierres essentiellement), selon une organisation logique des gestes (dans une direction qui insufflera à la pièce un élan). Le dessin s'effectue à l'intérieur du moule d'argile, sans que la totalité de la surface inscrite ne tombe sous le contrôle de la vision : une bonne partie du dessin se réalise de manière plutôt tactile, par tâtonnements et contact avec la matière plutôt que selon des modalités scopiques régies par l'instance d'une image à atteindre (dirions-nous pour autant que le matériau nous conduit ?). Le dessin est déployé négativement dans l'épaisseur même de l'enveloppe d'argile – c'est un dessin dont les creux produiront des reliefs– et c'est un dessin « à l'envers » puisque le haut du moule correspond, dans le cas étudié ici, à la base de la figure. Il s'agit donc de penser, à travers ce dessin, la figure à venir, au maximum de son développement volumique et textural.

[260] L'argile est ductile, c'est-à-dire capable de recevoir et de garder une empreinte. Sur les corps ductiles, voir Aristote, *Météorologiques IV*, Les Belles Lettres, Paris, 1982, p. 59-60.

Série « Icebergs », Chaîne opératoire d'un ensemble d'empreintes, février 2007, argile, plâtre, mortier.

Dans le cas de la série *Icebergs*, deux matériaux de coulée ont été utilisés : du plâtre et du mortier, pour leurs différences de consistance et d'aspect. Mais le dessin de la figure n'est pas totalement pensable par ces opérations de moulage et d'empreinte. A supposer qu'il serait possible d'obtenir deux fois le même marquage à l'intérieur de l'enveloppe d'argile, la figure différerait en partie à cause de la réaction propre de la matière, mais aussi du démoulage de la pièce et des accidents qui y sont liés[261]. Enfin, selon le matériau de coulée employé, le résultat varie (le plâtre adhère plus précisément et donne une « image » plus fidèle que le mortier – dont l'aspect est plus rugueux et plus grossier – quant à leur prise, elle n'est pas identique).

[261] Pièce qui prend plus ou moins dans sa consistance même les résidus d'argile du moule (et dont l'aspect rougeâtre sera plus ou moins marqué), pièce qui casse à certains endroits, moule qui se déforme plus ou moins en fonction des poussées et des pressions exercées par le matériau coulé…

Il y a donc un hasard intrinsèque au processus de moulage qui déborde largement la maîtrise d'un dessin, dessin qui n'est déjà pas complètement tenu dans son déroulement temporel et spatial[262] ainsi qu'une différence inévitable d'une pièce à l'autre au sein de la même série, différence renforçant la puissance sérielle et déjouant le rôle présupposé du moule. Il y a, en effet, autant de moules que de pièces tirées (à chaque démoulage, la matrice d'argile est détruite et reconstruite pour une nouvelle pièce). Réaliser une empreinte par moulage c'est accepter de se laisser surprendre par ce qui sera pro-duit. La figure se dégage donc progressivement et n'est pas visible du premier coup. Il faut en passer par ces différentes étapes que sont, la fabrication de l'enveloppe-moule, l'inscription d'un dessin dans l'épaisseur des parois, la coulée du plâtre ou du mortier, le temps de prise (plus ou moins long selon les matériaux), le tirage de la pièce par dégagement de matière. La figure, « ad-vient » par une série de différés et d'ajournements de sa pleine existence. Ce n'est pas le cas pour l'assemblage des structures qui se rapprochent, par leur mode constructif, de certains de nos dessins de carnets (la totalité de la structure étant pré-visible). Le temps du dessin est en quelque sorte suspendu, étiré par l'ensemble des opérations nécessaires à l'information de la figure. La figure est reportée, et cela, doublement. Elle est tout d'abord le produit d'un dessin presque infra mince[263], de très peu d'épaisseur qui agit par report d'inscription (par pression de sa trace contre le matériau coulé), mais aussi, la figure est reportée dans son dévoilement par l'ensemble des procédés successifs qui tiennent en sa réalité poïétique.

Soit donc cet ensemble de figures choisies et procédant toutes d'un mode opératoire relevant de l'empreinte. Les premières opérations de ce type concernent un groupe de sculptures (1 et 2) composé de trois moulages en plâtre, de six pièces en argile ainsi que de leurs analogons de pierre et de bois. L'agencement du groupe ainsi que de ses constituants appartient à un travail de discours sur la sculpture, par des opérations de sculpture (ramené ainsi à ce que nous avions pu appeler alors une « ontologie » sculpturale[264]). C'est-à-dire encore à des gestes et des procédés assez simples et « essentiels » : couper / tailler, mouler / empreindre. Quant aux matériaux utilisés pour ce groupe, on peut dire qu'ils récapitulaient à la fois une histoire de la sculpture et une essentialité de la matière : pierre / argile – bois / plâtre.

[262] Il faudrait, pour cela, ou bien entrer à l'intérieur du moule ou bien le déplier complètement et donc mettre en péril sa fonction même. Une majeure partie du dessin se fait ainsi, en aveugle, sans voir complètement l'inscription du trait.

[263] Il faut préciser tout de suite qu'il y a ici au moins deux dessins : le premier concerne les traces inscrites dans les parois du moules, un dessin proche de la gravure ; le deuxième correspondrait au volume et aux proportions de la figure (dessin qui peut être parfois indiqué dans les carnets).

[264] C'est tout du moins ce que nous avions tenté de définir lors de la présentation de l'exposition de ces sculptures. Exposition *processus*, novembre 2002, St-Etienne.

Différentes figures obtenues par empreinte et moulage, novembre 2002 – février 2011.

Il s'agissait de relever l'empreinte (en employant ici l'argile) de trois pierres trouvées avant qu'elles ne soient assez sommairement taillées (quelques dégagements de matières à la gradine et au burin), de cuire ces moules (deux parois par pierre), puis de les disposer sur des éléments horizontaux les rabattant sur le plan du mur. Les pierres étaient exposées à proximité, sur un monolithe (un assemblage de traverses de chemin de fer). Trois troncs découpés et écorcés, d'une soixantaine de centimètres de hauteur reçurent sensiblement les mêmes opérations : prise d'une empreinte, cette fois-ci avec du plâtre (fabrication d'un coffrage et d'un moule) puis découpes selon trois modalités de retranchement de matière, et enfin, disposition selon une alternance haut-bas (les pièces de bois taillées se trouvant sur l'établi, les moulages, au sol). Premier hasard pouvant être considéré dans ce travail et débordant toute projection dessinée : celui du choix des matrices (les pierres et les pièces de bois, trouvés). Le dessin se développe ensuite selon l'économie technique de l'empreinte, une pression plus ou moins forte exercée avec la plaque d'argile (venant ensuite envelopper une moitié de la pierre) donnera un dessin plus ou moins prononcé. Autre phénomène relevant d'un aléatoire, celui de la cuisson des pièces et de leur possible déformation. Quant au moules réalisés contre les éléments de bois, ceux-ci peuvent être considérés comme une excroissance structurelle des matrices (les deux parties du moule devaient être assez épaisses par rapport à l'élément moulé pour pouvoir se tenir). Si les pièces d'argile étaient à voir depuis leur intérieur, et en tant que réceptacle, les moulages des troncs, « fonctionnaient » à la fois comme forme pleine et forme creuse (le creux étant à percevoir dans une étroite proximité pour pouvoir évaluer la prise légère des stries et des lignes du bois). Dans les deux cas, le dessin, qu'on pourrait qualifier de texture de surface et de « peau », est déplacé, renversé, pour se retrouver pris, capté, fixé, dans une autre matière et selon des variations sur le creux (dans une relative absence de lumière, par rapport à leur lieu d'origine). Le dessin est donc le résultat d'un report et d'un déplacement, il est le report et le déplacement mêmes, dans sa différence d'avec son site d'origine. Alors que le dessin formé par la géologie sur les pierres trouvées est à voir comme quelque chose qui point depuis un intérieur vers l'extérieur, le procédé de l'empreinte renverse ce mouvement pour le présenter comme intériorité et comme enveloppe, c'est-à dire non pas comme quelque chose qui relèverait de l'objet mais plutôt comme le principe même du débordement et de l'entour. La septième figure appartient aussi à ce type de dessin-réceptacle. Ce n'est pas le cas pour les autres figures qui développent plutôt des formes pleines à partir de dessins réalisés dans le creux des matrices. L'empreinte est mimétique par excellence, elle reproduit non seulement, par contact, la semblance de l'objet soumis à son action, mais aussi les causes de l'objet pris dans l'empreinte : la figure *3* est bien le résultat d'une ressemblance par

contact[265] et le produit d'une pétrification d'une matière fluide, devenue solide. La prise, la temporalité relèvent de ce dessin échappant au trait du dessein. C'est un dessin presque sans invention puisqu'une bonne partie de ces *qualia* provient soit de l'outil (une pierre morcelée) soit de la matrice – pierre et bois – dans le cas des figures *1* et *2*. Le dessin original est donc celui du porte-empreinte (*ekmageion*[266]) et notre dessin en est une réplique plus ou moins reconduite, une réplique dont l'adhérence peut être définie comme *excessive*[267]. Le réel du dessin serait ainsi augmenté par la réalité même du dessin présent sur la matrice, ce redoublement des traits par adhérence d'un modèle avec un substrat sensible donne au dessin une présence de production non représentable par les modalités du dessin des carnets. La figure *6*, l'une des pièces les plus volumineuses, résulte du même processus étudié plus haut pour la série des « *Icebergs* », à la différence près que l'outillage employé pour dessiner à l'intérieur de l'enveloppe d'argile, s'est réduit à l'usage des doigts et des mains, instrument des instruments. Il s'agit donc d'un dessin sans médiation d'outillage, un dessin direct, mettant en jeu le toucher même, sens par excellence de la sculpture. La figure *8*, est obtenue encore autrement : le préalable à l'empreinte est la fabrication d'un assemblage d'éléments de bois et de contreplaqués (peints en bleu, visibles sur la photographie). Cet assemblage a été réalisé, rapidement, à l'atelier (sans qu'il passe par un dessin de carnet), fonctionnant comme une esquisse en volume se résumant en quelques plans agencés les uns par rapport aux autres et formant une sorte d'outil, d'objet pour le moins indéfini. Cet objet est donc la matrice, l'archétype qui donnera forme, par empreinte, au moulage. Le moulage est en quelque sorte une traduction, passant par le tirage de la pièce, son extraction du moule, le tirage étant encore une affaire de trait. La sculpture se présente alors, dans son dessin, comme une suite de traductions (selon des matériaux variables), et d'altérations ; la perte, le manque étant consubstantiels au procédé même de l'empreinte, quelles que soient la justesse et la

[265] L'empreinte ainsi « transmet physiquement », elle peut être pleinement considérée comme une « étreinte », un « embrassement », G. Didi-Huberman, *Op. cit.,* p. 38.

[266] « La création plastique du sculpteur implique un modèle, un archétype ou un paradigme, qui est le « père » de sa copie ainsi que d'un réceptacle qui en reçoit l'empreinte, comme on le voit dans le *Timée*. Ce réceptacle est la matrice ou « mère », elle est le « porte-empreinte » (*ekmageion*). Alors peut naître un rejeton (*ekgonos*) issu du modèle-père et du réceptacle-mère. » J. Larfouilloux, *Op. cit.*, p. 37.

[267] « En fait, la position de l'empreinte n'est pas seulement marginale au regard du champ académique de l'histoire de l'art : elle lui semble exactement antithétique. Pourquoi cela ? D'abord parce que l'objet issu d'une empreinte manifeste une *adhérence excessive* à son référent de représentation, qui est aussi le support physique de sa constitution d'objet. La primauté matérielle du *contact*, dans le processus d'empreinte, trouve son répondant visuel et phénoménologique dans l'espèce d'*écrasement* tactile que l'objet visuel impose fatalement, happant notre regard – tendant ainsi à décomposer toute distance optique – vers ses *accidents*, vers ses singularités morphologiques. » G. Didi-Huberman, *Op. cit.*, p. 75.

précision de l'adhérence[268]. Une autre forme de *traduction* nous est donnée par la série de photographies prises, par Salvatore Mazza, dans l'atelier de Giuseppe Penone à San Raffaele Cimena, en Mars 1992. Cette série nous plonge, en effet, au cœur du processus de réalisation d'une œuvre dont le statut oscille entre des logiques de dessins et des principes sculpturaux. Comme amorce de la sculpture, plusieurs branchages posés au sol, formant des courbes plus ou moins accentuées, et selon les endroits, en contact ou détachés du sol. Ces branchages forment ainsi, par moment des arcs, des courbures mettant déjà en cause l'horizontalité du plan. L'artiste procède à une première prise d'empreinte qui consistera à démarquer, depuis un point haut situé au-dessus du branchage, l'emprise au sol de ce dernier, par l'utilisation d'une poudre de charbon, formant ainsi une sorte d'ombre délimitant un espace[269]. Un premier dessin est donc formé à l'aide de cette poudre dont le trajet est interrompu par le contact du branchage, laissant ainsi en réserve et donc comme un vide la forme de celui-ci lorsqu'il ne touche pas le sol. Cet espace sera celui du rapport au sol de la sculpture, c'est-à-dire déjà, que le branchage, par sa graphie, ses torsions et ses linéaments impose une limite constitutive à la sculpture. Elle en est son point d'origine et d'ancrage. On comprend bien que la forme future de la sculpture ne peut être prévisible ou projetée – bien que l'artiste ait recours à des dessins que l'on pourrait qualifier de projets – l'imprévu de l'objet trouvé, employé comme porte-empreinte est une des conditions poïétiques de la sculpture. L'artiste procède ensuite à un deuxième type d'empreinte par compression d'argile, qu'il place tout contre le branchage, l'employant sur toute la longueur comme soutien, base, comme un élargissement de la ligne de bois. L'argile sert donc d'une part à assurer une tenue au branchage, comme socle, d'autre part à enregistrer son image dans son substrat matériel. Une fois les espaces entre le branchage et le sol comblés, il est retiré, puis mis de côté. L'argile gardera en mémoire le passage et le contact de ce corps étranger. Une deuxième limite est ainsi remarquée, en appliquant de nouveau de la poudre afin d'empêcher l'adhérence du deuxième « passage » d'argile avec le premier. Cette zone d'entre-deux (la structure de l'écorce gardée en mémoire), matérialise le point de contact entre le branchage et ce qui pourra tenir lieu d'extrapolation, à savoir l'accumulation de colombins de terre, s'amoindrissant à mesure que leur accumulation progresse, depuis cette zone d'échange et de contact.

[268] Cette perte est observable sur un groupe de sculpture tel que *Les bourgeois de Calais (1884-1889)*, d'Auguste Rodin. Il n'est que de comparer l'exemplaire en plâtre conservé à Meudon (le premier plâtre exposé à Paris en 1889 a été probablement détruit, quant à celui visible au Musée Rodin, c'est une épreuve récente de 2005), aux différentes traductions en bronze (Calais, Londres).

[269] Ce qui n'est pas sans faire penser aux traces digitées ou aux empreintes de mains des peintures pariétales, obtenues par broyage d'une matière-pigment puis ensuite soufflée par projection buccale sur la paroi. Les dessins formés sont donc négatifs, d'où l'appellation, d'ailleurs, de mains négatives.

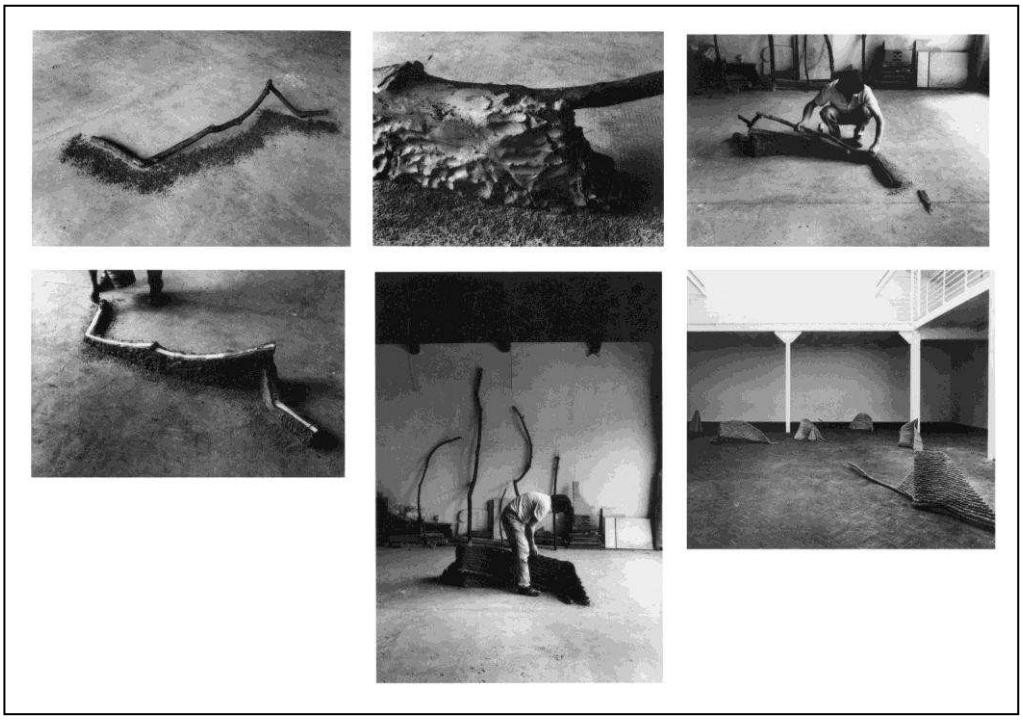
« Non c'è vita senza involucro, senza la pelle che definisce, limita, e permette all'individuo la compresione della sua forma.
La corteccia dell'albero, la pelle del serpe, le membrane degli insetti, l'epidermide umana, sono abbandonate e disperse senza vita nello spazio ; diventano memoria, e nuovi involucri si formano per scandire il tempo del vissuto. »[270]

L'argile ainsi mise en œuvre conservera la trace du modelage : les pincements de doigts ne sont pas effacés et forment à la surface du matériau une texture proche de l'écorce-matrice. Là encore, le dessin s'origine dans l'objet trouvé et y trouve ses propres modalités : tracés, croissances, métamorphoses à l'état latent, sont reconduits dans cette œuvre comme dans l'ensemble du travail de l'artiste. Là encore le dessin procède du sol, depuis une inclinaison prise par rapport à un horizon définitoire et selon une logique ascensionnelle donnant à la sculpture toute sa tenue. Un dessin qui ex-trait et qui tra-duit des logiques que l'artiste découvre et relève. La sculpture peut ainsi être vue comme un relèvement[271] (dans les deux acceptions du terme, à la fois faire tenir debout et remarquer) d'un dessin « trouvé » dans l'ordre de la nature, ainsi des arbres naissants dégagés depuis l'extérieur du tronc, par procédé de taille directe, afin d'atteindre à un premier dessin, au dessein de l'arbre adulte en germe[272].

[270] « Il n'y a point de vie sans enveloppe, sans la peau qui circonscrit, qui limite et permet à l'individu la compréhension de sa forme. L'écorce de l'arbre, la peau du serpent, les membranes des insectes, l'épiderme de l'homme sont abandonnées et éparpillées, mortes dans l'espace ; elles deviennent mémoire et de nouvelles enveloppes se forment pour marquer le temps du vécu. G. Penone, *La structure du temps*, trad. F. Ferri, Annecy, DAO - *La petite école*, 1993, p.44.

[271] « L'empreinte est humble. Elle prélève, elle reporte. En réalisant ses frottages, œuvres de patience et de soumission aux formes déjà tracées, Penone a, dit-il, la sensation d'effectuer une « lecture » des choses : lecture compréhensive et aveugle tout à la fois, lecture tactile, productrice d'une connaissance intime, rapprochée – mais pour cela même privée de la distance habituelle à nos objectivations […]. » G. Didi-Huberman, *Etre crâne, lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Les éditions de Minuit, 2000, p. 69-70.

[272] Nous pensons notamment à l'œuvre intitulée *arbre de 7 mètres*, 350 / 34 / 68 cm, collection du Frac des pays de la Loire, 1986.



Vues de l'atelier de Giuseppe Penone, d'après les photographies de Salvatore Mazza, 1992.
Pour la dernière vue : *installation à la galerie Durand-Dessert*, 5 septembre – 10 octobre 1992.

« L'adhérence, le lien de l'outil avec la terre, la pression, tout engendre l'image. À ce moment, la peau se dissimule à la vue, seule demeure la lecture tactile, par contact, et se présente alors l'image de la pression. C'est la peau complètement disparue du fait de l'adhérence qui suscite l'image. Tout à la fois la peau est façonnée et elle-même façonne ; ceci dépend de l'élasticité, de la densité, de la souplesse et de la faculté qu'a la matière de se souvenir[273]. »

La sculpture est donc la production d'une enveloppe dont la tenue n'est possible que depuis la matrice, à savoir une lignée de branchages. Le dessin de la branche imprime donc par série de reports, sa forme, à la sculpture. Ces branchages peuvent-être considérés comme dessins dans l'espace, tracés qui, à l'état naturel, fendent l'air, le zèbrent. Les inflexions des lignes végétales donneront le mouvement et les pliures à la sculpture. La sculpture consiste alors en un développement spatial

[273] G. Penone (1981), cité dans G. Celant, *Giuseppe Penone*, trad. A. Machet, Milan-Paris, Electa-L. &M. Durant-Dessert, 1989, p. 104.

de ce dessin présent dans la chose trouvée. Le principe de l'empreinte impose à celui qui y a recourt un aveuglement. Non soumise à la vue, l'empreinte implique de ne pas sa-voir, de ne pas pré-voir et donc de s'en remettre à un dessin qui passe par le toucher. Tout se passe dans cette mise en œuvre de la sculpture comme si la ligne végétale conduisait l'artiste vers la forme sculptée. La sculpture procède par induction depuis un dessin dont l'artiste n'a pas la complète maîtrise : les critères du regard, de son acuité et, là encore, du hasard de la rencontre priment. La consistance de ces figures plurielles que propose Penone, passe donc par un dessin qui n'est pas exclusivement soumis à l'ordre visuel mais élève l'ordre tactile en principe de connaissance et de production. Car il s'agit bien de produire à partir d'un donné et non pas de reproduire le donné. C'est aussi en ce point que notre pratique de sculpture s'éloigne de l'emploi convenu de techniques qu'on pourrait qualifier de définitoires (le modelage, le moulage, la taille,…). Si l'on prend le cas du moulage, M-T. Baudry le définit comme technique « qui consiste à *reproduire*[274] à l'aide d'un moule des formes en ronde-bosse ou en relief [...]. Elle permet au sculpteur, dans une phase intermédiaire de son travail, de tirer une ou plusieurs œuvres à l'exacte imitation d'un moulage exécuté dans un matériau fragile [...]. »[275]

Si le moulage ou l'empreinte permettent effectivement une reproduction (notamment pour les pièces tirées en série), ils autorisent surtout cette sortie hors-de-soi contenue dans les termes mêmes d'une pro-duction de forme. La consistance des figures obtenues par empreinte procède de l'écrasement, écrasement de matière contre matière et écrasement aussi du dessin contenu dans le porte-empreinte. Ecrasement tactile mais aussi coïncidence[276], il faut que cela coïncide entre le référent et la matière pour qu'il y ait pro-duction de figure. L'empreinte est un procédé avant tout indiciaire[277], c'est-à-dire, avec Peirce[278], « signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet »[279], signe qui comporte des « qualités

[274] Nous soulignons ici ce passage.

[275] M-T. Baudry et D. Bozo, *Sculpture, Principes d'analyse scientifique, Méthode et vocabulaire*, Imprimerie Nationale, MONUM, Paris, Éd. du patrimoine, 2005, p. 103.

[276] Le référent n'est pas tenu à distance (rappelons que la distance est un critère opérant pour définir l'ordre visuel), il est littéralement impliqué dans l'opération, et cela directement et physiquement. « Eh bien, au moment de dire cette *convergence* et ce point-limite de l'intuition même, ce qu'il appellera, si souvent, comme Merleau-Ponty après lui, « coïncidence », Bergson hiérarchise encore. Et alors (dira-t-on comme Platon ?) il soumet la vision au contact. Une *incidence* peut définir un angle des choses ou un regard, un rayon de lumière qui tombe sur une surface, la *coïncidence*, elle, en appelle à une expérience du contact. » J. Derrida, *Le toucher Jean-Luc Nancy*, Paris, Éditions Galilée, 2000, p. 141.

[277] Les travaux de Rachel Whiteread et Didier Vermeiren en développent toutes les possibilités.

[278] C. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, L'ordre philosophique, Éditions du Seuil, 1978.

[279] « Dans la mesure où l'indice est affecté par l'objet, il a nécessairement quelque qualité en commun avec l'objet, et c'est eu égard aux qualités qu'il peut avoir en commun avec l'objet, qu'il renvoie à cet objet. Il implique (au sens de comporter *ndt*) donc une sorte d'icône, bien que ce soit une icône d'un genre particulier,

communes avec l'objet »[280], et enfin signe qui se trouve « en connexion dynamique, y compris spatiale, avec l'objet »[281]. L'ensemble forme aussi, ce qu'appelle Peirce, une « paire organique »[282]. C'est souligner encore la teneur de cet écrasement dont procède l'empreinte. Cette *valeur de proximité*, de *présence proche*[283] confère à l'empreinte un mode de présence de l'image spécifique. « L'indice n'affirme rien ; il dit seulement : « là ». Il se saisit pour ainsi dire de nos yeux et les force à regarder un objet particulier et c'est tout. »[284] Ce « là » est le là de la présence, la présence affirmée comme telle à travers le phénomène de l'empreinte, phénomène qui procède par contiguïté et force le regard à se saisir, c'est-à-dire encore à passer par l'ordre tactile pour enfin voir. Ce procédé d'empreinte et de report nous l'avons déjà mis en évidence lors de l'analyse de certains carnets, notamment pour les dessins employant le carbone pour être transférés. L'emploi de l'argile comme réceptacle matriciel de graphies réalisées en aveugle, déplace le dessin vers un irreprésentable intrinsèquement et irréductiblement lié à ce mode opératoire. Le dessin des figures ne peut être conçu par les moyens auparavant employés (variabilité des modes de représentation de l'espace, par projection de la figure sur un plan). La figure procède d'un inconnu et échappe ainsi aux logiques scopiques des carnets. Ce type de dessin est conduit, tout au long de son processus, comme un moyen efficace de nous surprendre. « Un coup sec frappé à la porte est un indice, dans la mesure où il marque la jonction entre deux positions de l'expérience. Tout ce qui attire l'attention est un indice. Tout ce qui nous surprend est un indice, dans la mesure où il marque la jonction entre deux positions de l'expérience. »[285]

Émergence de la figure et processus.

Mais revenons sur le processus même d'émergence de la figure dans notre pratique de la sculpture. On pourrait considérer qu'elle est en puissance dans l'enveloppe-matrice qui sera son lieu futur de genèse et d'accueil. La figure est, à l'origine, sans consistance, tout au plus en puissance dans l'enveloppe et dans les

---

et ce n'est pas la simple ressemblance qu'il a avec l'objet, même à cet égard, qui en fait un signe, mais sa modification réelle par l'objet. » *Op. cit*., (2.248), p. 140.

[280] *Ibidem.*

[281] *Op. cit.,* (2.305), p. 158.

[282] « On peut remarquer une progression régulière de un, deux, ou trois dans les trois ordres de signes, icône, indice, symbole. L'icône n'a pas de lien dynamique avec l'objet qu'elle représente ; il se trouve simplement que ses qualités ressemblent à celles de cet objet, et provoquent des sensations analogues dans l'esprit pour lequel elle est une ressemblance. Mais elle n'a réellement aucun lien avec elles. *L'indice est lié physiquement à son objet ; ils forment une paire organique, mais l'esprit qui interprète n'a rien à faire avec ce lien, sauf à le remarquer après qu'il est établi. Le symbole est lié à son objet en vertu de l'idée de l'esprit qui utilise des symboles, idée sans laquelle un lien de ce genre n'existerait pas.* » *Op. cit.* (2.299).p. 165. Nous soulignons ici.

[283] J. Derrida, *Op. cit.,* p. 143.

[284] *Op. cit.* (3.360), p.144.

[285] *Op. cit.* (2.285), p.154.

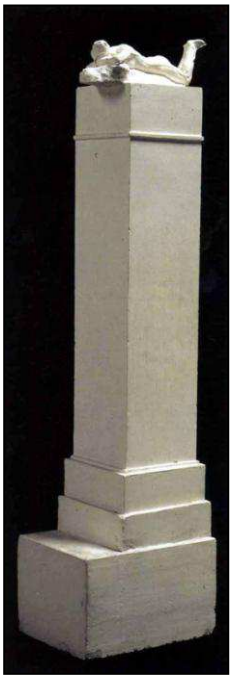
matières fluides – plâtre, mortier, selon les nécessités du dispositif – qui viendront remplir cette enveloppe. La figure est donc le résultat d'un durcissement de matière et d'un geste impactant l'argile. Elle est le produit d'un corps à corps avec un vide ménagé par l'enveloppe. Les matières fluides versées dans cette enveloppe (figure en devenir) remplissent et comblent ce vide jusqu'aux limites spatiales et physiques déterminées par la matrice. La matrice donne le contenu et la corporéité à la figure. Il s'agit alors pour la figure – non encore solidifiée – d'atteindre et de toucher aux limites des tracés et de l'enveloppement façonnés dans l'argile, d'atteindre aux tracés d'un contact. Tout se passe donc comme si la figure était le produit d'un double contact. Le premier dessin étant celui de l'enveloppe comme limite et périphérie extérieure de la figure (ses linéaments, son volume), le second correspondant plutôt aux gestes et tracés enregistrés dans le substrat même de l'argile et produisant des gradients de textures variables selon l'outil (mains/pierres) et l'impulsion ou la pression qui les conduisent. La figure naît du vide, elle en est son comble. Elle porte à son comble un volume dont la consistance est produite depuis la coïncidence avec la peau du moule jusqu'à son durcissement au cœur de son noyau. Les figures ainsi produites manifestent leur masse, leur plénitude, non pas comme retranchement ou ajout de matière, mais comme matière même portée au comble de sa solidification, de son durcissement, de son expansion. La figure est la pleine manifestation du couple corps-volume. Elle est la présence du corps portant l'absence dans son développement poïétique. La surface de l'argile, c'est la limite donnée à la figure, c'est l'enveloppement, l'emprisonnement d'un vide. C'est encore dessiner un vide pour sculpter un plein. Dessiner dans l'enveloppe, c'est atteindre aux limites de la figure, c'est dessiner par la limite même. Le dessin agit comme un écrasement de matière, comme une réduction modulée de l'enveloppe d'argile afin d'aménager des places saillantes à la figure.

Il faut y insister, si les structures ou dispositifs d'installation de la figure peuvent se soumettre à un ordre visuel régi par des stratégies de dessin, la projection de la figure, dans les carnets, n'aurait pas de sens. La figure résiste en effet aux modes de représentation de l'espace et de volume que l'on est amené à employer dans les carnets. La figure doit passer par le contact et par le corps à corps sculpteur-matière. Elle est sans doute la chose la plus sculptée qui intervient dans note travail, comparativement aux structures, relevant plutôt de l'assemblage et de la construction. Elle est ce qui point dans le dispositif, son *punctum*, ce qui nous touche et rompt le dessin, plus géométrique, du dispositif. La figure est la défaillance du régime optico-visuel mais aussi le résidu d'une archéologie de la sculpture, une mémoire archaïque entre l'os et le caillou. Elle rejoindrait alors l'outil nécessaire à son élaboration. Elle adhère à son outil : de cette coïncidence excessive lui vient cette

pleine présence. Cette coïncidence, c'est sa fiction, le *comme si* du minéral et du caillou. Quelque chose manque à la figure, à commencer par sa matrice. En cela réside son appartenance à une logique de la fragmentation et de l'isolation, rejoignant les *membra disjecta* des sculptures de Rodin (opérant par dislocation, recomposition, combinaison) et rejoignant aussi la sculpture-objet, condensant et récapitulant une histoire des gestes et procédés de sculpture. C'est ainsi ce qui a le plus de consistance dans l'ensemble du dispositif structure-figure et qui opère comme ramassement et repli de la matière en elle-même. Alors que les structures se déplient dans l'espace, la figure condense, contracte et focalise. Le dessin de la figure, dans son économie technique, est guidé par le contact direct avec la matière, par tâtonnements successifs menés à l'intérieur et à la surface de l'enveloppe. La figure est non reproductible, son dessin est unique et mis en péril par la destruction de l'enveloppe-matrice. Tout se déroule comme si la figure nécessitait un suspens (l'enveloppe) et ne pouvait être livrée sur le coup, nécessitant un temps, une contingence dans le processus même de sa production. Alors que les carnets développent, dans leurs configurations, ouverture et battement, le subjectile de sculpture qu'est l'enveloppe d'argile retranche la figure à l'espace sous les espèces procédurales de l'enclos, de la fermeture, du repli. Deux natures de subjectile pour le dessin, donc. Dessiner dans l'enveloppe, c'est redoubler le volume de celle-ci, replier un dessin qui s'enveloppe lui-même. Les dessins des carnets s'articulent sur de l'étendue, ce qui correspond encore aux structures déployées dans l'espace, comme horizon-sol de la figure. Ce n'est pas le cas du dessin des figures, dont l'effectuation est contenue et délimitée dans l'antre des volumes évidés d'argile (pour le cas qui nous intéresse ici) et dont la configuration est avant tout guidée et vérifiée par la main et son toucher, sa chorégraphie : il faut en effet épouser le relief et les accidents des parois, être en connexion sensible avec la fragilité du support.

Dessiner dans l'enveloppe revient à mettre en péril le support même du dessin, revient à risquer d'atteindre la limite extrême de la surface (le comble du toucher) et rompre ainsi la coupure constitutive de la figure. Contrairement aux moules en plâtre dont la rigidité et la dureté ne permet aucune intervention de ce type pendant le tirage, l'argile est un matériau ductile, malléable et souple. C'est un support éminemment plastique, pour le dessin. L'argile enregistre ainsi les déformations survenues au cours de l'élaboration de la figure et permet d'agir pendant le processus. Il est arrivé que, pendant le moulage, l'enveloppe commence à craquer et nécessite d'être colmatée ou reprise. La figure résulte donc d'une déformation intégrée à son dessin, son apparaître est indissociable de ces évènements, de ces imprévus. La défaillance du moule, les forces contraires en lutte active dans le processus de moulage (le plâtre exerce une poussée sur le moule qu'il faut parfois contenir),

travaillent la production de la figure. Celle-ci redistribue, dans sa figuration, les principes de morphogenèses, de coulée, de récapitulation de forces contraires. Deux opposés de dessin sont ainsi agencés dans le dispositif de sculpture, articulant deux phénoménalités : d'une part la séparation et l'isolement nécessaires à l'émergence de la figure, d'autre part l'ouverture et le déploiement des structures. Ces opposés sont à l'œuvre, de manière exemplaire, dans une sculpture de Rodin intitulée *La Douleur n°1*[286]. Conçue à l'origine, horizontalement, d'après un modèle couché sur le ventre, la figure fut ensuite redressée pour être intégrée dans l'ensemble sculpté de *La Porte de l'Enfer*. On la retrouve aussi dans un assemblage intitulé *Le Rêve*, traduit ensuite en marbre vers 1905. Ce qui nous intéressera ici c'est l'état définitif de celle-ci et l'agencement choisi par Rodin pour l'exposition de l'Alma en 1900.

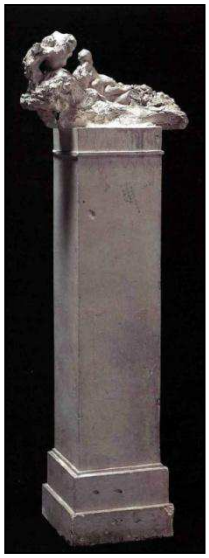


Auguste Rodin, *La Douleur n°1*, *Figure de femme couchée sur le ventre*, vers 1889, 150,5/43,5/30 cm, plâtre. La gaine n'est pas celle de 1900.

[286] Ou *Figure de femme couchée sur le ventre*.

Deux ordres de dessin constituent l'ensemble figure-sur-gaine convoqué ici, celui de la partie haute, c'est-à-dire de la figure, flexueux, souple et organique, celui de la gaine, rectiligne, anguleux et géométrique. Les lignes du dessin sont accentuées par un léger résidu de plâtre que l'on retrouve de long en large sur le corps et le volume de la figure. Elle est en effet parcourue par ce que l'on appelle, dans la technique du moulage, *une couture*, couture qui résulte donc d'une échappée du plâtre encore fluide, entre les différentes parois ou coquilles du moule. Ces coutures correspondent ainsi aux jointures situées entre les parties de l'enveloppe-matrice et marquent la disjonction de ces parties, leur espacement. Ce réseau de couture nous renseigne sur la matérialité de la figure et sur son processus de production. Ceci est bel et bien un moulage. La traduction en plâtre de la figure modelée à l'origine en argile s'effectue dans un second temps. C'est donc un second dessin qui vient non seulement se greffer sur le premier (celui du modelage exécuté par l'artiste) mais aussi qui échappe à la pleine maîtrise de la création de la figure « définitive » (encore que ce terme, comme celui d'original d'ailleurs, n'ait chez Rodin que peu de valeur, compte-tenu des permutations, combinaisons dont le sculpteur use). Ce dessin résiduel pouvait être atténué, voire complètement effacé (ébarbé, raboté), Rodin le laissera apparent et pleinement visible. C'est que ce dessin indiciaire renforce le volume de la figure, agit en quelque sorte à la manière de l'aspect inachevé repérable dans les torses issus de l'*Homme qui marche*, (la surface-limite donnant l'impression d'avoir subi d'importantes déflagrations), met à mal et impacte la surface lisse du moulage, crée une dépression dans l'aperception de la sculpture. Ce dessin de couture agit comme un supplément textural par un léger et infra mince renflement. Cette ligne-limite témoigne donc avec force et ténuité d'un espacement, d'un espacement rendu palpable et matérialisé. Ces lignes rendent présents la fluidité et le mouvement de matière, de même pour la poussée du plâtre procédant d'un trajet interne-externe. Elles sont la présence d'une échappée de la matière, de ce qui ne serait plus contenu dans l'économie procédurale du moulage. Ce corps, cette figure sont la fluidité même, le flux, le rythme, l'écoulement, la déprise et le débord. Ces phénomènes sont appuyés par un léger porte-à-faux, plaçant la figure en suspens par rapport à la gaine lui servant de support. L'ensemble de la sculpture articule ainsi horizontalité et verticalité par une rencontre reposant sur le suspens et l'équilibre. Les coutures sont à prendre comme des résurgences et ne sont en aucun cas l'effet d'un plaquage, elles sont inhérentes au processus, elles en pointent sa phénoménalité. Elles compartimentent le corps, redécoupent et fragmentent la figure, mettent à mal son unité volumique et matérielle. Elles sont l'ambigüité même : renforcer et pointer en opérant comme saillie de la surface tout en contrariant les vecteurs ou lignes de forces qui présidaient à la logique du modelage préalable. On trouve, chez Rodin, un

autre ensemble gaine-figure où les mêmes logiques sont à l'œuvre ; un ensemble qui n'est pas sans évoquer, et cela déjà par le titre, *La Vague*, un groupe de sculptures réalisé par A. Kirili en 1998. « La célérité de l'exécution et la satisfaction d'une pulsion restent pour moi très liées au corps incarné, sexué de l'artiste. Je me sens très proche de la notion de *fa presto* que l'on trouve dans l'art de tout temps : dans le geste de taille directe, bien précis de la sculpture de Michel-Ange, ces rapports de *finito/non finito*, de *fa presto*, restent bien l'univers dans lequel mon œuvre s'élabore. »[287] On sait l'intérêt de Rodin pour Michel-Ange, en particulier pour les esclaves inachevés, leur nature fragmentée et non finie : une histoire de la sculpture transite ainsi de sculpteur à sculpteur, via les œuvres sculptées. Il s'agira d'étudier les principes communs d'agencement et de spatialisation, logiques dont la structure d'apparition met en question et en tension la notion même de dessin, quant à la sculpture.



Auguste Rodin, *La Vague*, vers 1898 ? , 130,4/43,5/28 cm, plâtre, fixé en 1902 sur une gaine carrée portant des comptes et une indication de décor au crayon, Musée Rodin.
Alain Kirili, *La Vague*, *1988*, 147/175/300 cm terres cuites et socles en métal, collection particulière.

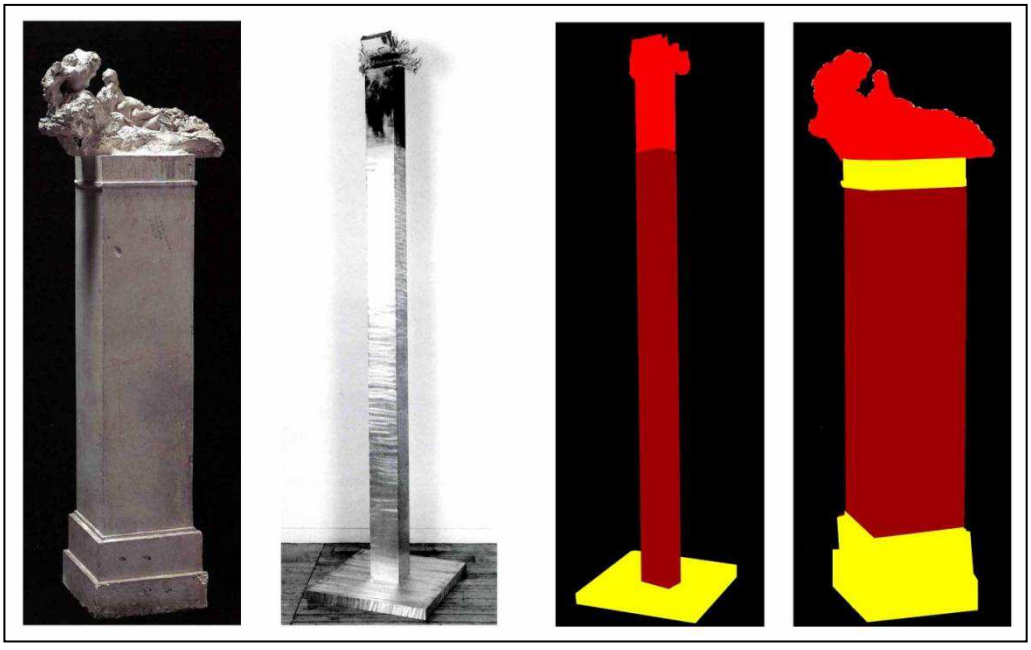
[287] A. Kirili, entretien avec M. Dancer, *A. Kirili à Nuits-Saint-Georges*, Musée d'Art Moderne de St-Etienne, catalogue édité par le Musée d'Art Moderne, 1992, p.28.

Kirili pousse encore plus loin la disjonction socle/figure, par l'opposition des matériaux employés[288]. La séparation est menée à l'extrême contraste (valeurs chromatiques et nature des matériaux). Les figures, ici, sont les produits d'une exécution très rapide et surtout d'une improvisation déterminée par une certaine quantité de matière et par certains gestes de mise en forme. La figure obtenue est le résultat de ces paramètres temps bref / matière / geste. Les figures s'en tiennent à un minimum d'intervention de la part de l'artiste pour donner une forme : projection de la terre depuis un point vertical, situé plus haut que le plan de travail (sol-horizon). La figure est ainsi la conséquence d'une chute précipitée et de son maintien entre les mains du sculpteur, l'aboutissement d'un lâcher prise de la matière, dont le contact avec le plan déterminera en partie la forme. L'improvisation consiste à ne pas pouvoir prévoir complètement la nature de la déformation et la mise en forme produites par ces différents procédés. L'advenue de la figure ne passe pas par une pré-vision, un dessin préalable à même de circonscrire les limites matérielles et formelles qu'elle occupera. Sa configuration passe par le contact direct avec la matière, par le jeu du hasard provoqué par le dispositif, et par le corps à corps avec la matière, en puissance de forme. Le dessin terminal de ces figures se trouve fixé par la cuisson, qui agit comme pétrification définitive de cette morphogenèse. Les aspérités, les fissures, les craquelures dues aux chocs infligés à la matière rendent compte de cette impulsion dont parle A. Kirili. Les figures récapitulent ce double mouvement d'étalement et de regroupement de l'argile autour d'un centre de gravité, selon un noyau de densité axé. Les socles, à l'inverse, sont paramétrés selon des dimensions et des gabarits souscrivant à une mesure géométrique et mathématique. Le vocabulaire formel qui les régit est celui de la construction et de l'industrie (ITM). A la plasticité de la figure et à ses métamorphoses visibles, s'oppose l'ordre et la rigueur de la verticalité des supports qui les soutient. Deux modes poïétiques s'agencent et s'affrontent donc, selon les règles de ce dispositif sculptural : l'amalgame, le repli et la compression de la matière d'une part, au dessin digital et tactile, les découpes rectilignes de l'acier aux tracés très structurés d'autre part. L'ensemble des pièces s'installe donc dans une spatialité décontenançant la statique, entre maîtrise et non maîtrise de la matière, disposant les figures comme autant de ponctuations de l'espace d'exposition. On est en présence de deux catégories du sculpté, deux catégories du dessin, dans le sculpté. La figure est l'élément le plus plastique du dispositif, le plus modelé[289], celui qui

[288] Ce que l'on ne trouve pas chez Rodin, où l'œuvre semble tenue d'un seul bloc, d'un seul élan, et cela pour maintenir un principe unitaire de composition.

[289] « Le public, et les critiques asservis au public m'ont-ils assez reproché d'avoir exposé de simples parties du corps humain ? J'ai essuyé jusqu'aux dessins impudiques des faiseurs de caricatures. Ces gens-là ne

appartient le plus au registre du corps et de la chair. La figure est le haut-lieu de la plasticité, c'est-à-dire, qu'elle est en capacité de changer de forme et d'accueillir une série de métamorphoses. *La Vague* de Rodin ménage dans sa distribution des volumes l'annonce de l'évènement, l'apparition des corps dans la tourmente de l'élément naturel, cet évènement passe par l'homogénéité du matériau employé (le plâtre), mais aussi par une gradation subtile et progressive déclinée le long de la gaine, par paliers (ruptures nettes en saillies, créant de légers acrotères), acheminant le regard sur l'*extremum* de la verticale rompue par la figure.



Auguste Rodin, *La Vague*, Alain Kirili, *King I*, 1986, 287/61/61 cm, aluminium forgé, collection particulière.
Reprise et mise en évidence de la distribution des volumes avec un logiciel.

---

comprenaient donc rien à la sculpture ? À l'étude ? N'imaginaient-ils point qu'un artiste doit s'appliquer à donner autant d'expression à une main, à un torse qu'à une physionomie ? Et qu'il était logique et beaucoup plus d'un artiste d'exposer un bras plutôt qu'un « buste » arbitrairement privé par la tradition des bras, des jambes et de l'abdomen ? *L'expression et la proportion, tout est là. Le moyen c'est le modelé* : c'est par le modelé que la chair vit, vibre, combat, souffre… » M. Georges-Michel, *Peintres et sculpteurs que j'ai connus : 1900-1942*, New-York, 1942, p.264 ; *in* A. Le Normand-Romain, *Du fragment,* Paris, I.N.H.A, Éditions Ophrys, 2011, p. 54.

Une seconde œuvre de Kirili mérite d'être abordée. Il s'agit de *King I*, sculpture en aluminium forgé, de près de trois mètres de hauteur, sorte d'hommage à la verticale (et reprenant ici le registre hiératique d'une œuvre comme *Here III* de Barnett Newman). La sculpture, dans sa simplicité de tenue, agit comme une ponctuation de l'espace, une scansion produite non seulement par la ferme verticalité mais aussi par les différents degrés d'érosions liés au passage d'une disqueuse le long des parois et des faces de la pièce. Ces principes texturaux stratifient la réflexion de la lumière et infligent à l'aluminium un échelonnement, une gradation dans la perception de ses aspects et de ses contours. La figure éclot comme la résurgence de la colonne-socle, elle en présente sa terminaison, les deux parties sont d'un seul tenant et consistent effectivement en la même matière. Déformer le matériau, serait, pour Kirili, une mise en figure du matériau, par la conduite d'une action répétée et fulgurante, c'est un principe figural élémentaire qui nous ramène directement aux propriétés de la matière (sa résistance), à ses infléchissements relatifs aux gestes du sculpteur. Ce principe figural est pour cette sculpture l'aboutissement d'un geste de force, d'un coup donné alors que l'aluminium était encore rougi par la température de chauffe, permettant ainsi une déformation possible. Les dépôts de noirs sur la partie haute de la sculpture signalent le processus à l'origine de cette marque. La figure provient ici du délitement du bloc d'aluminium, dont le résultat en est son effeuillement. Pour l'ensemble de ces pièces introduites ici, la figure apparaît, à chaque fois, comme une résurgence et une irruption de la matière, une mise en évidence et à découvert[290] (au-delà de l'apparence de la surface) des états et des propriétés de celle-ci (en passant par une gamme chromatique étendue, la couleur étant consubstantielle à la matière transformée). La figure est aussi ce qui vient interrompre la structure, dans sa configuration formelle et plastique. Elle appartient à la phénoménalité de l'évènement, pure irruption, rupture dans le dispositif, elle en marque ainsi l'écart profond, par des effets de dilatation, d'espacement et d'ouverture.

Propriétés de la surface dans l'apparaître des figures, question de dessin.

« Puisque nous vivons dans un monde saisi pendant qu'il apparaît, ne serait-il pas plus plausible que ce qu'il y a en lui de significatif et de pertinent se situe précisément en surface ? »[291]

La surface peut être prise comme l'aspect extérieur d'un corps, c'est-à-dire comme son apparence première livrée à la perception. La surface est entendue alors

[290] La figure montre le dessin intrinsèque de la structure matérielle du matériau.
[291] H. Arendt, *La vie de l'esprit, 1 la pensée*, Paris, PUF, 1981, p.42.

comme limite spatiale ne permettant, en l'occurrence aucun accès au revers ou à l'intérieur des choses. Le mot, composé des deux termes *sur* et *face*, renvoie pourtant, dans son étymologie, au *facies* latin (de *fax*, *facis*, *flambeau)*, au grec *phasis* (apparition, de *phainein*, faire paraître) et *se* rattache alors au phénomène dans son apparaître même[292]. La surface pourrait être ainsi définie comme ce qui se déploie en tant qu'apparaître. Ce déploiement de l'apparaître à la lisière des corps concerne de très près la sculpture et davantage encore la figure (pour ce qui l'en est, en tout cas, de notre pratique), puisque cet apparaître se produit à même le support, dans sa matérialité.

La surface peut être, en effet, considérée comme une ouverture du support dans sa substance même, et pour aller plus loin, comme le support dans son ouverture, dans son dévoilement à la vue et au toucher (la dimension tactile de la surface est sans doute l'une de ses principales propriétés). La surface ouvre ainsi un accès possible à un en-deçà du corps. Observer et analyser des effets de surfaces reviendraient à questionner la nature du support et sa matérialité qui constituent les figures. La surface et ses qualités ne permettraient-elles pas de ressaisir la figure dans son processus apparitionnel, notamment comme évènement-avènement du matériau, sous les différentes forces de rayonnement de la lumière[293] ? Le corps, nous dit H. Bergson, se « présente à nous comme un système de qualités »[294], la texture fait partie de ces qualités inhérentes à la matière et à sa mise en œuvre, fondamentale pour ce qui concerne la sculpture, signifiante quant à l'analyse de ce que l'on a appelé la figure. Les textures, c'est-à-dire l'ensemble des qualités repérables composant une surface et formant un système (éléments et répétitions de l'élément), seront ainsi analysées et discriminées quant à la notion de figure abordée plus haut. Il s'agira aussi de considérer le rythme ou les modulations de surfaces visibles dans chacune des figures et de mesurer leurs portées[295]. Les effets de surface seront étudiés comme

[292] Dictionnaire Littré de la langue française, Tome Deuxième, Genève, Éd. Famot, 1977.

[293] On verra, en effet que les différentes textures (ou qualités de surfaces) sont autant de modulations de la lumière produites par les accidents sur l'enveloppe matérielle des corps (qu'il s'agisse des creux profonds d'une sculpture de Rodin ou bien, à l'opposé, de l'extrême poli des pièces combinatoires de Brancusi).

[294] « Un corps, c'est-à-dire un objet matériel indépendant, se présente à nous comme un système de qualités, où la résistance et la couleur, – données de la vue et du toucher, – occupent le centre et tiennent suspendues, en quelque sorte, toutes les autres. » H. Bergson, *Matière et Mémoire*, Paris, PUF, 1968, p. 220.

[295] La texture, peut dans certains cas ajouter un surplus, un excès de tridimensionnalité, c'est d'ailleurs l'une de ses caractéristiques : « Nous pouvons donc envisager valablement l'existence d'un signifié global du signe textural. Ce signifié global nous paraît comporter trois traits, d'ailleurs liés : la tridimensionnalité, la tactilo-motricité, l'expressivité. Nous avons jusqu'ici décrit surtout des images à deux dimensions ; or il apparaît que la texture est liée, directement ou indirectement, à la troisième dimension.» Groupe **μ**, *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Éd. du Seuil, 1992, p. 201.

des *microtopographies*[296], c'est-à-dire comme autant de dessins inscrits dans le matériau et formant des accidents, creux, dénivelés que l'on pourrait rapprocher d'une morphogenèse du paysage à échelle réduite, un dessin parfois soudé au processus même de mise en figure, ou, à l'inverse, effectué après coup comme prolongement ou interruption d'une dynamique déjà à l'œuvre.

Figure, série des *« Icebergs »*, février 2007, détail.

La figure, dans nos dispositifs, semble la partie la plus soumise à des effets puissants de textures, elle est le lieu de conflagration et de précipitation d'une multitude de traces et d'aboutissements de gestes réalisés dans la matière alors qu'elle est encore malléable, fluide, ductile, avant même qu'elle ne soit parvenue à son point extrême de fixation ou de pétrification. Les socles ou les éléments de structures sont beaucoup moins accidentés et apparaissent plutôt comme des variations légères sur le plan, selon quelques différenciations de faces. Il s'agit, en effet, d'obtenir le maximum de décollement et de détachement de la figure par un principe oppositionnel simple, passant donc aussi par des gradients de textures. On pourrait ainsi dire que la figure a du grain, qu'elle accroche notre perception, qu'elle est un appel au toucher, alors que l'élément de soutènement de la figure, opère plutôt comme conduction et glissement (par successions de plans et d'aplats[297]) du regard. Les effets de surface agissent comme une amplification du volume de la figure : son caractère tridimensionnel ne se résout pas aussi simplement que pour les structures. Les accidents repérables à la surface des figures, en initiant le mouvement, ont un

[296] « Rappelons que la texture d'une image est sa microtopographie, constituée par la répétition d'éléments. Il s'agit d'une propriété de la surface, au même titre que la couleur. », *Op. cit., p. 197.*

[297] Cela est aussi dû à la typologie des matériaux employés, les structures employant souvent le registre de plaques de différentes natures, pour constituer leur volume : voir à ce sujet le second chapitre.

rôle sensori-moteur actif : il s'agit en quelque sorte, de récupérer les micromouvements identifiés à la surface de la figure dans le corps spectatoriel et de reconduire, en acte, ses variations motrices, par une circumambulation, une giration autour de la figure. Une sorte de translation de chorégraphies à deux échelles s'élabore ainsi entre les topographies des figures et le site même du spectateur. Le volume de la figure, pour ne prendre, dans un premier temps, que la série des *Icebergs*, n'en finit pas de tourner, c'est une ronde quasi infinie due aux réseaux de traces se déployant et se dépliant dans les trois dimensions de l'espace, à mesure que l'on déroule la figure, un déplacement qui pourrait être continuel. Le dessin est ainsi fait qu'un trait figé dans la matière en reconduit toujours un autre, le prolonge, le relance et nous amène à reconstituer un trajet, trajet qui pourrait correspondre aux différentes phases de constitution de la figure. Les traces d'outils ou de doigts, laissées dans la consistance même de la matière construisent le volume de la figure par une démultiplication des faces en stratifications, dont les légers dénivelés repoussent ou captent le regard. Si la surface d'un corps est l'un des premiers paliers de perception de celui-ci, les effets que l'on peut y déceler, agissent alors comme des alternateurs d'ombre et de lumière et donnent à la matière sa pleine existence. Le phénomène conjoint d'enfoncement ou d'avancée, mis en marche selon des creux ou des saillies obtenues à la limite de l'enveloppe corporelle de la figure, pourrait bien être l'un des enjeux de la texture, dans sa phénoménalité. Ce travail de la surface, dans les figures, impose un réglage de la perception sur une unité rapprochée du groupe ou de l'ensemble des pièces, il s'agit d'amoindrir la distance pour voir et pour reconduire la sensation, dans le toucher. Le dessin obtenu à la lisière des figures, est un dessin qui donne accès à la matière employée, il s'effectue dans la matière, comme surgissement de la matière dans la sculpture. C'est-à-dire que le dessin, plutôt qu'une inscription, est à analyser comme soulèvement ou retournement du fond matériel de consistance des figures. Le dessin révèle bien plus qu'il n'inscrit. C'est un dessin qui prouve, par démonstration de tracés, la capacité plastique de la matière utilisée pour la production des figures, une démonstration de sa plasticité (capacité de forme et de changement de forme). C'est un dessin intrinsèque à la pro-duction de la pièce qui existe par son matériau et « engage toutes les tensions du bloc »[298]. Les traits de ce dessin, installés dans la matière même de la figure et affleurant à sa surface, se signalent comme autant d'attaques, c'est-à-dire encore comme autant d'atteintes à ce qui se présente sous le regard mais qui constituent l'aspect même de la figure. Les traits sont des vecteurs et des mises sous tension du volume, volume qui n'existe

[298] H. Maldiney, à propos de la sculpture, mais aussi : « laquelle ne consiste pas à orner un support, plan ou courbe, de formes décoratives ou significatives, mais à assumer un bloc en l'existant. » H. Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 50-51.

pleinement que par cette vectorisation des tracés. La relation du tracé au support ne relève donc pas de l'inscription, le support infusant la surface des profondeurs de son dessin rend le dessin interdépendant de son substrat d'apparition. La surface, pour reprendre les termes de Hildebrand à propos de la représentation plastique, présente pour le regard devenu tactilo-optique, un « complexe de certaines représentations de mouvements »[299], complexe qui se fonde dans la matérialité même de la figure, dans son institution. Mais de nouveau il faut recourir aux œuvres de Rodin, œuvres dans lesquelles l'incidence de la surface sur la lumière est à son maximum de puissance, à tel point que la surface semble être travaillée de façon à capturer celle-ci le long de ses nombreuses aspérités. « En sorte que ce qui anime les formes de Rodin, ce n'est pas seulement la vibration du modelage des surfaces et l'accélération de la lumière qui en découle, mais la présence latente d'une pression ou d'une turbulence spatiale auxquelles elles sont soumises. »[300] Soit la surface comme accélérateur.

Auguste Rodin, *Torse d'Ugolin*, avant 1899, 108/80/79 cm, plâtre, Musée Rodin.

[299] « Toutes les expériences que nous avons de la forme plastique des objets ne sont advenues à l'origine que par cette palpation, que cette palpation ait été opérée par la main ou par l'œil. C'est en tâtant et en palpant les choses que nous exécutons les mouvements corrélés à la forme, et ce sont les représentations de certains mouvements ou, autrement dit, un complexe de certaines représentations de mouvements, qui constituent ce qu'on appelle une représentation plastique. », A.v. Hildebrand, *Le problème de la forme dans les arts-plastiques*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 36.

[300] L. Steinberg, *Le retour de Rodin*, Paris, Éd. Macula, 1991, p.29.

Auguste Rodin, *Torse d'Ugolin*, détail. Jacopo Carucci dit Pontormo, *Études de draperies pour Saint-Jean l'Évangéliste dans la Pala Pucci* (verso), 1517-1518, 39,7/26,5 cm, pierre noire, Londres, British Museum, détail.

Le Torse d'Ugolin ou *Esquisse pour un Ugolin* se présente comme une sculpture compacte, un complexe tendu de saillies et donc de ruptures de niveaux relancées par de nombreuses ondulations de la surface. Cette figure pourrait d'ailleurs se résumer par la conjonction d'une extrême compacité et d'une extrême modulation de cette même compacité (par l'ensemble des incursions creusées dans le matériau), tension maintenue à l'état d'équilibre fragile sur l'ensemble du volume considéré. C'est un noyau, un condensé de forces où la puissance et l'énergie employées à produire la figure affleurent à la surface de celle-ci. Le dessin du modelé alterne les ombres et les jours par sauts successifs, selon que la figure paraisse tantôt compressée, tantôt dilatée, dans la substance même de sa chair. Cette palpitation traduite dans la plasticité de la sculpture anime toute la figure jusque dans ses moindres replis. Cela a notamment pour effet, une captation totale de l'espace environnant la figure, dans un mouvement dont le phénomène institue un balancement entre l'intrinsèque et l'extrinsèque de la figure, une oscillation sur laquelle se règlent et se jouent les conditions de la réception de l'œuvre. Cela passe par la lumière : en tant que médium de spatialité, elle est, pour ainsi dire instrumentalisée et conduite par les différentes aspérités du relief modelé, jusqu'aux légers dépôts de plâtre (plaques grumeleuses de quelques centimètres). L'un des effets majeurs de ces dépôts est d'arrêter lumière et regard, de s'imposer comme butée ultime à l'exploration visuelle dont la figure est

l'objet. Elle est le résultat d'une compression de matière qui affecte la nature même de la surface (plis, bosses, replis), résultat dont l'énoncé pourrait signifier la contrainte par excellence : contrainte du matériau et démonstration fulgurante de sa plasticité, contrainte du corps, du fragment, par ce mouvement contorsionné et quasi impossible dont chacun des muscles est un haut point de condensation. Le corps passe par l'efficacité de cette compacité de la figure, s'accaparant la totalité de son environnement, engloutissant flux, forces et directions pour les redéployer dans la moindre de ses contractions. Cela instaure son autonomie et fait de cette sculpture à la fois le paradigme de la figure et l'absolu des lieux. Que donne à voir ce torse d'Ugolin ? Une ample courbure donnant au corps toute sa flexion depuis le bas d'une colonne vertébrale autour de laquelle et depuis laquelle s'articule et s'accroche tout le reste, jusqu'au sommet de cette pliure s'achevant en un creux des plus marqués, juste avant l'effondrement de la matière sur lequel se termine la figure, c'est-à-dire jusqu'à la naissance du cou. A la place, une béance, un trou, du noir, à laquelle répond une autre béance qui n'est rien d'autre que le point d'aboutissement où cette longue flexion vient à s'écraser. Premier mouvement, en forme et trajectoire d'une virgule, contrebalancé ou bien plutôt appuyé par un deuxième mouvement de torsion cette fois-ci, autour d'un axe-pivot toujours constitué par cette même colonne vertébrale. La figure produit son propre engloutissement et cela en plusieurs endroits, où la surface vient à disparaître au profit de l'ombre, nous indiquant ainsi, son recul substantiel par rapport au plan dans lequel s'inscrit son volume compact. Avancée, recul, écrasement, sont les principes phénoménaux qui structurent et sous-tendent la tenue de cette sculpture, dans le périmètre circonscrit et tendu par ses limites.

« Limite » se dit de l'extrémité de chaque chose, c'est-à-dire du premier point au-delà duquel il n'est plus possible de rien appréhender de la chose, et du premier point en deçà duquel est son tout. »[301] Ce balancement incessant entre chacune des extrémités qui constituent la limite et la périphérie de la figure est mené par les différents degrés et qualités de textures déployés à la surface de celle-ci. Il s'achève en quelques points d'intensité telle que cette zone triangulaire où s'échouent la plupart des trajectoires du dessin observées sur le dos de la figure, zone triangulaire qui pourrait regrouper et résumer à elle seule l'ensemble des forces en présence. C'est, en effet, une zone d'enroulement et de récupération des trajets creusés tels des sillons dans l'épaisseur même de la matière. Entre les fissures, peu d'espace, le minimum pour que puisse naître le maximum d'intensité plastique. La sculpture apparaît bien comme un foyer de forces, forces structurant sa composition plastique et apparaissant à la lisière du volume. De cela rend compte la surface : tout se passe, en définitive à la mesure de

[301] Aristote, *Métaphysique*, Tome I, Livres A-Z, Paris, Vrin, 1991, p. 205.

son apparaître sensible. Sa présence tient au rythme pris dans les apparences rendues par le geste sur la matière (affaissements, implosions, contentions). Ce qui est ainsi véhiculé avec cette esquisse d'Ugolin, c'est le paradigme de l'expression, à prendre comme l'exemple même de la figure mise sous tension et sous pression. Il faut dire que cette ex-pression se mesure à la hauteur de la contrainte exercée par la figure. Ces effets de surfaces, où s'élabore et s'agence cette ex-pression, sont au service du volume. La surface dans l'œuvre de Rodin agit comme un surplus du volume, et comme l'amplification, au maximum, des exercices du corps. La surface déploie sous notre regard des flux pétrifiés et reprend, à son compte, la coupure déjà exercée par le caractère fragmentaire de la figure. En somme tout semble soutenir l'inachèvement : inachèvement de la forme globale dont certaines parties sont escamotées au profit d'une totalité beaucoup plus regroupée et dense, inachèvement des gestes qui n'ont pas la qualité de fini dans la représentation des parties en cause. Cela donne notamment à la sculpture un aspect vibratoire, une particularité que l'on retrouve aussi dans les dessins d'après 1900[302], dessins dont les limites ne s'ancrent pleinement, et cela en raison de multiples emmarchements ou débordements de la ligne[303]. L'ensemble des zones activées à l'extrême limite de la surface est soumis à une série d'enfoncements successifs, conjoints et multipliés dont l'effet notable est de plier la matière dans les creux de la ligne : la matière s'enfonce dans l'épaisseur même des réseaux de lignes, ou plutôt la ligne naît de cette enfoncement variable en densité et en profondeur, de la matière. Matière et ligne sont donc les agents principaux de ces gradients de textures qui donnent toute la compacité et la force ramassée de la figure d'Ugolin. C'est dire aussi que la sculpture ne peut se passer, ici, d'une certaine qualité de dessin : flexion, rebond, condensation, pli, incursion légère puis retour et redoublement de cette même incursion, retranchement puis ajout ou bien le contraire, c'est selon. « *Ce qui fait le charme de ce pavillon des Rodin, c'est l'ensemble des ébauches, des dessins, des projets : ce n'est pas ici un palais officiel où toutes les choses sont achevées et prêtes pour les stèles des squares, les socles architecturaux des places publiques, c'est l'atelier d'un*

[302] Voir, pour ces dessins, le catalogue publié à l'occasion de l'exposition, *La saisie du modèle*, Musée Rodin du 18 novembre 2011 au 1er avril 2012, *Rodin, 300 dessins, 1890-1917,* Paris, Coédition musée Rodin / N. Chaudun, 2011.

[303] Tremblement de la ligne par son dédoublement ou sa reprise légèrement décalée (façon de différer la forme et de lui insinuer un mouvement) mais aussi désencrage de la ligne par le débord des lavis colorés des jus d'aquarelle. Le dessin, dans sa surface, s'impose comme la démonstration d'une suite de superpositions et de glissements, principes de mise en mouvement mais aussi de forage du support que l'on retrouve en œuvre dans les figures sculptées comme celle étudiée ici.

grand artiste, d'un génie puissant où rien ne semble tout à fait achevé, où l'on cherche le maître occupé à « pousser », à modifier ou à achever une silhouette. »[304]

Éloge de la matière dans le dessin des surfaces.

Sous le plâtre transparaît le modelage en argile et particulièrement les résidus, dépôts et boulettes de terre qui ne furent pas enlevés ou ébarbés lors du moulage. Il s'agit d'arrêter la lumière dans sa course, nous l'avons vu plus haut, mais aussi d'imposer au regard une butée d'ordre tactile. Ces interruptions véhiculées par la surface sollicitent de manière active le toucher et, ce qui agissait comme un arrêt de la lumière et de la vue, est à reprendre pour celui qui appréhende la sculpture, par les mains[305], pour comprendre enfin de quoi est fait le volume de la figure. La « répartition spatiale des particules de matière[306] » est telle que le corps de la sculpture est une manifestation du tactile dans l'ordre visuel. Cela passe par le matériau, et la surface de la sculpture lui donne les attributs de sa pleine existence :

« Parce qu'il est déterminé par l'utilité, le produit prend ce en quoi il consiste, la matière, à son service. Pour la production du produit, par exemple de la hache, on utilise de la pierre et on l'use. Elle disparaît dans l'utilité. La matière est d'autant meilleure et appropriée qu'elle offre moins de résistance à sa disparition dans l'être-produit du produit. L'œuvre-temple, au contraire, en installant un monde, loin de laisser disparaître la matière, la fait bien plutôt ressortir : à savoir dans l'ouvert du monde de l'œuvre. Le roc supporte le temple et repose en lui-même et c'est ainsi seulement qu'il devient roc ; les métaux arrivent à leur resplendissement et à leur scintillation, les couleurs à leur éclat, le son à la résonnance, la parole au dire. Tout cela peut ressortir comme tel dans la mesure où l'œuvre s'installe en retour dans la masse et dans la pesanteur de la pierre, dans la fermeté et dans la flexibilité du bois, dans la dureté et dans l'éclat du métal, dans la lumière et dans l'obscur de la couleur, dans le timbre du son et dans le pouvoir nominatif de la parole. »[307]

La sculpture, s'il fallait y insister encore, passe donc par une exemplaire manifestation du matériau, c'est-à-dire par l'ensemble des qualités intrinsèques qui le

---

[304] Morot, 1900.Cité par Antoinette Lenormand-Romain, in *Rodin, L'exposition de l'Alma en 1900*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 67.

[305] « […] l'alpiniste qui a, pendant des heures, palpé la pierre ou taillé la glace est capable de saisir la reptation d'une fissure le long d'un dièdre, le reflet verdâtre ou bleuté des séracs ou une déchirure de la brume, comme un évènement de l'élémentaire, comme l'apparition-disparition muette d'un signe perdu dans le silence compact d'un monde en soi, depuis toujours *taciturne et fermé*, mais qui brusquement s'éclaire à ce reflet ou s'ouvre par cette déchirure, doutant soudain de son immobilité. » H. Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, Éd. l'âge d'Homme, Collections « Amers », 1973, p. 15.

[306] « Forme signifie donc ici la répartition spatiale des particules de matière s'ordonnant en un contour déterminé, à savoir celui du bloc. » M. Heidegger*, Chemins qui ne mènent nulle part,* Paris, Gallimard, coll. Tel, 1999, p. 20.

[307] *Op. cit.,* p.49.

détermine. Le plâtre rappelle ainsi la blancheur du marbre et son éclat, alors que l'argile dans laquelle les différents états du modelage ont été exécutés, assourdit la lumière et a tendance à l'absorber totalement. Le plâtre fixe, aussi, en quelque sorte un état parmi l'ensemble des métamorphoses possibles élaborées dans la terre (même si, pour Rodin, on ne peut pas vraiment établir d'œuvre définitive, dans la mesure où les variations, les combinatoires et les réassemblages mettent en défaut la notion même d'achèvement). Le tirage du moule en plâtre accentue donc les différentiels de traitement de surface : un creux paraîtra bien plus appuyé et profond dans la traduction en plâtre comparativement à la matrice en argile[308]. Le matériau se déploie dans les trois dimensions de l'espace, en premier lieu par l'enveloppe qu'il expose sous la lumière : la surface est le site où le modelé se structure le plus solidement, où la matière prend sa plus évidente consistance, où la profondeur ressurgit à la lisière des dessins, des trajets. « Le tracé du trait doit se restituer dans l'opiniâtre pesanteur de la pierre, dans la muette dureté du bois, dans le sombre éclat des couleurs. Dans la mesure où le trait est récupéré par la terre, le tracé parvient à l'ouvert et est ainsi instauré, c'est-à-dire imposé dans ce qui émerge dans l'ouvert en tant que ce qui se préserve du décel. »[309] La surface est le lieu de rencontre entre un tracé générateur, une *vection* et un matériau, elle rend manifeste la tangibilité de la figure en tant que telle, la surface est le lieu de déploiement du dessin dans la profondeur de la matière. L'esquisse d'Ugolin est de l'ordre du jet, de la rapidité du tracé dont la surface rend compte, comme si l'antique drapé avait été absorbé et redéployé par endroits, par résurgences de plis, à même la chair du corps. Le pli de la chair, dans la matière, rend d'autant plus efficace les points d'articulation du mouvement, là où ça ploie, là où tout se met en tension. La figure d'Ugolin pourrait bien être considérée alors, comme un résidu du drapé, dans l'épaisseur même de son enveloppe, parcouru par des points flexueux, des espaces de haute condensation des forces en présence, un flux pétrifié et amplifié par la tenue de la figure.[310] Les *Études de draperies pour Saint-Jean l'Évangéliste* de Pontormo, offrent un équivalent, cette fois-ci, en dessin, de ce qui se passe dans la figure en plâtre, du sculpteur. Les reprises, à la pierre noire, des légères

[308] Le passage à la fonte rend très souvent le dessin original beaucoup plus « plat », comme écrasé par le processus. On comprend ainsi la préférence de certains sculpteurs (c'est le cas d'Henry Moore) pour les œuvres en plâtre, bien plus marquées dans leurs textures, que leurs équivalents en bronze.

[309] *Op. cit.,* p.71.

[310] André Fontainas ne remarque-t-il pas déjà en 1900, au sujet de *La Porte de l'Enfer*, le « flot [qui] s'enfle selon des courbes harmonieuses et se replie et monte puis s'abaisse […]. Ici on ne voit que le plan de l'œuvre voulue ; les figures qui en détailleront, une à une, le sens, ne sont pas placées, et cependant déjà on est impressionné par la splendeur palpitante de la composition, par cette surface toute ouvragée de creux et de renflements ménagés à des jeux réfléchis de la lumière. » A. Fontainas, « Revue du mois. Art moderne », Le Mercure de France, tome XXXV-XXXVII, juillet-septembre 1900, p. 269 ; *in* A. Le Normand-Romain, *Op.cit.,* p. 39.

estompes vaporeuses, introduisent les creux, les zones de dépressions observées à la surface du torse. L'enchevêtrement des tracés, le constant décalage entre un trait et un autre donnent à cette étude cette sensation de léger « bouger », ce tremblement du dessin et de ses limites. Les pliures qui portent atteinte à l'unité du corps en quelque sorte et à la planéité du voile apposé comme drapé, constituent autant d'accidents, d'arrêt sur la surface du volume contrarié. Par le pliage, le ploiement de l'enveloppe, on est introduit à la chair, à la corporéité du volume, à la profondeur de la chose se développant dans les trois dimensions de l'espace. «…mais dans un dessin sur le papier qui n'a que deux profils pour enserrer le modelé, il importe de les fixer d'une manière très exacte ; il faut donc les chercher d'abord au fusain, ensuite au crayon avec infiniment de soin, car on est contraint d'exprimer l'entre-profil par le modelé comme on peut, et surtout par la traduction juste des plans ; mais sur ce point on n'a jamais de certitude absolue. »[311] Le pli est l'accident dans le plan qui donne le rythme au dessin, rythmie à considérer comme un flux, un écoulement parfois interrompu par l'accent, le changement de direction ou la reprise chargée de trajectoires privilégiées. Le tracé, dans cette étude de Pontormo, donne forme mais surtout découpe les plans des trois dimensions de l'espace ainsi que le corps formé et mis en morceaux. C'est un tracé qui fracture, de la même manière que le dessin observé à la surface de la sculpture rodinienne débite, conduit au fragment et au partiel. Le dessin de Pontormo est aussi une belle leçon de ce que le sculpteur appelle l'*entre-profil*, c'est-à-dire cet espacement ténu mais nécessaire à la transition, à l'emboîtement d'un plan dans un autre, ou comment imprimer et retranscrire la giration de la ronde-bosse. Il faut donc observer ici l'enchaînement des plans, l'encastrement des formes qui prennent le départ d'une coordonnée pour aller s'effondrer dans une autre ou bien la façon selon laquelle un réseau fourni de traçages relance des appuis déjà bien esquissés à la naissance de la forme. Tout concourt au modelé, à ce qu'est un volume et à son existence spatiale selon des avancées et des reculs (dans le dessin), des saillies et des enfoncements (dans la sculpture), et cela, conduit par une onctuosité du trait et des linéaments. Pour exemple, cette grande ligne-faille qui prend son origine sur le haut de la cuisse pour s'évanouir progressivement dans les replis du drapé. C'est une ligne qui amplifie l'évènement de ces surfaces pliées, elle manifeste le détachement d'un plan vis-à-vis d'un autre, le dégagement subtil d'un intervalle : c'est une ligne qui spatialise et dégage toute la pleine consistance du volume. La ligne, par ses incursions et ses fléchissements produit la spatialité propre au dessin, c'est-à-dire l'exploitation des deux dimensions.

[311] Dujardin-Beaumetz : *Entretiens avec Rodin*, Paris, 1913, p.13, *in* Rodin, Dessins et aquarelles des collections suisses et du Musée Rodin, édité par la Fondation Pierre Gianadda, Martigny, Suisse, 1994, p.181.

Une surface, à partir du moment où elle se trouve déviée, repliée, engage les trois dimensions de l'espace et produit alors la profondeur et le volume, le propre de la sculpture. A la lisière du volume et affleurant à sa limite donc, la surface, comme puissance d'apparition de la profondeur. Cette profondeur à laquelle nous introduit la surface rejoint ce que Merleau-Ponty appelle *le capitonnage d'un visible*[312] et se trouve à l'œuvre, dans la sculpture. On peut revenir, à ce sujet, sur l'une de nos premières séries de pièces réalisées en 2002 et consistant en différentes empreintes de pierres avant qu'elles ne subissent de légères découpes, la série manifestant un processus assez élémentaire de retranchement (il s'agissait aussi, de mesurer alors, la perte qui pouvait être liée à la taille directe, le geste aussi minime soit-il) et de prélèvement. Cette série de sculptures est donc constituée de deux espèces d'objets, une catégorie relevant de la matrice (la pierre taillée), l'autre appartenant aux catégories du moulage et de l'empreinte, et dont le résultat est une enveloppe. Le principe est donc celui d'une inversion et d'un retournement de la surface de la pierre, en un creux disposé par l'enveloppe qui forme alors un double négatif. De la matrice sont conservées les aspérités de surface, un certain volume (l'absence de la pierre créant un vide de la même volumétrie) et une certaine forme, en somme, un double de peau de très peu d'épaisseur (un centimètre). La surface d'origine (les limites corporelles de la pierre) qui était exposée à la lumière, se retrouve, dans le dispositif d'empreinte soumise à l'ombre produite par les parois de l'enveloppe.

Empreinte de pierre, novembre 2002, 19/10/32 cm, argile cuite, atelier.

[312] « Le double interne des choses descendant en elles, la vision retournée, ce qui la tapisse intérieurement descendant dans le visible […] » M. Merleau-Ponty, *Notes de cours 1959-1961*, Paris, Éd. Gallimard, p.174.

La surface se trouve donc prise dans un emboîtement de la profondeur, déjà engagé par les parois de l'enveloppe formant un cadre. La sculpture oblige à voir cette surface qui n'était jusqu'alors qu'une des propriétés matérielles et physiques de la matrice, comme une puissance d'enfoncement. La sculpture nous place avant tout, dans le visible d'un creux[313] et apparaît, dans son processus comme un travail sur la limite d'un corps (à la fois par l'empreinte, marquant par son contact, le souvenir d'un bord à bord de matière, et par la taille directe qui porte atteinte à la limite même de la matrice). Cette série d'enveloppes se limite quasiment par leur très fine épaisseur, en un volume produit par le repli d'une surface (une peau d'argile ayant été déposée et appliquée fortement sur la pierre pour enregistrer, par moitié, l'ensemble des données analysée ici). L'entaille, comme geste élémentaire et primordial de mise à nu de la surface sera reprise dans une autre série de sculptures effectuées en juin 2003, cette fois-ci sans procéder à une duplication par empreinte.

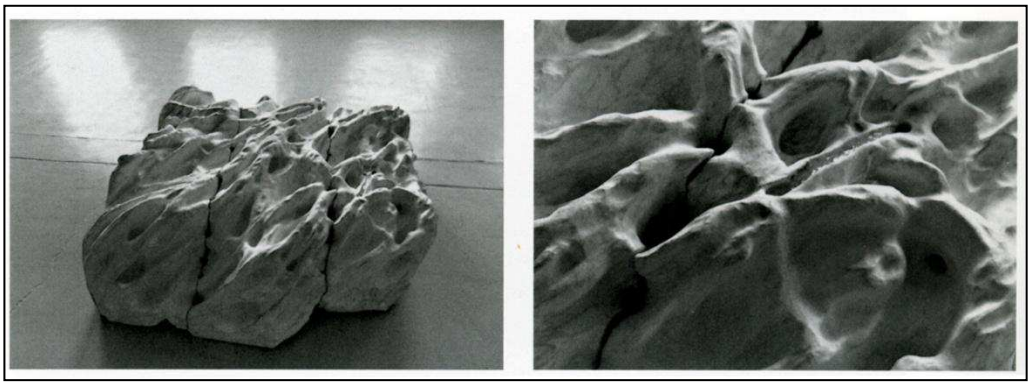
Pierre ramassée, taillée et disposée, juin 2003, 17/15/40 cm environ, atelier.

[313] S'agit-il alors, comme l'indique Merleau-Ponty de « s'installer dans un visible que nous ne savons pas. » ? *Op. cit.*, p.210.

La pierre garde donc la trace d'un ensemble de gestes produits avec une scie circulaire. L'ensemble de ces gestes agissent par différence de registre (ce type de coupures n'apparaissent pas à l'état naturel sur cette pierre) et révèlent la qualité physique et matérielle de l'objet : propriétés chromatiques, densité. Ces stries agissent aussi comme une entrée de la vue dans les données matérielles du support (mettre sous les yeux), elles fonctionnent comme une anatomie et par dissection de la surface. Pour d'autres pierres, il s'agissait, de dégager un dessin interne qui n'était pas visible au premier abord et donc de procéder à une discrimination de la surface par une exploration du matériau avec l'outil, littéralement « fouiller ». Ce geste, procédant de la fouille et de la mise à découvert de la surface rejoint de nouveau l'archéologie, par dégagements successifs de strates et d'épaisseurs. Ce geste est celui que l'on retrouve dans l'œuvre de G. Penone intitulée *Anatomies.* Cet ensemble d'œuvres sculptées rejoint la série des *arbres* dans leur procédé, là encore primordial et élémentaire, à savoir, mettre en vue, révéler un dessin qui serait interne et intrinsèque à l'objet de sculpture, soit pour Penone, l'arbre et la pierre. La sculpture peut donc consister en une vaste entreprise de révélation, et cela par une mise en œuvre de gestes propres à celle-ci, de manière réflexive et critique (la taille directe n'étant pas employée, on l'aura compris pour informer le matériau d'un dessin extrinsèque à ses propres logiques). Dans la série des arbres, comme pour celle des anatomies, Penone expose, par son geste de sculpteur, à partir de l'œuvre créée, deux temporalités bien différentes, antagonistes : la sculpture est le lieu de cette ambiguïté et de cette friction. Le terme d'anatomie renvoie à l'écorché et, partant, à toutes les investigations menées par le scalpel ou par la pointe des outils de tracé – où l'on retrouve une fonction heuristique du dessin – et donc au corps, ainsi qu'à son réseau de flux et de forces. Il s'agira, ici, de retrouver le dessin des veines inscrites dans l'épaisseur du marbre et de les découvrir par le retranchement de certaines parties de matière. Le résultat est pour le moins paradoxal (comme très souvent pour l'œuvre de Penone) puisque ces *Anatomies* nous opposent des surfaces semblant érodées par des phénomènes naturels (la puissance d'érosion et de polissage du vent ou de l'eau, par exemple[314]). Ces surfaces qui nous présentent une usure liée au temps rappellent aussi la rythmie des plis du Baroque (absence de centre de la sculpture, exposition d'une multitude de foyers plutôt que d'une focalisation en un point particulier de la sculpture, effet de diffusion et d'étoilement au lieu d'une mise au point qui indexe) et plus largement ceux de la statuaire. Les surfaces sont donc le produit d'un dessin interne au matériau, reconduit et prolongé à ses limites : la forme de la sculpture est

[314] La sculpture opère aussi comme un modèle réduit de paysage, on pense ici aux plateaux karstiques dont l'érosion produit à la surface des trouées et des infiltrations du sol.

pour ainsi dire donnée par le matériau, par la mise à découvert d'un processus de génération, ses surfaces en tiennent lieu et nous exposent le processus en question. Si l'on s'intéresse de nouveau à la nature du dessin engagé dans cette œuvre, entendons par là, ses stratégies et son emploi, le dessin est *tractacus*, c'est-à-dire, tracé dans son sens premier à savoir « tirer-hors-de », c'est-à-dire encore un trait de force qui *extrait*.



Giuseppe Penone, *Anatomies 6*, 1994-2000, marbre, ensemble et détail.

Anatomies développe à sa surface une jonction différentielle de réseaux : d'une part ce qui s'apparenterait à un système racinaire (conduites de flux et de fluides) mais aussi à l'ensemble des canaux de coulée que l'on peut trouver dans l'économie technique de la fonte du bronze (où il s'agit encore de coulées, et donc d'un principe appartenant au phénomène de la nature), de l'autre deux ruptures consécutives et parallèles sectionnant le bloc en trois parties à la fois disjointes et réunies par le premier réseau. On peut donc isoler deux ordres du dessin parcourant l'œuvre, l'un s'appliquant à séparer, l'autre à réunir. Ici encore, l'unité est faite d'une séparation et ce qui se déploie à la surface du bloc traverse celui-ci de part en part, en donne sa pleine constitution. Ces pièces sculptées peuvent se résumer à ce qu'expose leur surface rendue perméable (à la vue et au toucher), c'est-à-dire à la puissance développée de creux. *Anatomies*, par son titre et par sa mise en œuvre, dispose sous nos yeux la multiplication et l'échelonnement de vides et de dépressions plus ou moins fortes comme autant de prises et de pièges pour le regard. Ces sculptures tiennent leur présence d'une masse empiétée par la totalité des espacements et des interstices, des trouées, réserves ménagées dans l'épaisseur de la pierre.

La sculpture dispose donc des creux dans son agencement et sa configuration, la surface peut alors apparaître comme la zone d'échange privilégiée entre le

spectateur de l'œuvre et la pièce même, le spectateur étant dans ce cas précis comme placé devant un environnement à haute absorption (les creux, répétons-le, ménagent des ouvertures et donc autant de réserve pour le regard, et dans son prolongement, le toucher). L'une de nos séries de figures fonctionne d'ailleurs essentiellement comme le développement de la figure autour d'un creux, creux primordial, vide autour duquel s'est construit l'ensemble de la pièce. Il s'agit de modelages[315] d'une quarantaine de centimètres de hauteur, en argile, séchées et cirées. Ces différentes pièces d'argile sont élaborées depuis le sol, depuis le plan de l'établi, pour être ensuite montées progressivement par ajout de matière et par l'écrasement de celle-ci. Les traces de doigts et des mains (seuls outils utilisés) sont délibérément laissées apparentes, témoignant en cela d'un processus élémentaire de mise en œuvre de la figure mais insufflant aussi à celle-ci le départ et l'arrivée d'un mouvement. A la surface donc de ces pièces, une série de tracés et de lignes module l'apparaître des figures, met en tension les grands volumes élémentaires qui les composent. La sculpture est le résultat d'un retour de la main dans la surface, d'un ordre tactile dans le dessin se déployant sur la tridimensionnalité de la figure, et donc d'une proximité des corps (corps de la sculpture, corps du spectateur). Ces conflagrations de traces sont fixées par l'utilisation de cire, une fois les pièces sèches. La cire a, en effet, pour fonction, de rendre plus intense la couleur de l'argile (elle imprègne la matière à la façon dont peuvent s'imprégner d'eau, les pierres, après une forte pluie) et la densité des tracés. La cire donne donc à la surface des figures, un surplus d'intensité lumineuse et chromatique, un degré supplémentaire de profondeur (le rouge sera ainsi plus soutenu et le matériau paraîtra plus dense). La figure conserve donc, dans son aspect général, le principe de sa génération, à savoir l'enroulement et l'enveloppement de matière autour d'un creux originel, ainsi que l'ensemble des tracés digitaux nécessaires à l'édification verticale de la figure, à sa tenue, visibles sur l'ensemble de sa surface. La surface apparaît encore là comme la conséquence intrinsèque d'un processus de mise en figure de la matière, comme la dernière butée au contact de laquelle on se trouve lors de la réception de la pièce. Le corps de la figure est l'enregistrement du corps du sculpteur. D'un corps passe l'autre. Un deuxième dessin vient recouvrir par endroits l'inscription génératrice du premier, second temps du dessin, dont le principe essentiel est celui d'un redoublement des tracés déjà produits dans la matière. Autre fonction du dessin, ici : faire la démonstration du caractère ductile de l'argile et de la figure. Si le dessin est déjà

[315] « Le modelage qui inclut tous les procédés d'adjonction, d'accumulation ou d'ablation de portions de matière » ou encore « le modelage est indispensable aux sculpteurs dont il est en quelque sorte le dessin et sans lequel ils ne peuvent rien mener à bien. » G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes / I*, Édition commentée sous la direction d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1989, p. 295.

inclus dans la technique du modelage (au sens d'étude, d'esquisse ou d'ébauche rapide en trois dimensions), il est redoublé par les modulations opérées par les gestes à la surface des figures. La congruence de ces dessins conduit dans leur totalité assemblée à la mise en volume et en forme de la figure. Un autre dessin travaille celles-ci, il s'agit du dessin résultant d'un mouvement –procédant de l'intérieur vers l'extérieur– et générateur de la figure dont elle témoigne.

Modelages, août 2004-2006, argile, atelier.

La figure donne lieu en sa surface à un développement-enveloppement, mais aussi à l'ensemble des gestes nécessaires pour ajouter et supprimer de la matière, en tirant notamment sur ce qui constituera les parois de la sculpture, pour former l'enveloppe. Nous reprendrons ici ce que dit R. Krauss à propos de Rodin : « toute la surface de l'œuvre porte les marques de la réalisation, marques conservées par Rodin afin qu'elles témoignent visuellement du passage du médium lui-même, d'un état à un autre. »[316] L'œuvre sculptée, dans son procès mis en visibilité, ouvre dans la figure, l'espace de sa propre réflexivité, la surface est le site de cette réflexivité, la « localisation du sens[317] » rendu à sa pleine manifestation mais aussi la cristallisation, l'enregistrement du passage d'un état à un autre. La surface peut ainsi entrer en résonnance, être une étendue vibratoire : « C'était la surface, cette surface d'une autre grandeur, d'une autre tonalité, cette surface bien précise à partir de laquelle tout devait être fait. »[318] La surface de cette série de modelage se décompose, se démultiplie en facettes produites par des ruptures et des disjonctions de surfaces-plans plus réduites. Il y a donc des gradations dans la perception de la sculpture, des degrés de spatialité. Du point de vue général de sa forme, elle s'impose comme figure-dessin s'arrachant à son fond ; de plus près, elle est comme l'objet même du toucher, c'est-à-dire encore comme territoire se développant à la surface d'un volume. Surface figurale qui active le matériau, le rend à sa complète plasticité et dont les accidents introduisent une dialectique avec la structure (au sens de ce qui fait tenir la figure). Cette dialectique affleurant à même le matériau peut encore être observée dans d'autres pièces, réalisées par moulage et prise d'empreintes, où les renflements repérables à la surface sont l'aboutissement d'un contact avec l'argile utilisée comme matrice. La figure s'inscrit donc dans un processus dynamique et rend compte de ces mouvements liés à la mise en œuvre. Il s'agit d'introduire à la surface de la sculpture une palpitation qui rompt avec la dureté des matériaux de tirage (mortier, plâtre), un mouvement donnant la sensation de pouvoir se continuer et se poursuivre à mesure que l'on explore la sculpture.

---

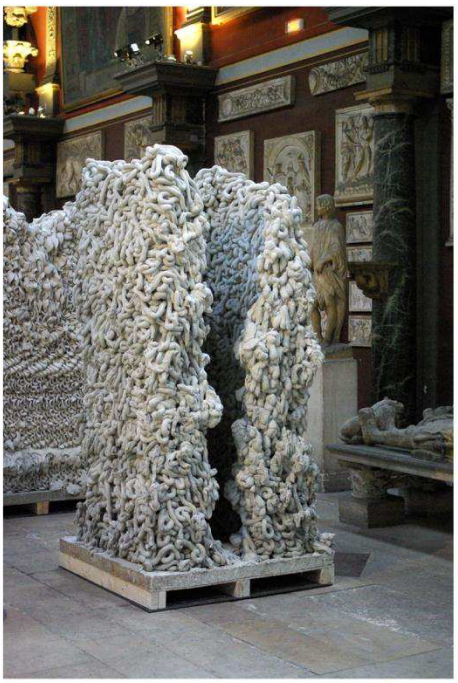
[316] Mais aussi « Sans cesse Rodin contraint le spectateur à reconnaître dans l'œuvre le résultat d'un processus, d'un acte qui a donné progressivement forme à la figure. Cette reconnaissance devient un autre facteur qui contribue à imposer au spectateur l'état dont j'ai précédemment parlé : le sens ne précède pas l'expérience mais il surgit de l'expérience même. C'est à la surface de l'œuvre que les deux processus coïncident : l'extériorisation du geste et la trace du travail de l'artiste donnent forme au volume. » R. Krauss, *Passages, Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Éditions Macula, 1997, p. 35-37. Ce qui rejoint la réflexion de Léo Steinberg : « …laisser la surface n'être plus que la trace du passage de ses mains au travail. » L. Steinberg, *Le retour de Rodin*, Paris, Éd. Macula, 1991, p. 91.

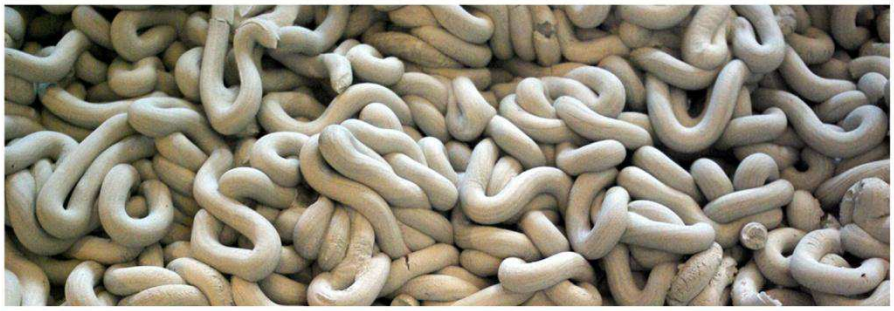
[317] *Ibidem.*

[318] R-M. Rilke, *Auguste Rodin*, Rennes, Édition La part commune, 2001, p. 23.

Séries *« Icebergs »* et *« Bosquets »*, 2007-2008, dimensions variables, moulages et empreintes, mortier prompt, atelier.

Page suivante :
Georg Baselitz, *Dresden Frauen*, Karla, 1990, 158/67,5/57 cm, frêne et tempera, collection Froehlich, Stuttgart.
Anish Kapoor, *Cement works*, 2010, dimensions variables, Chapelle des Beaux-Arts, Paris.





Les surfaces criblées des *Femmes de Dresde* de G. Baselitz déploient sur l'ensemble de la figure une série d'incisions horizontales, de biffures portant atteinte à toute reconnaissance pouvant être logée dans le portrait et dont l'effet principal est l'effondrement de la figuration, se rapportant à la défiguration même liée à cet épisode douloureux de la seconde guerre mondiale. Cet effondrement de la figure, par l'attaque à la tronçonneuse de la surface de la sculpture, s'oppose à la tenue même de la figure et à sa monumentalité (monumentalité d'autant plus prégnante en raison du groupement de ces figures dont l'une des principales fonctions est d'ouvrir l'espace à un lieu de commémoration), elle en opère le tremblement. Dans le cas des *Cement Works* installées à la chapelle des Beaux-Arts de Paris, Anish Kapoor délègue l'élaboration de la sculpture au processus géré par un logiciel informatique : le corps du sculpteur est ainsi détaché de celui de sa production. Pourtant, l'accumulation de matière qui est le préalable de ces figures reforme un corps de la sculpture faisant écho à celui du spectateur, l'enveloppe et l'ossature se fondant dans une seule et même épaisseur, un même dessin.

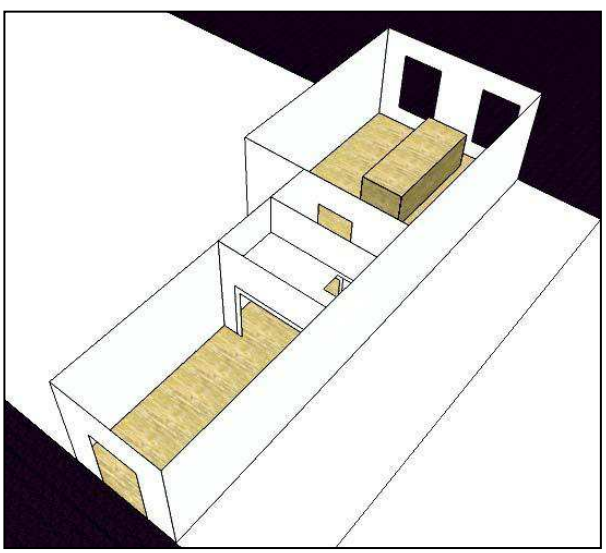
Ainsi la sculpture, dans sa matérialité, et à travers ses séries de figures, établit-elle des points d'ancrage, points de contact entre l'œuvre sculptée et ce qui l'environne (la sculpture pouvant se réduire à la combinaison même de ces points d'ancrage). La surface des figures est le lieu de cet évènement où les points d'ancrages deviennent actifs, les zones mises en réserve, les saillies formant comme autant de moments d'absorption et de captation (du regard et du toucher). Surface à la lisière de laquelle une partie de l'histoire poétique de la sculpture est rendue accessible. Par opposition, et comme pour marquer un plus net détachement vis-à-vis des figures, les structures – autre partie importante de notre dispositif sculptural – n'exposent pas à leurs surfaces de telles conflagrations ou accidents, résidus d'un échange matière-geste-trace. Les structures opposent à la dynamique des figures, le principe même du repos (et donc d'un autre type d'ancrage, comme rapport au sol, à un *grund*[319] originaire), à la fois dans leurs configurations et dans les surfaces qui les délimitent. Leurs dess(e)ins agissent, en effet, d'une toute autre manière, comme par *en dessous*, et comme pour mieux marquer leur nature constructive.

[319] « Donation et avènement d'un sol ont en eux l'immédiat de ce que nous appelons *Anfang*. Cette immédiateté de l'initial, la singularité de son saut hors du non-médiatisable, n'exclut pas, mais précisément inclut que ce soit l'initial qui se prépare le plus longuement, et dans le plus complet inaperçu. Car tout initial authentique a, en tant que saut, une avance, dans laquelle tout à venir, encore que voilé, se trouve déjà devancé. L'initial contient déjà, en réserve, la fin. » A propos du mot *Anfang*, Heidegger, lors d'un séminaire à Aix-en-Provence, le 21 mars 1958, précisait : « Ce mot signifie moins *annoncer par avance quelque chose de futur*, que *convoquer, provoquer à répondre et à correspondre*. » M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part,* Paris, Gallimard, coll. Tel, 1999, p. 86.

Chapitre II
Structures

L'atelier, le lieu du passage architecture- sculpture.

Si notre sculpture se conçoit et se dessine essentiellement, en dehors du site de l'atelier, à travers l'utilisation de carnets, il apparaît assez nettement que cette architecture singulière – puisque c'est dans le creux de son enveloppe que se joue la fabrication, mais aussi le dérèglement de la conception de la sculpture – interfère sur le dess(e)in des sculptures, et qu'elle peut-être alors envisagée comme une matrice de formes et de rapports de formes, à part entière. L'atelier est, avant tout, un certain agencement de volumes, de pleins et de vides, et se compose, pour l'essentiel, de trois pièces en enfilades d'une hauteur confortable pouvant accueillir une mezzanine, en son centre. Ce centre est constitué d'une pièce rectangulaire dont la fonction (par aménagements successifs et dérivations) est d'être essentiellement un espace libre, où nous pouvons photographier les sculptures réalisées. La première pièce donnant sur la rue est celle par laquelle on entre dans l'atelier, la lumière y est faible, contrairement à son opposée, orientée sur une cour et beaucoup plus lumineuse. L'atelier, dans sa distribution, fonctionne déjà selon des polarités horizontale / verticale. C'est dans cette dernière pièce, où se trouve un établi, que nous « fabriquons[320] » nos sculptures.



Atelier modélisé et simplifié, mars 2012.

[320] Nous ouvrons les guillemets ici pour signaler que le terme est à entendre plus largement et qu'il n'est pas restreint à un emplacement spécifique. Disons que cette dernière pièce est le lieu où nous coulons, modelons et où les outils sont entreposés.

Cette petite architecture (cinquante mètres carrés environ) de travail a été « trouvée » à un moment où la pratique de sculpture en extérieur et in situ[321] nous apparaissait comme trop évidente, trop éprouvée. Elle en est, en quelque sorte le contrepoint. À une pratique éphémère et connectée à des données extrinsèques à la sculpture, l'atelier opposait une stabilité et un ancrage, un lieu de « fondation ».

L'atelier est sans doute le site originel pour la sculpture, il agit comme structuration opérante sur celle-ci, ne serait-ce, à un premier niveau, qu'en tant qu'épaisseur temporelle, spatialisée par l'accumulation de couches. Cette stratification de l'atelier se retrouve dans les sculptures et cela traverse aussi bien les figures que les structures, elle leur attribue une tenue (au sens d'installation). Une dizaine d'années sépare la première exposition réalisée à l'atelier, des derniers travaux. On peut ainsi mesurer sur cette courte décennie, l'ensemble des transformations, des aménagements et des divers types d'occupation des pièces tout comme les différents processus de déplacements et de condensation en œuvre. L'atelier s'est transformé au fil du temps, et cela avant tout, pour des raisons d'ordre fonctionnel : se posait (et se pose toujours) la question du stockage des sculptures mais aussi de leur accès, de leur visibilité[322]. La sculpture, en retour, a configuré l'atelier : elle est d'abord une occupation de l'espace, par superpositions, empilements, accumulations. Ce qui forme l'enveloppe de l'atelier, à savoir les murs, commence à disparaître sous les strates cumulatives des morceaux d'assemblages, de fragments de moulages, de figures inachevées. La sculpture est alors un agent de configuration de l'atelier, elle adhère et repousse ses limites constructives. Entre architecture et sculpture s'opère donc un échange, un transfert de données que nous étudierons selon des axes identifiés comme tropes, comme archétypes. L'atelier est aussi une superstructure, c'est-à-dire un mode d'organisation, d'agencement et de disposition. L'une de ses caractéristiques, c'est qu'elle se construit comme tracé dans l'espace, par accumulation de pièces plus ou moins transparentes à la vue. On traverse la structure du regard, on en décèle l'anatomie. L'atelier se métamorphose selon des processus d'édification, de construction et certains de ses recoins prennent l'aspect d'échafaudages minant la différenciation entre sculpture et architecture. Une structure a pour fonction de soutenir mais aussi d'agencer. Celle de l'atelier est tendue au gré des assemblages improbables et bricolés, des chutes et des fragments de sculptures qui s'y entassent. Le premier geste inaugural, s'il en faut un, en

[321] Nous aborderons plus loin la question d'une sculpture située ou *in situ*, l'atelier pouvant apparaître, dans une certaine mesure, comme le site par excellence, et partant, la sculpture s'y élaborant, comme toujours localisée, située et dépendante de ses structures.

[322] La nécessité d'avoir, sous les yeux, l'ensemble des sculptures, comme un palimpseste en volume s'est faite de plus en plus prégnante, au fur et à mesure que l'atelier se remplissait.

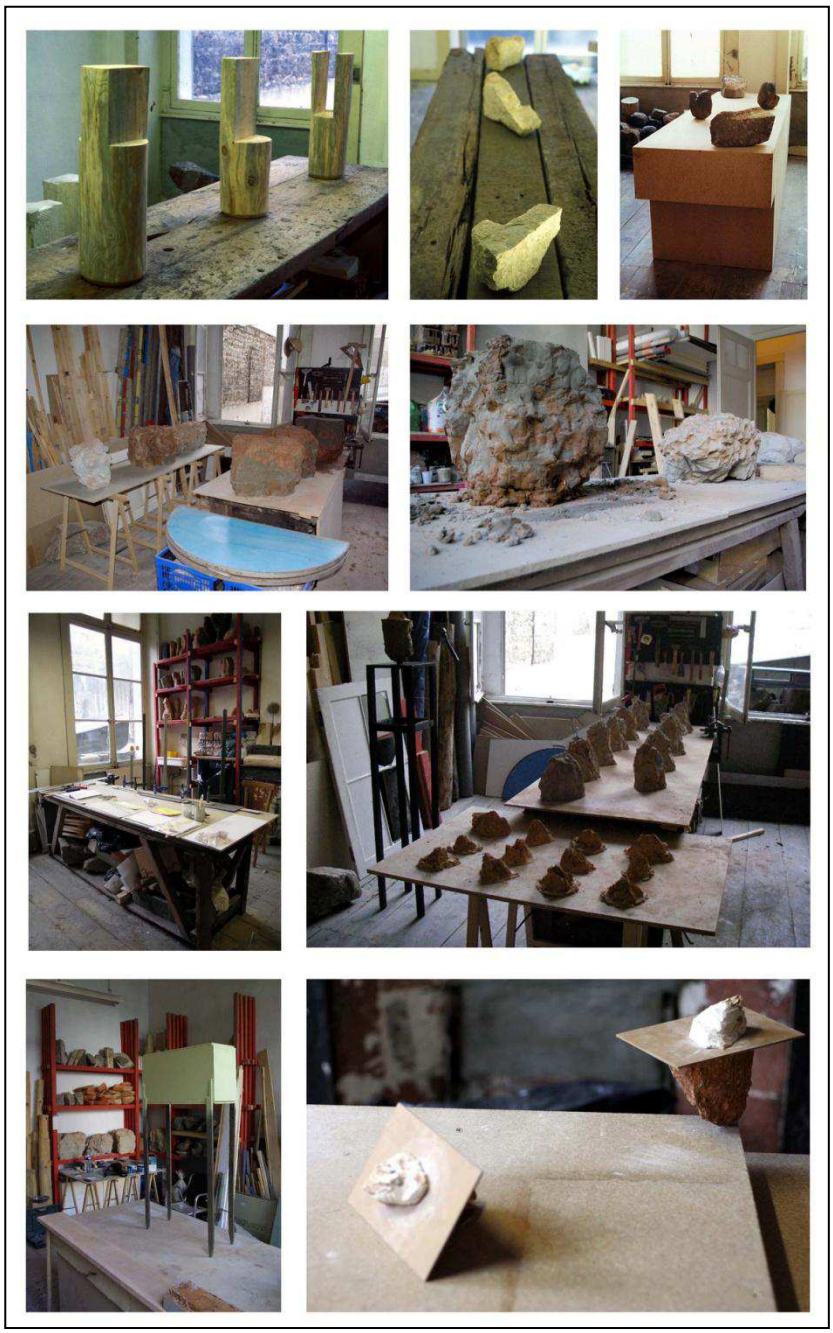
direction d'un objet d'atelier, concerne l'établi, à la fois en tant que table monumentalisée, comme premier meuble mais aussi et surtout, comme socle possible pour la sculpture, si l'on en considère les déplacements spatiaux. Il apparaît ainsi, par une analyse rétrospective et chronologique des photographies, qu'un ensemble récurrent et constitué d'éléments de mobiliers propres à l'atelier, se trouve récupéré par les opérations de sculpture. L'établi en est un paradigme. Sa première fonction fut celle d'un socle, lors de la première exposition « processus » à l'atelier, pour présenter un ensemble de trois pièces en bois évidées, alignées et disposées selon un axe dont l'orientation s'indexait sur celle de l'architecture. L'établi était laissé brut, sans recouvrement. Dans l'autre salle, à l'opposé (l'entrée), était empilé, pour cette même exposition, un ensemble de traverses dont l'aspect et le volume rappelaient ceux de l'établi, sorte de double simplifié, résultant d'une opération plastique minimale : l'assemblage compact d'éléments répétitifs. Chaque traverse reprenait la même spatialisation que celle développée à la surface de l'établi, chaque traverse vectorisait le lieu par des trajectoires distribuées de part et d'autre de l'atelier. Opération de ressemblance et de double, opération mimétique entre l'établi d'une part, l'assemblage, de l'autre. Ce mobilier élémentaire a donc joué le rôle d'amorce de la sculpture, dans la mesure où il apparaissait comme un support idéal (proportions, volume, hauteur, matériau), support dont la réplication appuyait son statut de socle. L'assemblage, par mimétisme, offre donc une relecture de l'établi à l'aune de la présentation des pièces sculptées : les deux socles établissent dans l'espace de l'atelier une dialectique volumétrique et mettent en tension la circulation à l'intérieur de l'architecture. L'un comme l'autre contrebalancent les deux salles opposées et règlent, sur le même horizon, le lieu d'apparaître des figures : d'une part des pierres taillées, de l'autre des tronçons de bois évidés. Deux gestes similaires, s'exerçant sur des matériaux complémentaires, deux modalités de présentation identiques mettant en question la nature du support[323]. On retrouve ce même meuble, devenu pivot de spatialité, pris dans un autre dispositif de mise en œuvre (troisième photographie). Il s'agissait alors de prendre appui sur l'établi, en somme de l'employer comme structure de soutien, pour en garder sa volumétrie et sa forme, par un recouvrement quasi total de contreplaqué. Le dessin originel de l'établi est ainsi simplifié et pour tout dire exemplifié, en un monolithe opposant sur l'un de ses côtés un léger porte-à-faux. Cette excroissance de la structure souligne l'intervention de recouvrement, en marque aussi sa non adhérence par une discontinuité dans l'espace et allège l'ensemble du volume rendu opaque par l'enveloppe. Une nouvelle fois, l'établi sert de socle à un groupe de quatre figures disposées sur la partie plane et horizontale de sa

[323] C'est-à-dire en tant que support de présentation et d'isolation de la figure.

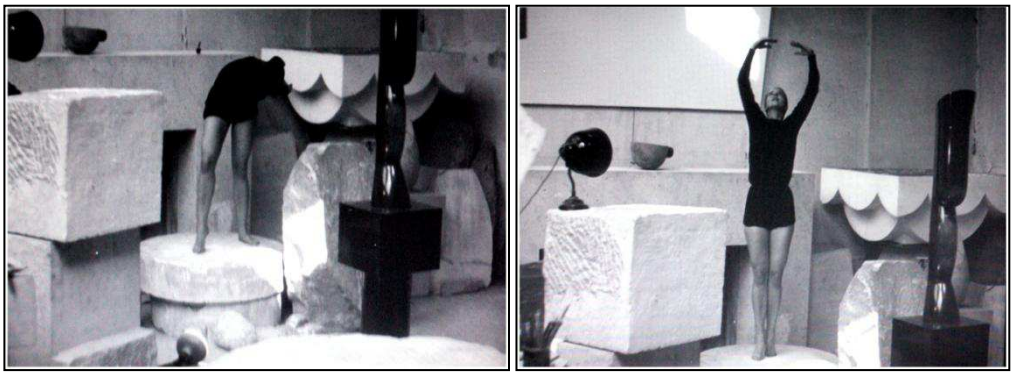
surface. Une nouvelle fois, l'objet est l'amorce d'un ensemble de combinaisons structures-figures, réparties selon trois modalités de formes. Les invariants restent l'emploi du matériau et la dialectique socle figure (selon des registres d'opposition formelles, matérielles et gestuelles). L'établi, si l'on considère la poïétique sculpturale, est l'objet par lequel on entre en contact avec la sculpture, il en est le meuble de travail privilégié. La fabrication des figures s'élabore sur l'établi, elles sont placées, disposées et vues sur cet entablement spécifique, dont la hauteur, la largeur et la profondeur sont comme inscrites dans la genèse formatrice de la sculpture[324]. L'établi apparaît ainsi comme une primo-structure, il reprend des schémas archaïques de la sculpture (son caractère monolithique notamment). Faire l'expérience perceptive de ce meuble central dans l'atelier, c'est déjà s'engager dans une expérience[325] de sculpture. Faire le tour de l'établi revient à s'insérer dans un déplacement induit par une certaine occupation de l'espace, déplacement dont le mouvement prend son origine dans la présence de l'objet. Il coupe la pièce en deux, répartit et redistribue l'espace, introduit un contrepoids au vide enserré par l'enveloppe des quatre murs. Cette redistribution de l'espace selon les modalités de la coupure sera reprise dans plusieurs installations et l'on peut avancer que l'établi a pour effet de fixer et d'enraciner, au sein d'une chaîne opératoire (le processus et la fabrication de la sculpture) et signifiante plus large, l'ensemble de ses qualités de présence. Il est l'objet de cristallisation, le point de fixation et de récupération d'un ensemble de procédés et de con-figurations.

[324] Cela concerne, avant tout les figures. Les structures sont construites en dehors de l'établi, en tout cas, elles sont finalisées de manière à être en contact avec le sol et donc détachées de l'établi.

[325] « À cause de cette confluence continue, il n'y a ni blancs, ni jonctions mécaniques, ni centres inopérants, quand nous vivons une expérience. Il y a des pauses, des lieux de repos, mais ils ponctuent et définissent la nature du mouvement. Ils résument ce qui a été vécu et préviennent la dissipation et l'évaporation stérile de cette expérience. Une accélération continue provoque l'essoufflement et empêche les parties de se différencier. Dans une œuvre d'art, les différents actes, épisodes ou occurrences se mêlent et se fondent pour aboutir à une unité, sans pour autant disparaître ni perdre leur propre caractère lors de ce processus […]. » J. Dewey, *L'art comme expérience*, traduit de l'anglais dans le cadre du GRAPPHIC et du CICADA, Publications de l'Université de Pau, 2006, p. 61.

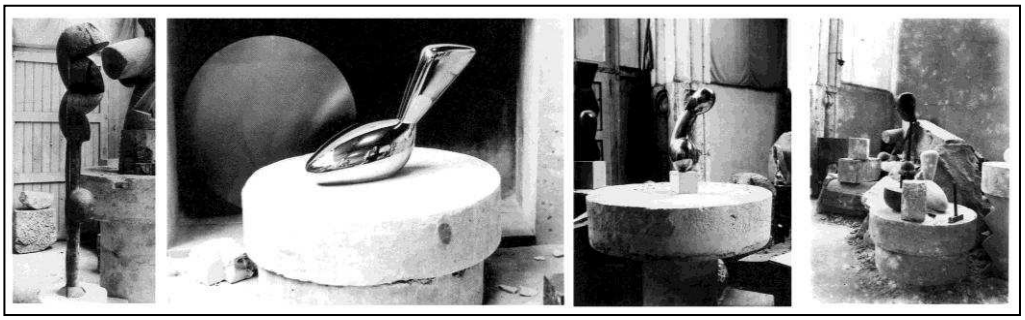


Atelier, différentes modalités de l'établi, 2002-2009.



Brancusi, *Danse*, vers 1932, Florence Meyer. Film 35 mm transféré en numérique, noir et blanc, muet. 3,25' en boucle.

L'établi, dans son horizontale à hauteur d'homme, représente l'étendue comme telle, étendue selon laquelle la figure peut se déployer et être prise dans un réseau de visibilité. L'établi est le paradigme de l'horizontalité, il récapitule en un sens, l'ensemble de l'histoire du socle dans la sculpture, il est un prolongement du sol (on pourrait même dire une extrapolation du sol de l'atelier, une extraction bas-haut de ses particularités). Cette rupture de plans et de grandes polarités directionnelles (horizontale contre verticale) s'exprime tout particulièrement à travers les déplacements et les dérivations prises par la « table-tambour » dans l'atelier de Constantin Brancusi. Le caractère réemployable de cet objet est manifeste si l'on compare les photographies prises par l'artiste. L'aspect combinatoire de la pratique sculpturale de Brancusi passe par le médium photographique, et cela de manière exemplaire : les photographies attestent la preuve d'un agencement constant des sculptures, d'échanges de socles, selon les pièces privilégiées, pour être mises en lumière lors de la prise de vue. La « table-tambour », sorte de disque hypertrophié rappelant une meule ou de très anciennes roues de char, possède cette présence des objets archaïques, indéfinissables et peu datables. Elle est utilisée, par exemple, comme scène au périmètre très réduit pour l'improvisation d'une danse de Florence Meyer, proche de la performance. La plasticité du corps y est exposée tel un jaillissement, dans une exemplification de principes contradictoires (verticalité versus horizontalité, souplesse / rigidité, noir / blanc), spatialisés par la circonférence abrupte de cette arène faisant socle.

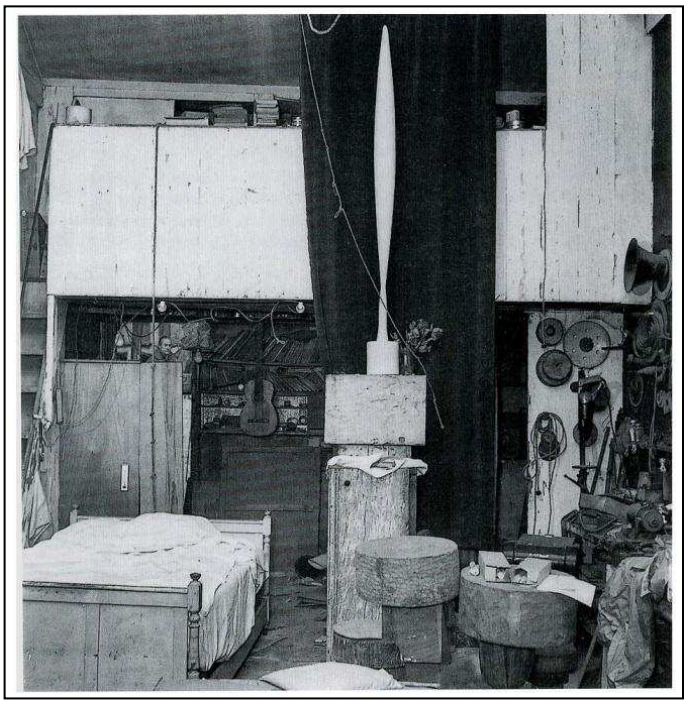


Constantin Brancusi :
Vue d'atelier : *Eve* (1916-1920), en cours, détail d'une photographie originale de l'artiste.
Léda (1926), 1932-1933, 6,05/9 cm, négatif argentique sur plaque de verre.
Vue d'atelier : *Princesse X* (1915-1916). *Colonne du Baiser* (1916-1917), 24/18 cm, négatif argentique sur plaque de verre.
Vue d'atelier : *Platon* (1919-1920), *Leda* (1920), 14/9,5 cm, négatif argentique sur film souple.

Cet élément circulaire se charge donc de multiples fonctions, on en trouve une image-princeps sur le document relatif à l'atelier de l'impasse Ronsin : deux disques assez épais sont disposés sur des pièces en bois sculptées, à proximité du lit de l'artiste, et font office de table (des objets y sont déposés négligemment). Ces tables défonctionnalisées et passées à l'épreuve de l'agrandissement sont redoublées, superposées, combinées comme support privilégié de plusieurs figures : *Eve*, *Leda*, *Princesse X*, *Platon*. La liste serait longue et l'emploi d'un même socle à des échelles et positions variables est l'un des grands systèmes plastiques, utilisé par le sculpteur[326]. Il faut dire ici que le tambour agit comme un rayonnement au service de la figure. Si notre objet d'atelier (l'établi) inscrit une trajectoire proche d'un trait lancé à travers une pièce, le socle-table de Brancusi fonctionne tout autrement. Il est une forme giratoire, imprimant ainsi un déplacement autour de la figure, déplacement sans fin et non une coupure. Le socle concentre ainsi, autour de la figure l'ensemble des déplacements possibles dont le principal mouvement adhère à une giration, giration et rotation que l'on retrouve dans les recherches expérimentales de Brancusi

[326] Cet emploi du socle recombiné est un apport radical de Brancusi à la pratique sculpturale, Robert Morris le relève d'ailleurs dans sa recherche universitaire : « Pourtant, [le socle] est une façon radicale et sans précédent de traiter la forme sculpturale. La méthode elle-même — empiler des formes séparées plutôt que de sculpter dans un tout — est l'aspect complémentaire du processus de Brancusi, de tailler et de polir, qui produisait toutes les sculptures proprement dites. » R. Morris, *Form-classes in the Work of Constantin Brancusi*, New-York, Hunter College, Master's thesis, non publié, 1966, p. 62, extrait relevé par S. Coëllier, *Brancusi / Carl Andre Une question d'espace*, Les cahiers du M.N.A.M, printemps 1994, n° 47, Paris, Éditions du Musée National d'Art Moderne, 1994, p. 82.

concernant la mise en mouvement de certaines de ses figures[327]. La forme circulaire du tambour dessine une limite qui circonscrit, dans un mouvement perpétuel, l'installation de la figure, sorte de tautologie de ce qu'une ronde-bosse peut produire comme réception phénoménale (un mouvement giratoire et sans fin[328]). L'épaisseur du disque a aussi pour effet de condenser l'ensemble des évènements spatiaux de son entour, il reprend les principaux gradients de textures qui bordent sa limite. Ce socle est la forme du socle par excellence, entendons par là, ce qui est à même d'élever la figure et de la porter à son plein apparaître[329].



Vue de la mezzanine, 11 impasse Ronsin, 1957.

[327] C'est le cas de *Leda*, photographiée à de multiples reprises avec parfois la mention « *Sculpture in Polished Brass, arranged for mobility* ». Voir à ce sujet, et plus largement, *Les carnets de l'Atelier Brancusi, La série et l'œuvre unique, Leda*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1998. La mobilité de la figure est donc reconduite et prolongée par le choix du socle.

[328] Le trait est en effet sans cesse relancé puisqu'il ne se finit pas mais s'échoue dans son propre commencement et son propre déroulement circulatoire.

[329] Ce portement de la figure dans la plénitude de son exposition sera renforcé par ce qui se passe derrière la sculpture. Brancusi installera, là encore en variant les dispositifs, divers éléments fonctionnant comme arrière-fond de la figure. Ce procédé est nettement visible à travers l'ensemble des photographies prises par l'artiste.

La série de photographies sélectionnée précédemment, décline selon de subtiles variations, l'agencement de ce support circulaire : variations de hauteurs, en fonction de la base sur laquelle il se tient (circulaire ou non, élancée ou ramassée), variation de la figure (*Eve*, *Leda*, *Princesse X*, *Platon*), mais à chaque moment fixé par la prise de vue en tant que relais du sol en direction de celle-ci. Une certaine quantité d'espace se trouve donc prise et captée par le tambour, espace redistribué dans le champ de la figure. La « table-tambour » est ainsi, l'unique champ d'horizon sur lequel se déploie la totalité de cette dernière. Ce leitmotive de la forme, cette insistance et persistance du même emploi de socle-support ont pour effet d'inscrire la figure dans sa différence avec les autres : si l'horizon de son apparaître ne varie pas, les combinatoires marqueront d'autant plus la structure même à l'origine de la combinaison tout comme la particularité formelle et plastique de ce qui se tient et s'élance en tant que figure. Ce trait d'union circulaire entre le sol et la figure fonctionne aussi comme une mise en panorama de ces alentours : son rayonnement indexe l'espace de l'atelier et déplie en quelque sorte l'étendue de celui-ci par contagion et débordement de lisières. La structure phénoménale de la « table-tambour » est celle d'un enveloppement-développement, les deux phénomènes sont conjoints et compris dans la même épaisseur temporelle et spatiale, condensée par l'objet. L'emploi dérivatif et combinatoire du même disque (ou de ses répliques légèrement différentes) opère l'ouverture même de l'œuvre, non limitée à sa seule périphérie d'objet. Son ouverture est celle de l'atelier comme matrice de formes et de structures, lieu d'exposition[330] et d'interpolation de celles-ci. La table-tambour nous dit l'articulation de l'espace et du temps, son espacement[331].

On retrouve cette intrication des espaces dans notre pratique : intrication du lieu de fabrication de la sculpture et de sa genèse formelle, entendons par là, le départ de la forme dans sa formation, et partant du processus impliqué dans ce départ. Des transferts s'effectuent, en effet, sous le double régime de l'accumulation et de l'agglutination. L'implication réciproque de l'espace de notre atelier et de la sculpture engage donc la transformation de celle-ci et sa finalité (sa destination). Tout se passe

[330] Le renouvellement des configurations spatiales et des formes mêmes de la sculpture à partir d'un procédé qui repose sur la recombination des propositions plastiques de composition est un moyen actif d'ouvrir l'objet à son ex-position : « La surévaluation des socles a souligné qu'il existait des composantes plastiques à exploiter, alors que l'absence de soclage (chez Calder, par exemple) avait pu laisser cette problématique passer inaperçue. Car, bien que les éléments des bases de Brancusi soient soigneusement fixés entre eux, l' « empilement » donne à l'ensemble le caractère aléatoire d'une proposition d'exposition. » S. Coëllier, *Op. cit.,* p.83.

[331] « L'*espacement* (on remarquera que ce mot dit l'articulation de l'espace et du temps, le devenir-espace du temps et le devenir-temps de l'espace) est toujours le non-perçu, le non présent et le non-conscient. » J. Derrida, *De la Grammatologie,* Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 99.

comme si la structure de l'atelier, sa configuration, ses objets marquants, profilaient la sculpture, la modélisaient. L'atelier serait une matrice de modèles qui échapperaient à la logique du carnet et du dessin de projet. Il y aurait un dessin déjà inscrit dans l'histoire et les strates mêmes de l'atelier, en transit par les objets, en direction de la sculpture (par contagion). Cette contagion est significative si l'on examine un ensemble de photographies (page ci-contre) où le même élément constructif est réemployé pour des pièces différentes. C'est un matériau récupéré, extrinsèque à l'atelier, utilisé à l'origine comme clôture. Nous l'avons employé pour une première installation afin d'agencer une paroi plus ou moins ajourée et rejouant, à sa mesure, une iconostase[332] pouvant recevoir ainsi une série de trois modelages effectués sous la contrainte de ce cadre. Le recyclage (le cycle, la métamorphose et donc le changement d'état de ce matériau selon les sculptures) du matériau récupéré répondait tout d'abord à des raisons pragmatiques – trouver une quantité suffisante d'éléments pour fabriquer un assemblage cohérent et à l'échelle de l'atelier – mais aussi d'ordre plastique : intégrer dans la sculpture le travail du temps à partir de ses marques et de l'usure visible à la surface du matériau (chromatisme lié aux intempéries, traces d'outil relatifs à l'ancienne utilisation des barrières). Les deux premières sculptures obtenues, en partie par l'assemblage de ce résidu, n'ont pas été conservées, seule la photographie témoigne de leur présence. Une pratique éphémère traverse donc ces deux réalisations, à travers l'emploi et le déplacement du même matériau. On le retrouve ainsi pour former un bloc monolithique, en un dispositif de vis-à-vis pour deux figures ou comme moyen de recouvrement d'un tréteau. Ces éléments récupérés seront enfin réunis dans un assemblage s'apparentant à une estrade ou à un praticable qui procède aussi par recouvrement. Le même principe d'assemblage et de recouvrement d'une structure traverse l'ensemble de ces pièces, le même système de tracés dans l'espace agence des surfaces et des plans, donne le volume des structures et leur dessin agit à chaque fois comme un prolongement analogique du sol.

[332] « Elle (l'iconostase) n'est par elle-même que le support des images, une sorte de cadre architectonique dans lequel apparaissent les icônes ou une scène sur laquelle elles sont implantées ; en fait, elle est subordonnée aux icônes. En même temps, elle servait de clôture d'entrée du chœur, dont le « visage » changeant était déterminé par les icônes fixes ou mobiles. » H. Belting, *Image et culte, Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Les éditions du Cerf, 1998, p. 322.

Réemploi du même matériau selon des configurations variables. Janvier 2004- juillet 2011.

Formation de la sculpture : le site et le sol de l'atelier.

Le sol est l'une des données initiales de l'atelier. Sa surface mal dégrossie imprégnée par le passage et marquée par les déplacements des sculptures constituera pour notre travail de sculpteur, une image forte, une image poétique, riche de retentissements[333].

[333] « C'est donc bien souvent à l'inverse de la causalité, dans le *retentissement*, si finement étudié par Minkowski, que nous croyons trouver les vraies mesures de l'être d'une image poétique. Dans ce retentissement, l'image poétique aura une sonorité d'être. Le poète parle au seuil de l'être. Il nous faudra

Le sol garde donc une mémoire, le sol est une retenue. Du sol naissent le départ et l'élan de la sculpture, elle en est une prise de position dynamique, sous le registre du contact : s'en détacher ou s'y rattacher, tels seraient les deux grands principes à l'origine de toute sculpture. On peut déceler une réminiscence, une prégnance active de cette donnée matérielle première et à l'œuvre dans de nombreuses pièces. L'installation-paroi (photographies du haut) tient son apparence et sa logique constructive, du sol. Elle est en quelque sorte un sol redressé. Les éléments de barrière qui composent le remplissage de la structure sont comme autant de tracés qui réfléchissent l'horizontalité du sol, sous la forme d'un tissage tridimensionnel. Les deux agents (l'installation d'une part, l'architecture de l'atelier de l'autre) entrent en concurrence, tout en se renforçant mutuellement par leurs apports plastiques. Ce même « outillage » repris pour le monolithe mettant en scène deux figures (troisième photographie), s'oriente différemment : la contiguïté des traverses, leur jointement bord à bord selon une même direction informent la surface, la scriptent et tend les parois de la sculpture. Elle paraît ainsi surgir du sol, en être sa génération et matérialise la manifestation d'une poussée verticale. Cette solidarité matérielle, morphogénétique, de la sculpture et du sol, donne à cette première une trame ainsi qu'un ancrage qu'elle n'aurait pas dans un autre contexte. L'atelier est à envisager comme con-formation de la sculpture (une formation commune). L'emploi des traverses à la perpendiculaire du sol, rétablit une dynamique d'élancement au sein d'une sculpture essentiellement déployée selon un axe horizontal. Le dessin des carnets constitué de tracés et d'ossature (un dessin transparent, analytique) trouve ici un prolongement et un aboutissement tridimensionnel et sculptural (sans que les dessins soient pour autant pris comme modèles). Le sol de l'atelier sera aussi récupéré dans une autre proposition sculpturale (non détruite), au niveau de la jonction de la sculpture avec son horizon d'accueil, par deux éléments de soclage s'apparentant à des sabots (fragments de coffrages), faisant la liaison et pliant l'horizontalité à une tenue verticale par le passage à l'oblique de ces deux socles. Leur largeur de gabarit se cale sur celle du plancher et ce mimétisme géométrique est soutenu par les modulations de gris qui circulent d'un agent à un autre.

Le mimétisme entre la sculpture et le sol de l'atelier est sans doute poussé à son comble dans l'ensemble qui suit. Comme en rappel, et pour rattraper le niveau de la légère déclivité à l'œuvre dans le dispositif scénique, deux petites séries de planchettes (toujours les mêmes éléments de traverse) sont assemblées tels des

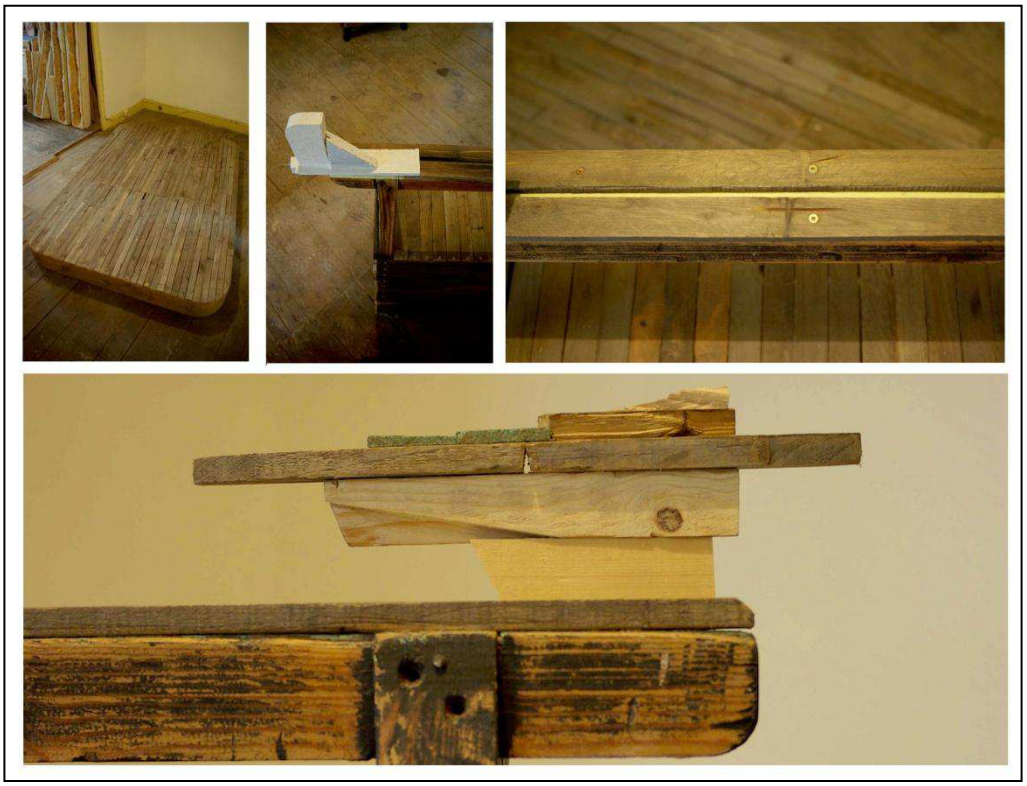
---

donc pour déterminer l'être d'une image en éprouver, dans le style de la phénoménologie de Minkowski, le retentissement. » G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F, Édition Quadrige, 1998, p. 2.

extraits de sol dont la fonction principale est de soutenir ainsi que de déployer une surface plane pour les figures.

Dispositif scénique et réemploi d'éléments de coffrage gris, mars 2006.

Le mimétisme entre la sculpture et le sol est poussé à son comble dans la dernière pièce appartenant à la série suivante (p.266). L'analogie a pour effet de décoller complètement la figure et de la placer dans un espace aérien (photographie 2). Les matités et les intensités de gris-brun s'échelonnent dans l'espace et créent des ruptures de plans par variations subtiles de gradients texturaux. Le praticable étudié plus haut a été délibérément conçu comme une extension de l'atelier (afin de régler le problème du sol pour exposer une série de sculptures). La sculpture semble issue de la même matrice, du même amalgame atelier-structure, amalgame dont les dépôts se retrouveraient à différents moments du processus et sur différentes zones des productions. L'atelier est le lieu de leur génération. C'est le cas pour la figure où la traverse est cette fois-ci intégrée dans sa constitution, y installe une direction et une horizontalité (photographie 4).



Stratification et sédimentation dans la sculpture, 2012.

Le processus sculptural appartiendrait alors à une sédimentation[334] et la mise en forme de la sculpture s'apparenterait de très près à la formation de certaines roches, résultant d'accumulation de couches, de strates mais aussi de chocs (c'est-à-dire de contact et de zones de frictions). Là encore, une perméabilité et un échange de formes, de matériaux, s'opèrent entre le lieu et la sculpture. Cette perméabilité est repérable dans la manière dont les sculptures une fois réalisées, sont stockées. Le stockage est l'un des modes de déplacement de la sculpture, il en affecte sa présentation, sa disposition. Les sculptures sont souvent remisées, par contiguïté les unes avec les autres, c'est donc une manière autre de recomposer un dispositif de groupement de la sculpture et l'atelier agit bien comme structure élargie reconfigurant les pièces d'échelle plus réduite. Cette remise de la sculpture qui

[334] En effet, les roches sédimentaires « se sont formées par l'accumulation de débris, arrachés à la surface du sol par l'érosion, puis abandonnés ailleurs, toujours à la surface du sol […]. »
Source : *http://www.geol-alp.com/0_geol_gene/glossaire_roches_sed.html*

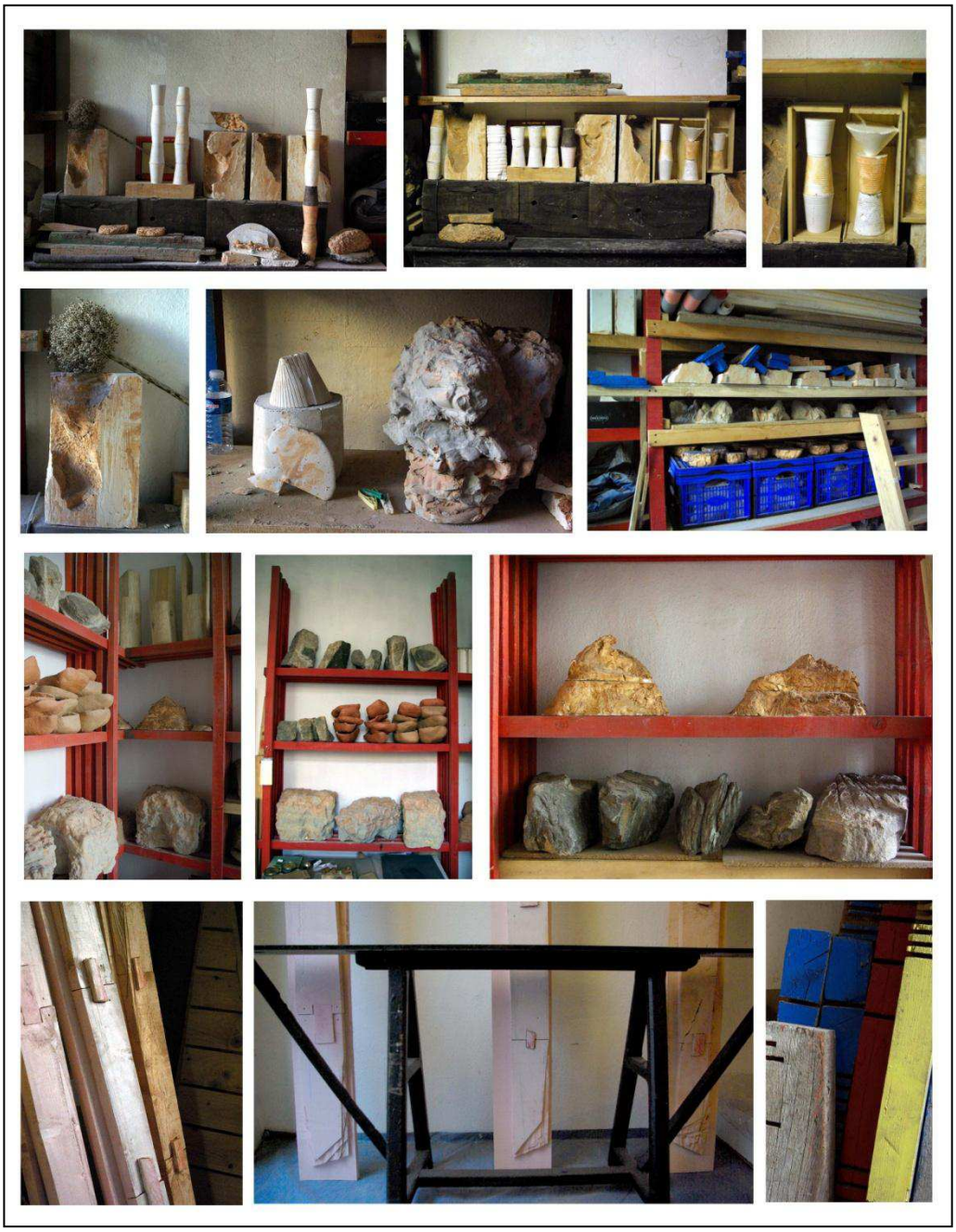
correspond à une contingence fonctionnelle et utilitaire (un gain de place), s'inscrit aussi dans une logique de classification. Ce type de configuration a pour effet de révéler davantage les principes de séries pouvant régir certains ensembles sculpturaux. Les figures apparaissent dans leurs dissemblances et leurs ressemblances, par proximité d'emplacement, à la manière des taxinomies de collectionneurs. Ce souci du stockage s'exemplifie par l'emploi d'une ancienne installation temporaire *in situ* en tant qu'étagère (meuble qui prédispose à l'installation). Stocker, c'est aussi établir un environnement de sculpture sous lequel disparaîtra l'enveloppe murale de l'atelier (procédé, là encore, de recouvrement). Le stockage des sculptures sur le lieu même de fabrication (la salle où se trouve l'établi) affecte le processus de création de celles-ci. Nous avons, sous les yeux, les anciennes productions, associées avec les plus récentes, prises dans un montage spatial opérant des situations nouvelles pour l'invention de la sculpture. Le stockage procède de l'installation et de l'assemblage, mais à l'échelle de l'atelier. Des situations sculpturales ne pouvant pas être envisagées par le dessin des carnets naissent donc de confrontations plus ou moins fortuites, plus ou moins décidées, telle cette nature-morte (photographies 1-4, p. 263) ou dessus de cheminée, composée d'éléments divers (rebuts, fragments, végétaux). Une compression spatiale et temporelle s'effectue donc par les effets du stockage où les disjonctions, les chocs formels et structurels agissent dans un second temps. Le stockage produit des évènements. L'évènement étant ce qui survient sans que l'on s'y soit réellement préparé : l'évènement est imprévisible, même si on peut relever dans le stockage des pièces, un souci de l'installation déjà présent dans les dispositifs de sculptures. Cette pratique traverse les deux moments du processus. Ce qui apparaît surtout c'est l'inédit « configural » produit par le stockage, par association. Cet assemblage singulier serait-il de nature métaphorique, c'est-à-dire encore, propice à reconduire des collisions sémantiques, propice à la transgression catégoriale[335], et procédant d'un rapprochement de deux termes afin d'en marquer la ressemblance. La métaphore a aussi pour fonction de mettre sous les yeux, de faire voir et, c'est en ce sens que fonctionne le stockage des pièces : les avoir en vue mais disposées autrement. Le caractère précaire de ces installations s'éternise et se fixe dans le procès photographique, son action est cruciale pour enregistrer et garder une empreinte visuelle des montages obtenus (rappelons ici le rôle primordial

[335] « Pour affecter un mot seul, la métaphore doit déranger un réseau par le moyen d'une attribution aberrante. Du même coup l'idée de transgression catégoriale permet d'enrichir celle d'écart qui nous a paru être impliquée dans le procès de transposition. » Mais encore « On ne saurait mieux dire que l'élément commun à la métaphore et à la comparaison c'est l'assimilation qui fonde le transfert d'une dénomination, autrement dit, la saisie d'une identité dans la différence de deux termes. » P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p.32 et 38.

de la photographie pour Brancusi[336]), images prégnantes qui agiront sur le processus de création de la sculpture. Les pièces subissent des variations de contexte en fonction duquel leur disposition est modifiée : à l'agencement de l'architecture correspond l'agencement de la sculpture dans un rapport ténu, proche d'interventions qu'on pourrait qualifier d'*In situ.* La sculpture redessine l'atelier, elle redéploye les espaces en fonction de son propre potentiel spatial. Ce dessin latent et déjà visible dans les configurations variables de stockage sera développé dans sa pleine puissance lorsque la sculpture sera agencée par groupe, combinaisons, dialogues, vis-à-vis. La photographie exacerbe et potentialise cette latence du dessin dans la sculpture, en procédant par fragmentation et découpe du réel. Sa fragmentation prolonge celle, constitutive, de nos assemblages. La sculpture fonctionne ainsi comme rythme, c'est-à-dire comme scansion d'un espace donné et redistribué selon des fréquences d'intervalles et de temps forts (réserve/condensation), comme vecteur du lieu d'accueil, en complexifiant les plans et les profondeurs de champ, en compartimentant l'espace par degrés et strates.

Stocker la sculpture est un moyen indirect de l'exposer sous des points de vue régis par le cadre qui les assigne (à la fois l'architecture de l'atelier comme cadre mais aussi la photographie comme cadrage). C'est particulièrement le cas avec la sixième vue (page ci-contre), déroulant comme une suite une série de moulage habituellement prise dans la giration des déplacements et exposée ici selon l'ordre de leur tranche. La sculpture paraît ainsi écrasée et rejoint alors certains collages effectués dans les carnets. Stocker la sculpture c'est en arrêter sa perception, c'est focaliser le regard sur un détail ou un plan, relayé, sans cela, dans une chaîne dynamique lors d'une perception circumambulatoire. C'est encore accentuer l'effet de série et de nombre dans un resserrement d'indexation et de classification.

[336] Voir à ce sujet, *Sculpter- photographier, photographie-sculpture,* acte du colloque organisé au Musée du Louvre, sous la direction de M. Frizot et D. Païni, Editions Marval, Paris, 1993.



Collisions et rapprochements, fragments d'atelier.

Mais revenons sur cette notion d'*In situ* à peine évoquée plus haut. Il apparaît que le stockage des pièces, sur le lieu même de leur fabrication, met en question cette notion, que l'on qualifie ce rapport lieu-sculpture avec des nuances ou bien que l'on considère simplement le fait que la sculpture retrouve dans son achèvement le principe de sa génération. Sa remise à l'atelier nous incite à reconsidérer les enjeux de ce type de pratique, déjà parce qu'elle est à l'origine issue d'un large mouvement visant à sortir l'art des institutions et des lieux fermés pour privilégier les vastes étendues, l'échelle du paysage, et que notre pratique est, en quelque sorte ici, un retour à l'espace clos où l'œuvre s'élabore. Notre pratique de l'*In situ* s'effectue en sens inverse, à rebours de ce qui pouvait la caractériser à travers des œuvres comme celles engagées, par exemple, dans les années soixante par Richard Long. L'atelier est un lieu privilégié pour expérimenter de nouveaux dispositifs sculpturaux, à la mesure de son architecture ou même de sa topographie : la première installation composée de plusieurs pièces s'agençant selon la structure d'accueil, dispose d'une plaque rouge fonctionnant comme socle du monolithe. Cette plaque de faible épaisseur mais remarquée par son chromatisme, rattrape (c'est une cale) la différence de niveau du sol, et, à son échelle, en souligne la rupture. La sculpture agit comme un marqueur de l'atelier, elle en redessine ses grandes structures. Le monolithe horizontal traverse et met en liaison les deux pièces consécutives, tout en indexant l'un des angles. Le coin est l'une des donnes architecturales de l'atelier avec laquelle la sculpture prend position. Les quatre photographies qui suivent montrent ce que le coin peut receler comme potentiel spatial. Espace dont le résultat est produit par un pli dans le plan, il se situe dans un entre-deux, à la fois intériorité et extériorité. Cette cassure au lieu du pli dessine une ligne que la sculpture reprendra à son compte (deuxième photographie). L'espace resserré du coin isole davantage la sculpture, la délimite comme un dais, l'enserre et en condense son déploiement spatial.

Agencements de la sculpture selon les coins de l'atelier.

L'agencement de la sculpture trouve donc à se résoudre par l'épreuve que constitue pour son déploiement, le lieu de l'atelier. Cette résolution ne passe pas par le concept, par le projet du dessin de carnet mais s'éprouve physiquement, par déplacement des pièces, manipulation et confrontation à grandeur réelle des volumes et des masses. Les photographies 3 et 4 de la page précédente démontrent toute la complexité de ce type d'ajustement, de réglage du dessin à l'échelle de la sculpture et du lieu. Le moulage installé à la verticale tend les deux limites horizontales de la salle (sol-plafond) en est un relais, un pivot d'inscription topologique alors que l'ensemble des autres pièces, par accumulation impose un nouveau déplacement régi par la sculpture. Cet aspect transitoire d'une pratique de la sculpture en situation, à l'atelier, se retrouve dans la série de variations de tables-socles que nous employons dans notre travail et qui sont comme autant d'extensions de la structure de l'établi étudiée au départ de ce chapitre. C'est avec ces variations que nous le conclurons. Les tables présentent, en effet, un état intermédiaire de la sculpture, leur passage par la fabrication, leur poïétique. Les photographies qui suivent nous renseignent sur l'emploi variable de plaques, tables, supports, comme l'extension d'un dispositif nous permettant d'avoir une première vue sur les pièces réalisées (si elles « tiennent » en terme de dessin, de volume, d'espace déployé,…). Le plan ménagé par la déclinaison des supports, permet l'enlèvement, le décollement des figures à travers des variables de hauteur, d'étendue de surface, de soutènement, d'ex-position. La table présente et isole, elle est le lieu de l'établissement : « En étant œuvre, l'œuvre établit l'espace de cet ampleur. Établir signifie ici : libérer la plénitude de l'ouvert en son espace, et arranger cette plénitude dans l'ensemble de ces traits. Cet arranger se déploie à partir de l'ériger dont il vient d'être question. L'œuvre en tant qu'œuvre érige un monde. L'œuvre maintient l'ouvert du monde. »[337]

Tables, supports et variations de structures.

[337] M. Heidegger, *Op. cit.,* p.48.

Le principe d'étalage clairement repérable sur la deuxième vue, donne aux figures un statut d'objets trouvés et rejoint, ici encore, des stratégies de découvrement, propres à l'archéologie. Disposer les figures, en cours d'élaboration, sur ces tables de travail, c'est prolonger la nature heuristique du processus sculptural et maintenir l'ouverture de la figure. L'atelier, en tant que fabrique et machine à voir, haut lieu de la sculpture en train de se faire, crée l'écart et le déplacement nécessaires quant à la conception de celle-ci, telle qu'elle peut se concevoir dans les carnets. L'atelier est un passage déterminant pour l'élaboration de la sculpture, élaboration qui est à envisager non seulement comme la résolution de problèmes plastiques (hauteur d'exposition des figures, agencement des structures, réglage des unités constituant un groupe de sculptures) mais aussi comme ouverture des possibles agencements (évènement, hasard, montage, réemploi de chutes et de fragments). L'atelier nous renseigne aussi sur la manière dont un objet peut fonctionner dans notre expérience, d'un point de vue dynamique et être à l'origine d'une expérience esthétique : c'est le cas pour l'établi et ses extensions. L'atelier apparaît comme lieu à fort potentiel de formes et de données matérielles pour notre pratique : c'est-à-dire que l'on peut mesurer son incidence à la puissance d'intégration de données qui seraient a priori extrinsèques à la sculpture (sol, murs, charpente) dans le processus même de celle-ci. L'atelier modélise la sculpture tout en la maintenant ouverte à sa propre spatialité, c'est-à-dire dessine des agencements, des contraintes spatiales qui la renouvellent en profondeur. Le dessin ne serait pas à entendre ici en tant que projection (dessein) d'une idée, la formalisation par le visible de la sculpture, mais bien plutôt comme l'ensemble des structures existantes qui la paramètre comme par en dessous. L'atelier est une machine de redescription de la sculpture, il la métaphorise par transfert d'informations et la met aussi en fiction par des situations scéniques, en tant que coupure.

L'atelier n'est donc pas à envisager comme un simple contenu spatial que la sculpture viendrait remplir, leur interrelations sont plus complexes et profondes, elles produisent et impliquent un milieu : l'architecture de l'atelier modèle la sculpture (comme un moule dont dériverait des contretypes) en retour la sculpture architecture l'atelier. Atelier et sculptures sont réglés de part et d'autre par un principe dialogique de rencontre : « Une première perception sans aucun fond est inconcevable. Toute perception suppose un certain passé du sujet qui perçoit et la fonction abstraite de perception, comme rencontre des objets, implique un acte plus secret par lequel nous élaborons notre milieu.[338] »

[338] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, L'espace, Éd. Gallimard, 1945, p. 326.
Mais aussi : « Se demander comment on peut, dans un acte exprès, déterminer des relations spatiales et des objets avec leurs « propriétés », c'est poser une question seconde, c'est donner comme originaire un acte qui

Sculpture, structure et topographie.

« Es brauchet aber Stiche der Fels
Und Furchen die Erd'… »
« Mais il lui faut, à la roche, des entailles
Et à la terre des sillons… »[339]

Travail en cours, juin 2003, sculpture située, St-Etienne.

n'apparaît que sur le fond d'un monde déjà familier, c'est avouer que l'on n'a pas encore pris conscience de l'expérience du monde. Dans l'attitude naturelle, je n'ai pas des *perceptions*, je ne pose pas cet objet à côté de cet autre objet et leurs relations objectives, j'ai un flux d'expériences qui s'impliquent et s'expliquent l'une l'autre aussi bien dans la simultanéité que dans la succession. », O*p. cit*., p. 325.

[339] Hölderlin, cité *in* M. Heidegger*, Questions III et IV, Les Séminaires du Thor, Séminaire de 1966*, Paris, *tel*, Éd. Gallimard, 1976, p. 370.

Nous l'avons vu avec l'étude de l'atelier en tant qu'agencement extensif, des modalités spécifiques au sol et à la gravité sont récupérées et condensées dans la sculpture. Ces modalités lui assurent une tenue. Si l'atelier fonctionne comme une superstructure où les passages, les condensations et les combinatoires de grands principes plastiques sont possibles, il s'agira, alors d'examiner son exact contraire, c'est-à-dire encore, l'ensemble des éléments extérieurs à l'atelier qui in-forme la sculpture, de sa configuration spatiale jusqu'à ses dispositifs de présentation. Employer ici le terme de topographie revient à analyser ce qu'il reste du dessin, dans la sculpture et cela quant à une sculpture qui prend position par rapport au paysage. Nous avons avancé l'hypothèse, que l'un des phénomènes de formation de la sculpture s'apparentait de très près à la formation des roches : sédimentation, accumulation, compression. Le paysage apparaît donc ici mais dans son déplacement : la topographie pourrait en quelque sorte être considérée comme la fondation géologique du paysage, ce qui n'appartiendrait pas tant à la vue et à ses cadrages relatifs mais bien plutôt au toucher, à l'assise même du paysage, révélée par le creux en négatif que produirait toute coupe ou tout prélèvement. La coupe et le prélèvement sont des gestes là encore propres à la sculpture : en dégageant ce qui serait enfoui dans un matériau quel qu'il soit, que l'on viendrait tailler. La topographie serait ainsi l'envers du paysage et son accès ne pourrait se ménager que par l'intermédiaire d'une incision opérée dans les couches constitutives du sol, en épousant de très près le relief de ses dénivelées. Nous nous tiendrons donc au plus près de ces dénivellations sensibles. Seront analysées et questionnées les séries d'évènements qui produisent une rupture de l'horizontalité (rupture de niveaux, chevauchements, soulèvements), ce qui constitue déjà une programmatique du dessin « dans l'espace ». D'autre part, tout un champ de la sculpture pourrait se définir comme déclinaison de l'horizontale, que la sculpture rejoigne celle-ci jusqu'à se confondre avec le sol, ou bien qu'elle varie selon de légères excroissances d'une topographie qu'elle récupère à son compte, ou bien encore comme reprise et décomposition selon des structures, d'une étendue[340]. La topographie est encore une affaire de relevé, de prise de mesure et d'arpentage, la mesure s'effectue « chemin faisant », en confrontation directe et tactile avec le terrain.

[340] Nous pensons ici aux *Reclining figures* d'Henry Moore, que l'on prenne en compte les études dessinées de 1939 aux techniques mixtes (fusain, pinceau, encre, crayon, plume et lavis) comme les maquettes en plâtre des *Reclining Stringed Figure* de la même année où les ficelles tendues fonctionnent comme autant de variation sur l'étendue (mise en vibration en quelque sorte), ou bien l'ensemble des sculptures du même nom. Mais aussi Richard Long qui déclinera la trace (résidu le plus souvent de marches prolongées) selon des effacements plus ou moins marqués du sol, plaçant le corps au plus près de son horizon de tenue.

Henry Moore, *Four Reclining Figures II*, 1980, 35,5/25,3 cm, techniques mixtes ; *Maquette for Reclining Figure Hand*, 1976, 9,5/14,5/8 cm, os, silex et plastiline ; *Maquette for Two Piece Reclining Figure : Cut*, 1978, 14,5/35,5/17 cm, plâtre sur grille pour agrandissement.
Sculpture, figure, structure, juillet 2012, tréteau peint et bauxite taillée.

Sols et socles seront ici amenés à comparaître tant il nous paraît nécessaire d'envisager le socle[341] comme le principal agent déictique[342] de la sculpture (l'équivalent du cadre pour la peinture), mais aussi comme un reste signifiant d'une donnée primordiale pour toute édification et tenue de la sculpture : le sol. Le sol sera donc étudié en tant que donnée plastique à part entière. Lorsque la sculpture investit les espaces extérieurs et le paysage, c'est, le plus souvent, pour fonctionner en tant que marqueur d'espace, elle peut agir, et c'est le cas avec *Double Négative* (1969-70) de M. Heizer, comme un tracé et un déplacement déployés sur une échelle monumentale et paysagère. A l'échelle du site, la sculpture se présente comme une profonde incision, proche d'un geste de gravure amplifié. Perçue à l'échelle humaine, c'est-à-dire au niveau du sol, l'œuvre appartient au champ de l'ouvrage d'art monumental et à l'architecture. Le sol est l'unique matériau puisque la sculpture[343] consiste en deux larges failles et dépressions ménagées de part et d'autre d'une échancrure minérale. Le paysage et la topographie sont récupérés dans la sculpture à la fois comme moyen et comme fin et l'échelle du paysage, comme sa structure, seront deux principes actifs dans l'œuvre. L'œuvre révèle un en-deçà du paysage.

Une autre proposition de sculpture à l'échelle du paysage, réalisée une année après *Double Negative*, est à ce titre exemplaire. Il s'agit de *Shift*[344]. L'œuvre de Richard Serra fonctionne en effet comme découpe et relevé d'un terrain en légère déclivité et repose sur un ensemble de vecteurs spatiaux matérialisés par une série de murs en béton coffrés. Il faut revenir ici sur l'origine du projet :

« *Nous avons repéré Dufferin Road, qui est la voie d'accès au site le plus à l'est, d'après une carte de relevés topographiques (lot 2, concession 3, village de King, commune de York, échelle 1/4800ème). Le site est constitué d'un terrain d'exploitation entouré d'arbres et de marais sur trois côtés. Il est surmonté de deux collines séparées par une vallée en coude. L'été*

[341] L'œuvre sculptée de Didier Vermeiren est à ce titre exemplaire parce qu'elle développe notamment, et cela de façon critique, toutes les occurrences du socle, tout en reposant sur des procédés réflexifs propres à la sculpture. Voir notamment l'article de M. Gauthier, *Transferts (sur les « répliques » de socles dans la sculpture de Didier Vermeiren)*, in *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°47, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994, p. 117-131. L'artiste ne cesse de reconduire cette réflexion. C'était le cas lors d'une récente exposition à la Maison Rouge, *Sculptures-photographies*, ayant eu lieu du 21 juin au 23 septembre 2012. Lors d'une conférence relative à cette exposition l'artiste précisait d'ailleurs : « La sculpture part du sol. Ou la sculpture absorbe le socle ou le socle absorbe la sculpture. » Dialogue entre D. Vermeiren et M. Rowell, 20.09.2012.

[342] Un des éléments principaux de la sculpture qui montre mais aussi opère une démonstration en montrant : le socle est discursif et rhétorique.

[343] La sculpture peut s'entendre comme un *champ élargi*, voir à ce sujet l'ouvrage majeur de Rosalind Krauss, *Passage : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Ed. Macula, 1997. « Le champ élargi est ainsi engendré par la problématisation d'un ensemble d'oppositions entre lesquelles la catégorie moderniste de sculpture se trouve suspendue. », *Op. cit.,* p. 120.

[344] *Shift* (Changement), 1970-1972, King City.

1970, Joan (Jonas) et moi nous avons marché sur place pendant cinq jours. Nous avons découvert que deux personnes qui marchaient de part et d'autre du champ, tout en restant en vue l'une de l'autre malgré les courbures du terrain, déterminaient ainsi un espace topologique défini. Les limites de l'œuvre sont déterminées par la distance maximum à laquelle deux personnes peuvent se tenir sans se perdre de vue. La ligne d'horizon de l'œuvre a été déterminée par la possibilité de maintenir ce regard mutuel. »[345]

R. Serra, *Shift*, 1970-1972, Six éléments rectilignes en ciment, de 152,4 cm de haut et 20,3 cm d'épaisseur. Longueur totale 248,40 m, King City.

Le travail de sculpture est amorcé par un repérage du site et le site est en un sens le déclencheur, le motif de la proposition de sculpture. Le site est arpenté, mesuré, étalonné à l'aide d'outillage de géomètres (piges et cartes topographiques), il se parcourt (cinq jours de marche) pour être compris dans son ensemble, ordre visuel et ordre tactile coïncident dans cette prise de mesure à deux. La sculpture est donc le

[345] R. Serra, *Écrits et entretiens 1970-1989*, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1990, p. 19-20.

résultat d'une expérience spatiale qui passe nécessairement par un déplacement du corps, elle s'éprouve physiquement[346] (une donnée que l'on retrouvera dans la majeure partie de l'œuvre de Serra), elle prend en charge le site pour en donner une lecture critique[347]. Serra rapporte plus loin : « *Ce sont donc la courbure et le profil des collines qui déterminent la longueur, la direction et la forme de chaque élément. Pour avoir des mesures exactes nous avons refait le relevé topographique avec des courbes de niveau distantes de 30,4 cm.* »[348] Les six éléments en béton qui constituent ce tracé discontinu et brisé rythment le site, le ponctuent et lui donnent donc toute son échelle. La sculpture, et c'est là sa force, est le lieu d'une situation paradoxale, puisqu'elle interrompt le terrain (par la répétition de fractures et de coupures), tout en le relevant (on retrouve ici la définition de la topographie comme étant un relevé non seulement du terrain mais aussi de l'ensemble des objets qui se trouvent à sa surface). La sculpture contrarie le site tout en le prolongeant, elle apparaît comme un tracé paramétré par les données matérielles de son support, en propose une extension tout en ménageant à sa surface une rythmie qui semble sourdre d'une profondeur plus fondatrice[349]. Ce n'est pas tout, car en insérant dans le sol des parois verticales qui pourraient être vues comme des bases ou des socles qui auraient été basculés à 90 degrés, la ligne de pente vient s'écraser et se rabattre sur le plan même de la paroi. La ligne de pente prend toute sa courbure, son ampleur et son dessin grâce à ces six écrans qui sont comme autant de fonds d'apparition pour le relief du terrain. En se déployant à la fois en tant que conduction du regard et index du paysage, ces six

---

[346] « L'intention de l'œuvre c'est la prise de conscience physique du temps, de l'espace et du mouvement. », *Op. cit.,* p.21.

[347] Il faut entendre par là que la sculpture peut être un moyen de découper le site et littéralement de mettre à jour des structures sensibles et latentes. L'œuvre paradigme est bien entendu *Titled Arc* (1981, New-York), une sculpture urbaine de près de 37 mètres de longueur réalisée pour la Federal Plaza : « C'est une œuvre spécifique au site, et comme telle, elle ne peut pas être installée ailleurs. La déplacer, c'est la détruire. » Lettre de R.Serra à Don Thalacker, 1er janvier 1985, *Op. cit.*, p.273.

[348] *Op.cit.,* p.20-21. Le terrain est donc déjà matériau de sculpture et le sol, la donnée principale.

[349] « On creusa des tranchées étroites dans les collines ; ensuite on fit un coffrage de planches aux endroits choisis ; on plaça une armature d'acier et on coula le ciment ». *Op. cit.,* p.21. Tout s'apparente, dans le processus à une opération constructive de fondation, relative à l'habitation. Il faut revenir ici au texte d'Heidegger sur l'*habiter* : « Ce qui est ainsi aménagé sous forme mathématique, on peut le nommer « l' » espace. Mais « l' » espace en ce sens ne contient ni espaces ni places. Nous ne trouverons jamais en lui des lieux, c'est-à-dire des choses du genre du pont. Inversement au contraire, dans les espaces aménagés par des lieux, on découvre toujours l'espace comme intervalle et en celui-ci, à son, tour, l'espace comme pure étendue. *Spatium* et *extensio* rendent chaque fois possible de mesurer les choses et les espaces qu'elles aménagent, suivant les distances, les trajets, les directions, et de calculer ces mesures. […] Les espaces que nous parcourons journellement sont « ménagés » par des lieux, dont l'être est fondé sur des choses du genre des bâtiments. Si nous prenons en considération ces rapports entre le lieu et les espaces, entre les espaces et l'espace, nous obtenons un point de départ pour réfléchir à la relation qui unit l'homme et l'espace. » M. Heidegger, *essais et conférences*, Paris, *tel*, Éd. Gallimard, 1958, p. 185-186.

sections en béton sont un relais perceptif du site, elles en relèvent le relief, dans une inversion des rapports ligne-plan. Le dessin de la sculpture est ici à déceler du côté du plan donc, par différence avec le sol et à partir de ses qualités texturales, physiques et spatiales. Un deuxième dessin (premier quant à l'origine du projet) est celui de ces six segments vus de dessus, qui sont une mise en tension du site (sa fracture, sa dilatation, son étirement). Ces polarités de traçage se renforcent par leur contiguïté et s'amplifient par le contact réciproque du terrain avec les parois de ciment. Le des(e)in du sculpteur pourrait bien alors consister à faire entrer en contact deux évènements. Aux points de contact serait la naissance du dessin[350], par l'ajustement de lisières et l'ajointement de limites spatiales (étendues paysagère opposées à des plans verticaux), par une coupure du site et sa topo-graphie : « *Couper c'est tracer une ligne, séparer, établir une distinction, définir les relations spécifiques entre les lignes du dessin et les lignes de l'architecture. La coupe définit et redéfinit en tant que ligne la structure.* » La sculpture conçue ici en tant que structure, par ses développements d'ordre structif[351] ménage un lieu, un lieu à partir duquel les intervalles d'espace sont maintenus comme une possibilité de déplacement et de rythme, ce lieu est l'affleurement de la sculpture à la lisière même du sol, le relèvement de ses dessins comme vus en coupe et rétablis sous l'horizon de portée de notre regard. La sculpture, et c'est en ce sens qu'elle peut être qualifiée de *topographique*, s'établit sur une profonde redescription du lieu par la reprise de certaines grandes structures du site. Dans le cas de *Shift*, il s'agit du sol avec ses dénivelés, intégrés et amplifiés par l'élévation des deux cent cinquante mètres linéaires de ciment coffré.

L'œuvre de Robert Smithson complètera l'analyse d'une sculpture qui s'affranchit de l'espace clos de l'atelier pour investir des sites extérieurs, et redéfinit ainsi radicalement sa structure[352], ses procédés, ses matériaux, notamment en faisant

[350] Il faut entendre le dessin ici comme intrinsèque à la sculpture, comme son développement de tracé dans l'espace tridimensionnel mais aussi, comme « implicite à l'activité » : « Le dessin était implicite à l'activité. L'élaboration de la forme même des rouleaux de plomb, ou des étais pour les *Prop Pieces (Sculptures en appui)*, était implicite dans le dessin qui apparaissait au sein de la transformation physique d'un matériau, d'un état à un autre. À ce stade de mon travail, je n'envisageais pas l'idée de dessiner formellement au crayon ou au pastel gras sur un papier au mur. À cette période, dans ma sculpture, façonner avec des moules de plomb fondu (la jonction du mur et du plancher) aussi bien que couper, étaient d'autres modes du dessin. » *Op. cit.* p. 76, entretien avec Lizzie Borden, 1977. C'est donc dans la différence des plans et à travers leur jonction que se spatialise le dessin à travers la sculpture.

[351] Pour signifier que la sculpture a un potentiel constructif, c'est-à-dire qu'elle peut déployer des modes d'agencement et de soutènement de l'espace.

[352] Structure dont l'essentiel se joue dans un contexte de relations : « Mais pour moi qui perçoit, l'objet à cent pas n'est pas présent et réel au sens où il l'est à dix pas, et j'identifie l'objet dans toutes ses positions, à toutes ses distances, sous toutes ses apparences, en tant que toutes les perspectives convergent vers la perception que j'obtiens pour une certaine distance et une certaine orientation typique. Cette perception privilégiée

de l'entropie[353] l'un de ses principaux axiomes. L'entropie pourrait être considérée, à partir de quelques productions de l'artiste, comme un effondrement du sol, ce point limite de rupture provoquant le propre engloutissement de l'œuvre laissée sans aucune attache ni soutènement, l'œuvre travaillant les limites mêmes de sa spatialité comme de sa tenue (l'inverse de ce qui se passe avec *Shift*). Ce processus agit à la lisière de l'œuvre et du sol, hypertrophiant leurs rapports. C'est le cas avec *Partially Buried Woodshed*, œuvre de 1970 consistant à recouvrir partiellement une construction par un déversement de terre et de gravats à l'aide d'un camion benne[354]. Le sol est donc déplacé dans sa situation et dans sa structure afin de mettre à mal une architecture assez sommaire (c'est-à-dire aussi une limite constructive). L'œuvre de Smithson s'élabore selon des principes conflictuels et notamment entre des paramètres différenciés de la ligne (qu'il s'agisse de la ligne d'horizon ou bien encore de toutes les possibles limites du paysage) s'opposant aux masses et surfaces (dans le cas de *Partially Buried Woodshed*, il s'agit du sol et de ses extensions matérielles). L'engloutissement, l'aspiration et la chute vers le bas de la construction, dépouillée de toute fondation solide est d'autant plus perceptible sur la photographie prise treize ans plus tard : le temps a fait son travail, une donnée intégrée par Smithson dans le processus même de l'œuvre. Celle-ci offre ainsi à la perception une topographie générée par l'hybridation et le montage forcé de deux principes sculpturaux qui s'opposent tout en se confondant : d'une part l'élévation de l'architecture, d'autre part la chute d'un matériau dont le poids compresse et détruit pour l'ensevelir ce qu'il reste de construction humaine. On pourrait avancer ici que la topographie est toujours une affaire de structure, une structure qui polarise la ligne et la surface comme agencement de formes et institution de lieux[355]. La ligne découpe la surface pour la répartir en autant de zones spécifiques. Il faut mesurer ce que la ligne

---

assure l'unité du processus perceptif et recueille en elle toutes les autres apparences. » M. Merleau-Ponty, *Op. cit.,* p.348.

[353] L'entropie est le phénomène relatif au désordre introduit dans un système, jusqu'à son point de déséquilibre. Chez Smithson, ce phénomène relève d'un processus dynamique et productif de formes et d'évènements.

[354] Une part de l'œuvre repose sur l'imprévu et l'absence de maîtrise de la totalité du phénomène. Ce type de production possible de la sculpture fonctionne à plein dans l'œuvre de Bernar Venet, *Accidents*, sculpture de 1996, composée initialement, par une série de barres d'acier, reformulation de la ligne par une suite de segments, alignées et dressées contre le mur d'une galerie. L'artiste met en péril l'ensemble de la structure par un geste qui engendre la chute et le désordre des différents éléments, qui se retrouvent alors au sol, et dessine une nouvelle configuration. « «l'accident» dans le domaine mathématique se définit comme « une perturbation, une rencontre entre un phénomène organisé et un évènement, le tout créant de l'imprévisible. » A. Hindry, *B. Venet 6196 ; l'équation majeure*, Paris, New-York, Flammarion, 1997, p.169.

[355] Nous renvoyons ici aux notes de traduction de l'ouvrage de M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, *tel*, Éd. Gallimard, 1962, p. 452 : « *Instituer* = zum stehen bringen, *c'est-à-dire faire* stare *quelque chose, le situer en une con-stance* (stituere *est le factitif causatif de* stare).

introduit comme différence et comme principe spatial quant au lieu. Les lignes de *Partially Buried Woodshed* sont brisées, accidentées et leurs points de rupture condensent toute la force du geste à l'origine de leurs disjonctions. Elles redessinent un terrain à la convergence de la construction et du sol, évoquant les architectures mégalithiques semi-enterrées, les tumulus ou hypogées qui peuvent apparaître tels des précipités de minéral et de végétal. La ligne brisée sommitale qui parcourt l'ensemble de l'œuvre est une rupture du terrain, elle ouvre le support, laissant apparaître le reste de construction comme une béance ainsi qu'un relais spatial entre des polarités ciel / terre. Mais ce n'est pas tout car la sculpture, par un mouvement centripète dont elle est le départ, ramène à elle ce qui l'environne vers un centre de gravité ouvert par les brisures mêmes des lignes de force. Le paysage gravite autour de la sculpture, par contagion et résonance spatiale. L'œuvre met en crise le sens même de la fondation, de ce qui demeure ou périclite. Plutôt que d'édifier ou d'instituer, elle déséquilibre les rapports spatiaux trop statiques. Elle renverse les principes de composition, traditionnels de la sculpture, entre les points extrêmes bas et haut, où la plus haute intensité de l'action viendrait se condenser en une acmé. Ici, c'est l'inverse qui se produit, l'architecture se délite en une ruine, elle est rattrapée par ses fondations. L'effondrement, par le sol, des structures de soutien est un principe constructif, de mise en forme de la sculpture, elle investit l'espace pour produire le lieu d'une catastrophe.

Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, quatre photographies de 121/121 cm chacune, 1970, recadrée ; *Chalk-Mirror Displacement (Oxted Quarry)*, trois photographies de 45/45 cm chacune, Yorkshire, England, 1969.

La sculpture consiste donc en la production d'un lieu de tension, somme ou conjonction de deux données matérielles, l'architecture en tant qu'espace construit, reprise et modifiée par des processus transformationnels intrinsèques au geste de recouvrement, comme par les cycles naturels de végétation. Smithson crée ainsi une nouvelle topographie qui amplifie le terrain d'origine en intégrant dans l'œuvre les changements de formes et de structures, liés au temps. Là encore, la sculpture s'élabore dans une mise en crise du site.

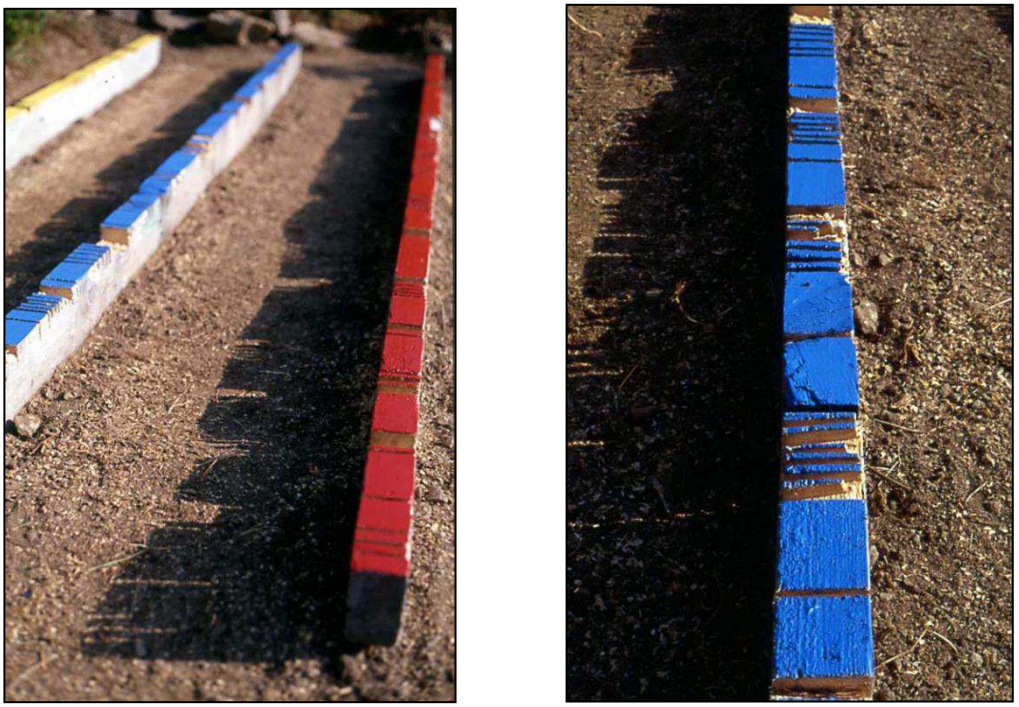
Dans l'installation du nonsite *« Line of Wreckage »*, le titre explicite en partie la répartition des lignes et le partage qu'elles effectuent sur un ensemble de roches empilées et contenues, selon des degrés progressifs de largeur. Ces différentes coupures agissent en tant que structures d'encadrement et de focalisation, à la manière dont fonctionnent d'ailleurs les photographies qui documentent cette même installation. Ces lignes d'horizon établissent le lieu d'apparition du sol comme agrégat de matières (ici géologiques). La conjonction des bandeaux (plus ou moins larges) de la structure container avec l'empilement des blocs de pierre implique une superposition de deux temporalités mais aussi de deux spatialités : l'espace de la galerie ou du musée opposé à celui du site d'où provient l'extraction. Ce même réseau de lignes parallèles est visible à une échelle moindre dans l'œuvre sans titre constituée de fragments de carte collés sur des plaques de miroir. Répétition, accumulation et coupe interagissent dans la production de l'objet sculptural.

Ces procédés sont visibles dans le choix des sites et cela apparaît avec évidence pour *Chalk-Mirror Displacement (Oxted Quarry)*. Qu'est-ce qu'une carrière, sinon la coupe à une échelle monumentale, d'un morceau de terrain, un geste de dessin où se révèle l'ensemble des structures souterraines et non visibles en surface, du paysage, la manière dont chaque couche, par répercussion, imprime à l'autre qui lui succède ou la précède l'impact de sa forme, une forme tenue par les lignes tendues entre chaque extrémité du relief. L'œuvre constituée de fragments de cartes répétés sur des miroirs peut apparaître comme le paradigme d'une sculpture topographique et reprend, sur une échelle réduite, ce qui se passe dans *Chalk-Mirror Displacement*. La carte se substitue au terrain avec cet agencement d'une pseudo maquette où les repères spatiaux sont brisés (les lignes sont littéralement déplacées) notamment par la mise en abyme et l'emboîtement des espaces internes et externes à l'œuvre (la réfraction liée au miroir) mais aussi par l'interface où s'écrasent le signe et son référent dans un contact sans cesse reconduit. La sculpture *topographique* nous introduit à une lecture du temps spatialisée, à une mémoire compressée dans chaque linéament ou flexion de la ligne définissant des strates. Une partie des œuvres étudiées ici redéploye cette compression, par le jeu différentiel des échelles de perception et par leur adhérence au site.

Robert Smithson, *Dies Irae*, 1961, 45/61 cm, encre et détrempe, *Untitled*, 1967, 4/35/35 cm, carte coupée sur sept miroirs, Passaic, New Jersey; Nonsite *"Line of Wreckage"*, 1968, photo-documentation et installation, New Jersey.

L'horizon du dessin dans la sculpture.

Notre sculpture s'est construite en partie, sur une polarité entre une pratique en extérieur (essentiellement *In situ*) et une production d'atelier. La sculpture d'atelier opère un resserrement autour de l'objet et de ses dispositifs, créant son propre lieu et espace : d'une part, donc, le paysage exposé par le geste de sculpture, de l'autre, le paysage récupéré et condensé. Entre ces deux pôles, un changement d'échelle où le paysage considéré selon sa topographie est reconduit. A travers notre sculpture il s'agirait alors d'atteindre à une structure profonde (la topographie peut s'entendre comme un soubassement primordial, un en-deçà du paysage aux soutènements relevés par le dessin de la sculpture), c'est-à-dire à cette totalité formée de phénomènes solidaires, totalité qui ne se réduirait pas à la somme de ses parties, au résultat d'une addition mais qui se comprendrait plutôt comme l'ensemble des relations et des processus à l'origine de cette agglutination.



Sculpture située, juin 2003, trois éléments, 450/20/7 cm environ, bastaings peints et découpés, St-Etienne.

Serait aussi en jeu à travers la topographie, l'horizontalité du paysage, une horizontalité reconduite dans la sculpture (les dispositifs structuraux s'y rattachent alors que les figures appartiennent à un ordre plus vertical) notamment à travers les points d'appui qui la rattachent au sol. La sculpture constituée de trois pièces et réalisée en extérieur, le long de terrassements en 2003 peut ainsi être analysée comme un agencement de lignes activant l'horizontalité du paysage et cela, selon au moins deux modes. Le plan horizontal de la terrasse est repris par la sculpture, celle-ci fonctionne à la fois comme un tenseur et comme un relevé du terrain, une partie des éléments en bois s'enfonce verticalement dans le sol (par un sillon préalable ménagé dans la terre, favorisant la tenue et l'emplacement des sections de bois), l'autre partie oppose au regard un bandeau transversal qui parcourt la courte étendue sur laquelle s'implante la sculpture. Ce même plan horizontal trouve un équivalent chromatique dans les surfaces peintes réparties selon trois degrés. Ces mêmes surfaces sont interrompues par des coupes pratiquées à la tronçonneuse de manière aléatoire. Ces coupes (que l'on pourrait aussi considérer comme les restes d'un geste relatif à la taille directe[356]) permettent à la lumière de traverser les trois plans verticaux, elles rejouent les sillons de fondation de la sculpture par un changement d'échelle et sont comme autant d'interruptions de l'horizontale. Ces lignes différenciées indexent la topographie du site (topographie indifférenciée jusqu'au travail qu'effectue la sculpture), elles le récupèrent. La sculpture peut donc se limiter à quelques lignes développées dans les trois dimensions de l'espace en prenant pour support un fragment de paysage qu'elle indexe[357], qu'elle surligne, par le rehaussement ou le redoublement des structures relevées et extraites du site. Réaliser une sculpture dans ce contexte précis pourrait s'apparenter à un procédé de traçage, de coupe et d'ouverture du support (avec les problèmes liés à l'échelle que ce type de pratique engendre). La sculpture se mesure au site dans lequel elle s'inscrit et son dessin doit être à l'échelle de celui-ci, c'est-à-dire encore qu'elle prend en compte les rapports dimensionnels pouvant s'instaurer entre les deux agents (pour reprendre une terminologie de Daniel Buren) effectifs de l'œuvre, d'une part la sculpture ou installation, d'autre part le site. La morphologie du terrain est son ultime terminaison, la surface sensible du paysage en quelque sorte, ce par quoi une marche ou un arpentage peut s'amorcer, le début du mouvement. La sculpture pourrait alors

[356] Une série de coupes pratiquée dans le bloc de pierre ou de bois est un préalable pour pouvoir le dégrossir et faire apparaître les plans.

[357] Nous employons le terme pour signifier que la sculpture est un moyen de pointer et de focaliser le regard sur un élément qui lui est extérieur (tel élément saillant du paysage, par exemple) mais aussi en tant que la sculpture est affectée, en retour par cet élément extrinsèque, c'est-à-dire encore que sa forme, ses proportions, son volume ou encore ses matériaux résultent du rapport installé entre sa présence et son environnement.

s'inscrire à cette charnière du statique et du mobile, rendant plus ou moins visible les attaches et points de contact qui la rapportent au sol et en marquent tout changement de direction. Elle est ainsi un outil d'exploration et d'articulation du terrain, elle définit le site en marquant ses limites par un dessin constitué de lignes directrices, qui paramètrent le regard et toute institution d'un lieu. C'est à ce nœud précis que la sculpture topo-graphie, en tant qu'elle instaure des lieux par son dessin. La sculpture opère un marquage de l'espace, par des modalités et variabilités de la ligne, ce marquage se manifeste par sa fonction distinctive et discriminante : la sculpture spatialise le lieu par son tracé.

Mais il faut revenir ici à la différence qu'établit Michel de Certeau entre espace et lieu : « Est un *lieu* l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité pour deux choses, d'être à la même place. La loi du « propre » y règne : les éléments considérés sont les uns *à côté* des autres, chacun situé à un endroit « propre » et distinct qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. »[358] La sculpture *in situ* configure le site en un lieu par sa fonction de marquage notamment, qu'elle le fonde ou le mette en crise (les *non site* de Smithson), elle agit en tant que dessin qui définit des rapports et donc aussi pose des limites spatiales[359]. Ces rapports de coexistence entre le site et la sculpture, dans le cas qui nous intéresse ici, la topographie, sont susceptibles de se manifester comme des strates et comme autant de temporalités successives ou simultanées compressées spatialement (accumulations, couches, palimpsestes). Notre sculpture applique au support une strate supplémentaire, dans un prolongement du terrain. Entre le sol et la sculpture, sculpture que l'on pourrait d'ailleurs considérer comme une extension du sol, son ex-position, s'établit un transfert de données. Tout se passe comme si la sculpture, par contagion, insufflait à la morphologie du terrain, des directions et une structure. En retour la sculpture trouve un cadre avec lequel prendre corps. Le terrain serait à la sculpture ce que sont les feuillets de carnet pour nos dessins, le lieu de plis et de battements, le support d'une inscription à des échelles différenciées. Pour aller plus loin dans l'analyse de ce transfert ou de cet échange qui s'opère entre les

[358] M. De Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Folio essais, Édition Gallimard, Paris, 1990, p. 172-173.

[359] La sculpture pourrait rejoindre l'acte constructif propre à l'habitation humaine, le *bâtir*, tel que l'analyse Henry Maldiney à propos d'une réflexion plus resserrée sur l'architecture : « Mais bâtir, c'est ponctuer la terre aussi d'une marque et d'une marque qui signe l'origine de l'espace tel le menhir au milieu de la plaine. C'est à partir d'elle que l'espace se déploie et au fond cette marque est devenue votre « ici ». Ce n'est pas à partir de vous que l'espace se déploie, c'est à partir de ce menhir que le ciel et la terre se rejoignent à l'horizon par voie efférente et afférente […]. » H. Maldiney, *Topos–Logos–Aisthèsis, in, Le sens du lieu*, Recueil, Éditions Ousia, Bruxelles, 1996, p. 23.

deux unités sculpture/terrain, on peut avancer que la sculpture gagne en puissance par le dessin qu'imprime le site, la sculpture y trouve son dess(e)in, ses lignes de force, ses inflexions. Le dessin passe, en s'amplifiant par le passage continu entre les deux unités. Les propriétés relatives du terrain (déclivité, rapports de proportions, matérialité) passent par la sculpture, elle prend en charge ses propriétés et les relance dans sa propre configuration, elle rend ces rapports dynamiques et effectifs. Cette expérience du terrain, à travers la production de sculptures situées se retrouve aussi dans les structures d' « atelier », par des conversions d'échelle et des reprises de structures étudiées en extérieur.

Sculpture située, juin 2003, ensemble des terrasses, St-Etienne.

Des données du site sont ainsi relayées, telles que les différences de niveaux, les ruptures de pente. Ces différences dans la structure même de l'horizontale, comme les affleurements de la matière à la surface de la sculpture – en tant qu'incursion du geste dans la matière même de celle-ci, en tant qu'atteinte portée à la surface pour révéler un noyau – produisent de la topographie. L'affleurement ouvre la perception à

la génération de la forme sculpturale, déplie la matière comme *en puissance*, au plus près de la surface. Un autre type de données est récupéré par les sculptures réalisées à l'atelier, il s'agit des rapports de formes, des rapports de forces, les grandes lignes-structures que l'on a pu observer dans le paysage, dessiner ou noter et qui se manifestent essentiellement comme tensions. Le site donne une orientation à la sculpture (c'est le cas pour l'installation ci-dessus mais aussi pour la sculpture réalisée à Seyssel (p. 287-288), puisque celle-ci se cale sur la topographie du sol et de ses évènements. Ce premier contact avec la sculpture, par le sol et sa topographie, sera donc prolongé dans le cas des sculptures plus autonomes produites à l'atelier. La topographie est une lecture du temps du paysage à partir du terrain, de ses dénivelées. Le dessin que nous étudions ici a ceci de particulier qu'il s'établit par rapport à un référent primordial, le sol. L'ensemble de ses configurations doit donc être mesuré par rapport à cette unité première. C'est le départ de la sculpture en tant que dessin spatialisant. Les ruptures de terrain sont les traces des évènements produits, des changements de nature ou de forme du sol et se retrouvent dans les structures d'atelier, en condensé et à différents niveaux. Comparativement à la sculpture ci-contre, étudiée, on peut observer dans les trois socles de 2003 (page suivante), la reprise, dans leur structure même, de cassures, de dépressions de la ligne et des plans, observées à une échelle plus importante. Les trois monolithes se présentent en effet essentiellement, comme des agencements de ruptures de plans plus ou moins étendues et marquées selon les modules. C'est un moyen direct et actif de réinjecter, dans la figure, une force dynamique. Qu'elle soit située au bord et en porte-à-faux et ce sont les alternances de pleins et de vides qui rythment sa présence, qu'elle se situe en plein centre d'un socle dont l'ensemble des directions la focalise et alors sa verticalité est tenue comme principe. Le socle, si l'on s'arrête sur ses lignes d'arrête et la déclivité de ses plans, agit en tant que force d'attraction de la figure et la relève. Les joints de l'assemblage résultent de la bordure créée par le contact de deux plans, impliquent la ligne en tant que tracé constructif. Ceux-ci, plutôt que d'être camouflés, sont laissés apparents de manière à marquer davantage les jonctions et disjonctions d'un système de coupes-plans à l'œuvre dans les différents socles. La ligne de jonction ainsi située au-dessus du socle partage et active par différence le lieu de la figure. La ligne spatialise, elle est un vecteur dynamique de configuration. Ces mêmes lignes visibles sur les tranches des plans montrent l'épaisseur des volumes construits par jonction et assemblage, et laissent apparaître une granulométrie qui participe de cette topographie que l'on pourrait définir ici comme la qualité du sol en tant que matière. Là encore, la coupe agit comme révélateur de structure, elle tranche dans la matière, dans son conglomérat, elle met sous le regard, le grain de la matière, son agencement et son état, son dessin. La déclivité comme moyen de contrarier

l'horizontalité de la sculpture, structure la plupart de nos productions plastiques (qu'il s'agisse du dessin, de la sculpture ou bien encore du collage). C'est le cas pour le dispositif mis en place en 2006 (voir p.259), où les figures sont placées dans des situations spatiales différenciées (un point haut et un point bas) de mise en équilibre et en balance. Le dispositif se résume en un complexe de montées et de descentes par rapport à la ligne d'horizon du sol depuis lequel il se déplie. La série de lignes constituées par les traverses de bois assemblées accentue cette dépression de l'horizontale en se rejoignant en une ligne de section, le lieu du cadre qui départage les deux espaces de la figure. La sculpture est un encadrement de cette dépression au creux de l'horizontale, elle matérialise ce point de rupture par son dessin.

Sculpture située, St-Etienne, juin 2003, Atelier.

Ne s'agirait-il pas alors, avec cette topo-graphie manifestée par la sculpture, de ménager des creux pour loger le regard et déployer des aires pour installer la figure ? La sculpture rend manifeste aussi des paliers, des gradations et donc un principe de progression du regard pour atteindre à la figure. En cela, elle rejoint l'arpentage du

paysage et l'expérience du cheminement qui y est lié. La sculpture ne serait alors ni plus ni moins qu'un sol pour la figure, le lieu du contact. Il paraît ici nécessaire d'insister une fois de plus sur la reconduction du sol qu'effectue la sculpture dans ses configurations et du toucher dans le champ de la vision. Notre expérience du paysage est bien plus liée à l'expérience d'un chemin et donc d'un tracé fait de creux et de bosses sollicitant le corps à travers son contact avec la matière qu'à une série de vues ou de cadrages. Cette expérience est reconduite dans la sculpture, à travers la topographie et, plutôt que de nomadiser, enracine la sculpture à son site ou enracine le site dans la sculpture[360]. Notre sculpture aurait pour fonction de fonder des sites, c'est ce qu'elle récupère des pratiques extérieures, mais aussi d'être son propre site. Elle serait à ce point d'articulation entre la pure autoréférentialité des pratiques minimalistes et la pratique *In situ* renouvelée dans ses principes structurels. Nos assemblages seraient alors des concrétions ou sédimentations de plans que la sculpture garderait en mémoire et exposerait au regard. La sculpture étudiée quant à la notion de topographie consisterait en un relevé de terrain, en un relèvement du sol dans ses propres structures. Mais qu'est-ce que dessiner le lieu, qu'est-ce que le lieu du dessin en sculpture ? Il pourrait s'agir d'abord d'une transcription, c'est-à-dire d'un déplacement à l'intérieur du champ phénoménal, par un réglage de perception, d'une donnée tactile (les variabilités du sol) à une donnée optique et visuelle, c'est le cas avec les strates des assemblages placées à hauteur de regard dans la sculpture et par un changement d'échelle et de place. La sculpture serait le lieu de l'emplacement, du logement du regard et de la figure.

« Or, *topos* en grec n'a jamais signifié « espace », il signifie « lieu » et un lieu propre qui signifie une place, une région. Sa racine indique que c'est là où l'on est parvenu et là où l'on veut aller. »[361] Si le dessin des carnets pouvait paraître utopique, la sculpture est toujours déterminée par rapport au sol, elle n'est pas sans attache. On l'a vu avec l'installation de 2003, la série de tracés prend son amorce vis-à-vis du sol, sans lequel ces tracés ne pourraient trouver ni leur existence ni leur dessin. La sculpture peut alors se réduire à une stricte et ténue élévation du sol. Il faut encore insister ici sur l'action proprement topographique qui consiste à le relever. Cela peut s'entendre comme une prise de notes (les dessins peuvent remplir parfois cette fonction) des typologies de terrain, des points de fracture mais aussi comme un « remarquage » du terrain, le déplacement de celui-ci dans un dispositif d'exposition.

[360] Le contraire finalement de ce que R. Krauss analyse à propos du Balzac et de La Porte de l'Enfer de Rodin : « Je dirais qu'avec ces deux projets on franchit les limites de la logique du monument pour entrer dans l'espace de ce qu'on pourrait nommer sa condition négative—à savoir une sorte de perte de site, un nomadisme, un état de déracinement absolu. » R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Éditions Macula, Paris, 1993, p. 115.

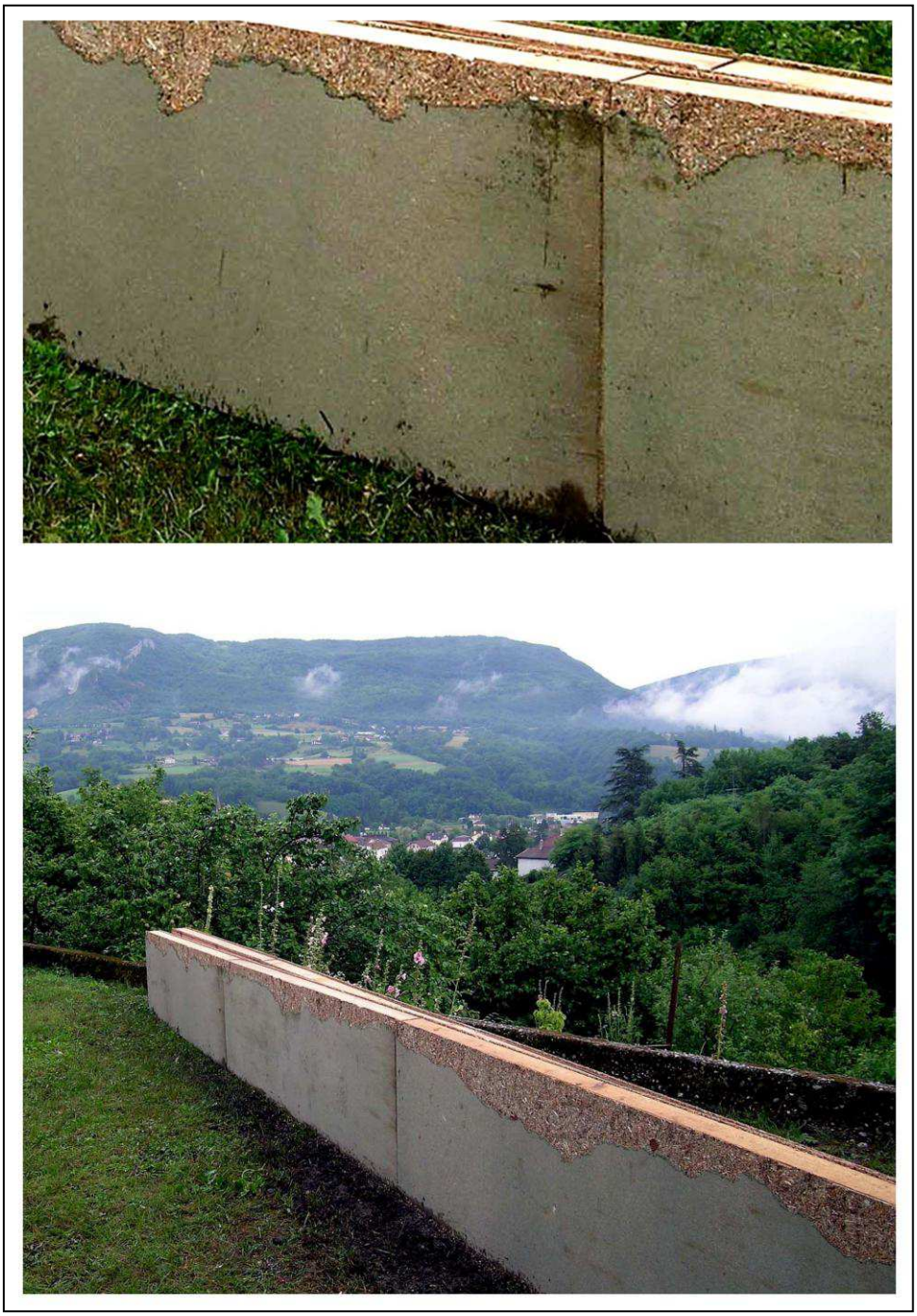
[361] H.Maldiney, *Op. cit.*, p. 16.

Le socle est l'un de ces moyens. Poursuivons avec Maldiney, à propos du site, déterminant pour notre pratique : « *Situs*, d'où vient notre mot « site » est un participe passé dont la racine évoque le geste de la main qui envoie, qui lance ou qui lâche et, dans le cas de *situs*, c'est le troisième sens de lâcher et le sens de détente, de repos qui a prévalu. »[362] Situer la sculpture pourrait revenir alors à prolonger ou à reprendre une dynamique de tension et de détente propre au terrain qu'elle vise. En tant que coupure, la sculpture étudiée plus haut, ouvre le site à son ouverture, amène le repos dans l'alignement de ses tracés régulateurs, scande et rythme l'espace de son lieu. Les socles de nos sculptures, les structures d'assemblage, ne sont ni plus ni moins que des fragments ou extensions du sol et du terrain, ils en reprennent les grands principes. Les points de bascule, les pentes ménagées dans leur agencement produisent le mouvement à son départ. Les stratifications, les fissures, les tremblements de la ligne introduisent une coupure spatiale au lieu de la figure (c'est le cas avec le monolithe de 2002 constitué d'un empilement de traverses de chemin de fer, voir p. 251, deuxième vue) et ont pour fonction de la ramener dans le plan phénoménal de notre propre déplacement, ce qui signifie que le socle a alors pour fonction d'ancrer la figure, de la situer en un lieu de manifestation et d'apparition. Il s'agit de considérer le socle en tant qu'extraction du sol : tout se passe comme si l'on avait relevé un fragment du terrain pour accéder aux figures, quelle que soit son épaisseur qui la distingue par différence de relief, du sol sur lequel il prend appui. La sculpture réalisée en 2005 pour les Ateliers de la Poudrière repose essentiellement sur cette extraction du sol et sur les variations de la ligne en le prenant pour mesure. La totalité de l'assemblage développe dans les trois dimensions de l'espace des modalités de la ligne qui manifestent la sculpture en tant que tracé : la ligne supérieure reprend à son compte le réglage de la vue sur une butée horizontale qui barre l'espace et oppose ainsi une limite entre l'espace surélevé du gradin (une situation de belvédère) et son contrepoint (la vallée). Les lignes de jointure verticales de l'assemblage rompent tout en reliant les trois modules constitutifs de l'ensemble du volume et imposent leur rythmique. La ligne brisée qui résulte du dégagement de la couche supérieure de l'aggloméré, ligne hésitante, reprend les évènements perceptibles dans les lointains du paysage. Cette sculpture amplifie les tracés topographiques et s'en fait en quelque sorte la caisse de résonnance. Ces lignes forment donc un dessin dont la fonction est d'in-former la sculpture d'évènements extrinsèques qu'elle reprend à son compte, pour les développer dans ses propres linéaments. La sculpture, en tant que système de tracés et de lignes, départage des espaces, les met en tension, les connecte aussi. La ligne met en contact des surfaces et

[362] *Ibidem.*

des espaces, elle répercute la morphologie du sol dans le dessin de la sculpture qui enregistre les processus de morphogenèse du sol (le sol dans ses altérations). Elle est un indice de transformation et de métamorphose du terrain, à la manière des sismographes. La sculpture fonctionne ici en tant que catalyseur de forces et de lignes en puissance, non décelées dans le paysage. La sculpture en est le décel. Elle est topographie au sens où elle instaure un lieu, donne lieu et site à la formation de la ligne et à sa variabilité, au sens où elle développe, depuis l'amorce de son volume jusqu'aux lignes extrêmes de sa surface le lieu du dessin dans sa réversibilité. La sculpture qui est à elle-même son propre socle dans ce type de dispositif ramène aussi à sa surface le lieu de l'inscription du dessin : les parois se présentent comme un plan où la ligne en tant que coupure, trace, marque peut se développer dans son plein apparaître. Cette ligne reprend et développe selon l'étendue de la sculpture qui se déplie le long du terrain, l'étendue du paysage qui l'environne, elle introduit aussi un registre de dessin plus organique à l'intérieur d'un système constructif de la sculpture très géométrique.

Sculpture située, juillet-août 2005, 60/32/408 cm, aggloméré assemblé, bois peint, moulages et tirages en mortier, vue depuis l'une des terrasses, Seyssel.



Sculpture située, juillet-août 2005, 60/32/408 cm, aggloméré assemblé, Seyssel.

Elle est aussi un moyen direct d'atteindre à la substance matérielle de la sculpture. En tant que découpe et enlèvement de la surface, elle introduit à une seconde échelle de perception et de réception de la sculpture : son caractère de plan et de support pour le dessin. C'est aussi la possibilité pour la ligne pratiquée avec des outils de sculpteur, d'atteindre à la profondeur du dessin en prenant pour matériau d'inscription le corps même de la sculpture. La topographie se modélise donc selon des registres et des degrés différenciés de la ligne, de son épaisseur et de son support. La sculpture n'en est qu'une activation pleine et mesurée, une mise en volume, l'incorporation d'un tracé régulateur et constructif du paysage en tant que forme en transformation. Le caractère topographique de notre sculpture peut aussi se révéler dans sa construction tectonique résultant de l'imbrication, de la superposition de plaques dans les différents assemblages. C'est le cas dans la plupart de nos productions où l'assemblage fonctionne comme un principe de rencontre de lignes-surfaces-plans.

La base improvisée à l'atelier, par exemple, pour les fragments de moulages exécutés en avril 2009 (page suivante), développe non seulement des paliers et donc des gradations pour accéder à la figure, mais aussi une série de tracés (ligne exécutée au crayon rouge, découpe de l'assemblage, rencontre des différents plans) où leur co-présence produit le lieu d'un dessin non prévu, accidentel. Il s'agirait de tendre au paysage en posant la sculpture comme une traduction de ses grandes forces structurelles, le trait traduit et déplace ces grandes lignes dans la construction de nos assemblages. La topographie reprise dans les principes structurels de la sculpture pourrait bien alors consister en cet entrelacement réciproque des lignes-plans-surfaces, dont les limites se repoussent et se conjoignent dans une inscription de la ligne en tant que spatialité. La topographie peut être ce lieu commun de la sculpture et du paysage, leurs porosités respectives. Et c'est à cette porosité que peut s'ouvrir l'espace de la sculpture pour donner lieu, au dessin de son site. La sculpture nous permettrait d'éprouver l'espace plus intensément qu'un autre médium, dans les battements rythmiques de sa tectonique. Mais revenons à l'espace particulier que développe la sculpture dans sa configuration. Pour comprendre cet espace, il faut avoir de nouveau recours à la pensée de Heidegger : « De quoi parle-t-elle dans le mot d'espace ? Là parle l'ouverture d'un espace, l'*espacement*. Cela veut dire essarter, sarcler, débroussailler. Espacer, cela apporte le libre, l'ouvert, le spacieux, pour un établissement et une demeure de l'homme. » Et plus loin, aussi : « Espacer, cela apporte la local*ité* (Ortschaft) qui prépare chaque fois une demeure. [363]» La sculpture espacerait-elle le site, ouvrirait-elle le sol pour rendre possible l'avoir-lieu du lieu ?

[363] M. Heidegger, *Questions III et IV, L'art et l'espace*, Paris, *tel*, Éditions Gallimard, 1976, p. 272.

Moulages et soclage, avril 2009.

Notre sculpture ménage dans la configuration de ses socles et de ses structures, des emplacements par des forages ou des creux inscrits dans l'horizontalité des plans. Topographier, pour le geste de sculpture, consisterait bien à ouvrir le sol à ses défaillances structurelles et matérielles, à y ménager des espaces intercalaires. Le cas du *Monument à Victor Hugo* réalisé par Rodin est de ce point de vue significatif. Le sculpteur prend comme amorce de mise en œuvre du projet une photographie sur laquelle Victor Hugo apparaît au sommet du « rocher des

Proscrits »[364], dans une situation donc où le poète est placé en hauteur et surplombe ce qui l'environne. Les deux muses (*La Voix intérieure* et *La Muse tragique*) qui, à l'origine, devaient rendre la composition plus complexe dans l'arrangement des corps, disparaîtront complètement, de même que le bras gauche sur le plâtre visible au Musée Rodin (après avoir subi de nombreuses transformations, assemblages et remontages). La figure est ainsi partiellement incomplète et Rodin décidera de la livrer comme telle. La base prévue sur la quatrième maquette (où l'on peut voir les Muses), fournit à la figure un ancrage tumultueux et mouvementé, constitué d'une série de plis et d'accidents ménagés dans la matière. Lors de l'inauguration[365], le monument est placé sur un ensemble plutôt chaotique de blocs irréguliers et mal dégrossis faisant office de socle. Le socle sera détruit une trentaine d'années plus tard. Les photographies nous donnent une idée assez précise de ce que le socle pouvait former comme volume disjoint et le rôle qu'il pouvait alors jouer dans la rythmie même de la figure (rythmie accentuée par les différentes étaies et maintiens en bois visibles pendant le montage). La succession des blocs formant des paliers d'épaisseurs différentes et orientés selon des axes en pleine contradiction les uns avec les autres, produit au sein même de la composition un déséquilibre qui semble faire vaciller la représentation du poète. Le socle introduit un point de rupture dans la stabilité même de la sculpture et met en crise l'idée même de monument (stabilité, grandeur). Ce socle déplie en creux le contraire d'un horizon de stabilité pour la figure et place celle-ci dans un glissement spatial des plus chaotiques tout en la localisant en lui donnant un « ici ». Le socle, et cela est exemplaire avec cette œuvre de Rodin, désigne le lieu de la sculpture et fonctionne comme un marqueur, par un phénomène de pointage de la figure. Rodin va jusqu'à introduire dans la configuration même du socle (amoncellement par gradin et variation de textures) un degré de figurabilité avancé (la roche et par métonymie tout ce qui peut s'y rattacher). Le socle est donc une aire de déploiement, le lieu et le noyau à partir duquel l'espace extensif de la sculpture peut se développer dans son ouverture.

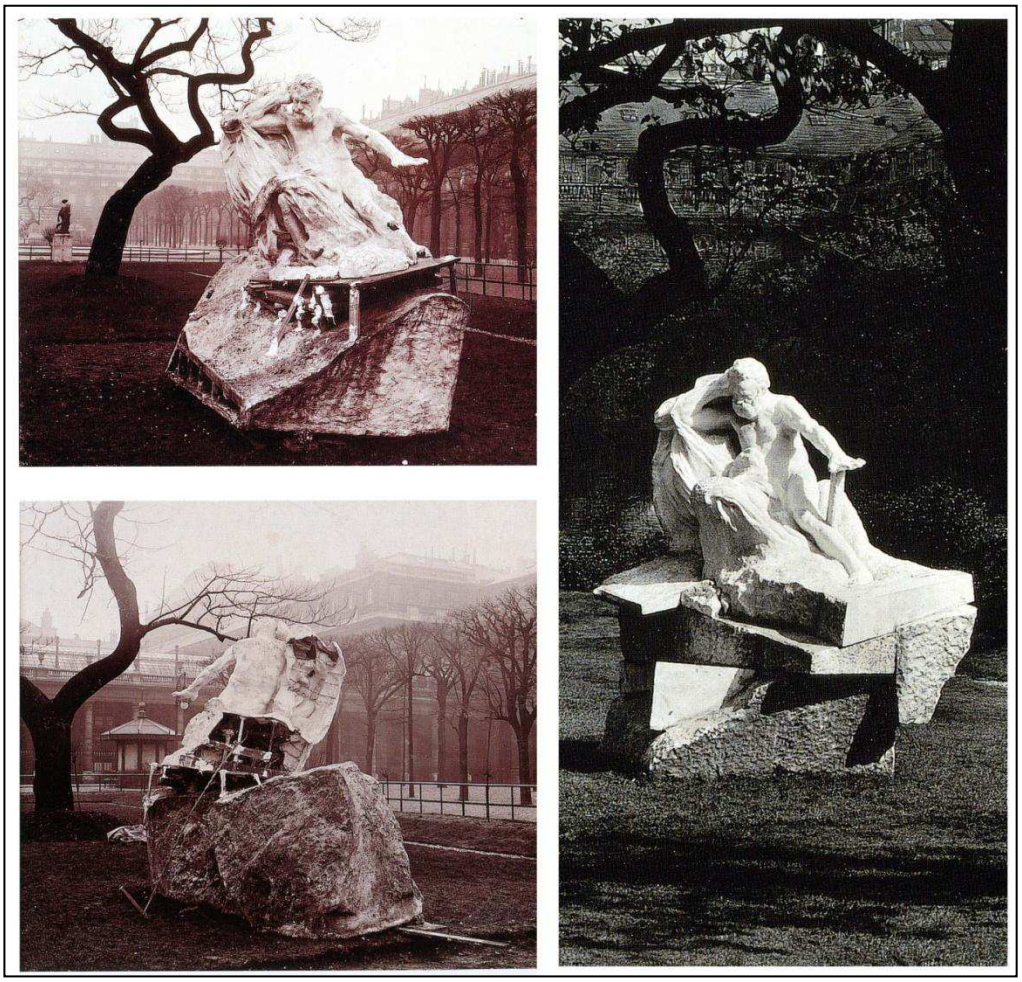
Le socle fonctionne donc en tant qu'embrayeur d'espace et récupère[366] l'ensemble des trajets possibles, condensés en un dessin puissant, se développant sur la totalité des faces, un dessin qui s'inscrit dans le corps même du socle : « L'espace, l'angle, la forme, le relief : je ne les découvre pas comme tels par la *vue* dans leur

[364] Voir à ce sujet, *Rodin en 1900, L'exposition de l'Alma*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2001, p.176-180.
[365] Le 30 septembre 1909.
[366] Sa fonction structurante n'est pas sans rappeler le *travail* qu'opère le mazzochio dans la peinture d'Uccello : « absorber ou à exprimer des tensions de plans, à régler des effets d'échelles. » J-L. Schefer, *Paolo Uccello, le Déluge*, Paris, POL, 1999, p. 15.

vérité *vivante*, sans même parler de l'essence de cet art, la forme *belle*, la *belle* constitution, qui n'est pas couleur, ni jeu de proportions, de symétries, d'ombres et de lumières, mais *réalité exposée et palpable.* [367]» Le socle rend l'espace du dessin palpable, c'est-à-dire que sa configuration développe une série de tracés dont les espacements sont autant de logements pour la contraction et la dilatation d'un espace qui n'est pas encore parvenu à son plein développement et dont la mesure et l'appréhension ne peuvent se faire que dans l'espace tactile que la sculpture installe.

« Figurative ou non, la ligne en tout cas n'est plus imitation des choses ni chose. C'est un certain déséquilibre ménagé dans l'indifférence du papier blanc, c'est un certain forage pratiqué dans l'en-soi, un certain vide constituant, dont les statues de Moore montrent péremptoirement qu'il porte la prétendue positivité des choses. La ligne n'est plus, comme en géométrie classique, l'apparition d'un être sur le vide du fond ; elle est, comme dans les géométries modernes, restriction, ségrégation d'une spatialité préalable. »[368]

[367] J.G. Herder, *La plastique*, Traduction et commentaire de P. Pénisson, Paris, Les Éditions du Cerf, 2010, p. 23.
[368] M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, in *M. Merleau-Ponty, Œuvres,* Éditions Gallimard, Quarto, 2010, p.1619-1620.



Auguste Rodin, *Monument à Victor Hugo*, 186/203/110,9 cm, plâtre. À gauche, essais de mise en place au Palais Royal, mars 1909, aristotype au collodion et à droite, installation en 1909, tirage au charbon.

Devenir de la ligne et du trait dans la sculpture : découper, limiter.

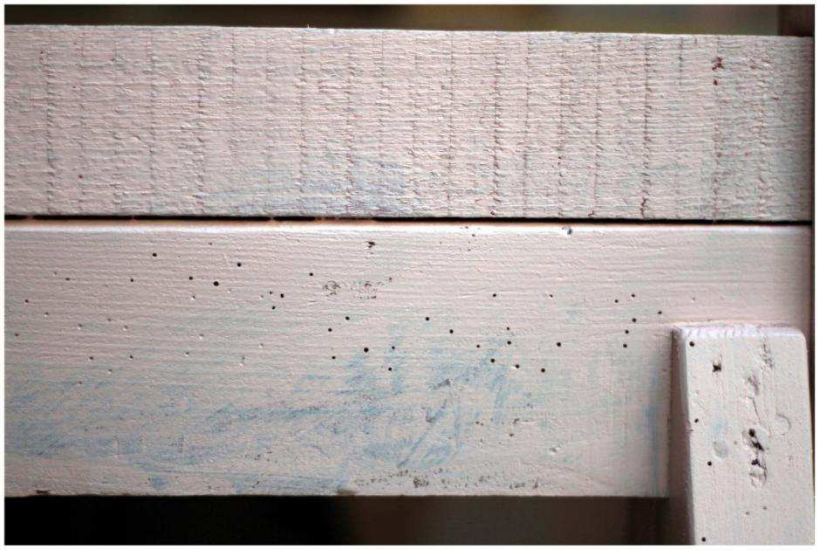
La ligne est un agent de départage de l'espace, elle discrimine en séparant. Elle serait même, en sa jointure, à l'origine de l'espace comme espacement. Deux registres de lignes peuvent d'emblée être analysés ici, d'une part, l'ensemble des lignes formant la bordure, la limite de la sculpture (on s'attachera ici uniquement aux constructions et structures relatives à l'assemblage, les figures ayant été étudiées plus haut) et donc

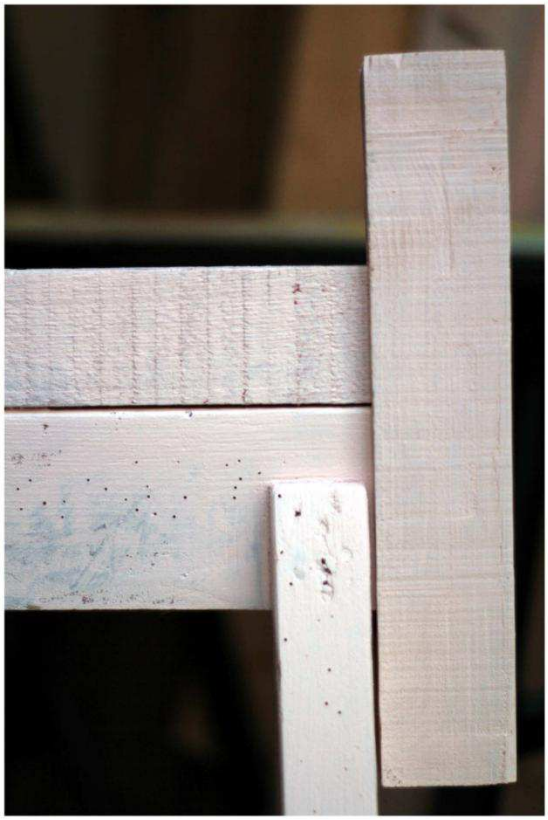
les rapports que peut établir la structure avec son entourage (cette ligne, n'existant en effet que dans le produit de ces rapports), d'autre part, le mode spécifique selon lequel des lignes d'ajointement apparaissent dans le processus même de l'assemblage, lignes que l'on pourrait alors appeler *lignes d'assemblage* et dont l'existence n'est pas paramétrée à l'avance par le dessin en tant que projet, ce qui n'est pas le cas pour les lignes de contour des structures, plus proches de ce que les dessins des carnets avaient pu formaliser dans leur projection (et cela, malgré l'écart lié à la différence de nature des médiums). Enfin, il s'agira d'analyser les phénomènes produits par le rapport de ces deux grandes familles de lignes, lignes extrêmes et lignes « internes », et d'étudier les coïncidences ou discordances de ces tracés au sein de la sculpture. La ligne, en tant que bordure départage la sculpture de son espace d'apparition tout en la rattachant à son déploiement : la ligne existe dans un rapport, rapport chromatique, rapport de valeur, rapport encore établi par des gradients de textures entre le fond et ce qui s'en détache. La plupart de nos sculptures dessinent à leurs marges une découpe nette dont l'effet le plus évident, immédiat, est de trancher, d'apparaître distinctement comme des profils aux découpes qui établissent une rupture franche avec ce qui les entoure. Les sculptures procèdent, en ce sens à la manière des collages et leurs lignes extrêmes n'engagent pas spécialement à en faire le tour, elles rabattent le volume au lieu même de ce qui le génère, c'est-à-dire à la jonction des plans. Il apparaît que la ligne est une puissance d'engendrement de l'espace, puisqu'en démarquant et en séparant, elle fait naître, dans une différence qui lui est constitutive, l'espacement. Une question se pose alors, c'est la nature de ce passage, d'un espace à un autre. L'ajointement, dans nos assemblages, n'est pas sans produire des failles et cela, en raison d'un assemblage qui repose en partie sur la différence marquée entre les plaques ou morceaux de bois, dont les arrêtes, les plans, sont utilisés sans être vraiment aplanis pour s'abouter sans écart. L'écart est volontairement recherché pour ce qu'il produit comme défaillance au sein du système d'assemblage, et pour ce qu'il génère comme dessin. La ligne naissante au contact de deux parties d'assemblage s'amplifie par l'ombre que ménage le creux plus ou moins profond entre les éléments. L'assemblage dans son économie est ainsi renforcé par les lignes de jointures qui ne cherchent pas à être dissimulées. Les tranches des plaques d'assemblage arrêtent la lumière et c'est à travers ce phénomène qu'il faut leur attribuer une fonction significative de dessin, un dessin en différé, qui s'inscrit en creux et dont les linéaments manifestent l'assemblage dans son principe plastique. C'est le cas avec cet élément de coffrage récupéré, redécoupé et prolongé en juillet 2012 : la sculpture se présente comme un ensemble d'emboîtements et prend forme par une série de jonctions de volumes. Les matériaux employés diffèrent par leurs textures de surface (médium / contreplaqué / bois brut) ce qui rend les lignes de jonction d'autant plus

présentes. Ces lisières du contact apparaissent comme le résidu actif d'un principe constructif, témoignent du procédé de fabrication de la pièce, matérialisent le dessein qui a en quelque sorte présidé à l'assemblage. Il y a donc un retour du dessin, dans le processus même de production des structures, intrinsèque à celles-ci, visible si l'on s'attache à observer les bordures des différents éléments en présence dans l'assemblage. C'est un dessin, dans les marges, rejeté aux limites des surfaces qui déterminent la configuration spatiale de la sculpture. Pourtant, ces lignes sont génératives de la tenue constructive de la sculpture, elles prennent en charge la puissance de l'assemblage comme pratique de collage par parties et fragments ré-agencés. Il s'agit, en effet, comme le précise R. Krauss à propos des œuvres minimalistes « de débarrasser le dessin de son aspect métaphorique et de faire coïncider précisément les qualités allusives de ses bords ou de ses contours avec les limites physiques de l'objet. »[369] La ligne d'assemblage désigne et dessine le principe proprement physique de l'assemblage, le mode même de production par lequel il peut se formaliser, les réglages de manipulation et d'ajustement qui lui sont subséquents, le caractère éminemment tactile du geste présidant à la structure assemblée. Joindre, disjoindre, re-joindre, la ligne développe l'ensemble de ces modalités d'être, au sein même de l'assemblage, elle oscille entre ces différents possibles. La ligne, c'est aussi du temps cristallisé et ramené à la surface des plans, ici avec les cernes du bois, une stratification témoignant de la genèse et des métamorphoses du matériau. Certains gestes de sculpture peuvent consister à faire remonter ce temps enfoui, et la ligne n'en est que l'ultime réceptacle, elle enregistre du temps et le redéploye dans la structure d'assemblage.

[369] R. Krauss, *La ligne comme langage*, in *La part de l'œil*, Dossier : le dessin, Bruxelles, Éditions La part de l'œil, 1990, p. 80.

Lignes de jointure dans l'assemblage. *Sculpture*, juillet 2012, élément de coffrage prolongé, médium et contreplaqué peint, élément de mobilier, dimensions variables, atelier. *Page suivante, assemblages repris*, juillet 2012, tréteaux et empiècements, contreplaqué peint, dimensions variables.





Dans l'assemblage de la page précédente, une série de gradations linéaires se développe selon les éléments employés pour constituer la structure. Les lignes opposent au regard un réseau tramé mais surtout étalonnent la sculpture. On peut ainsi déceler des directions et des trajets bien différents selon que les lignes dues à l'emploi brut de traverses de bois rythment le matériau et le font même vibrer (c'est le cas ici pour la partie haute de l'assemblage, où certains tracés plus appuyés et même redoublés dans leurs graphies apparaissent telle une sismographie[370]). Cette sismographie résulte de la conjonction de deux régimes de lignes qui tout en se contrariant, se relèvent mutuellement : d'une part des strates ciselées et crénelées qui tendent la structure verticalement et redressent ainsi le plan horizontal de sa partie haute, d'autre part, un champ de lignes horizontales qui assoient la stature et la tenue de la sculpture. Ce dessin, non réfléchi, d'une certaine manière trouvé, est étroitement lié au matériau utilisé dans la sculpture, c'est un dessin qui échappe donc à la logique projective des carnets et l'enrichi considérablement. Les deux espacements (l'un vertical, l'autre horizontal) épaissis et enrichis par l'ombre profonde témoignent d'un assemblage dont les parties ne sont pas totalement jointives et produisent des écarts. Le dessin de lignes structurantes au sein de l'assemblage est donc produit par la force de l'écart plus ou moins tenu entre les différents éléments de la composition. C'est, là encore, le résultat d'un processus difficilement prévisible dans la démarche de projet qui conduit la plupart de nos dessins : c'est dans le déplacement, la manipulation et le toucher que le matériau résiste donc et rend possible certaines configuration, dans le lieu du contact seulement. Les découpes des éléments nécessaires à la construction de l'assemblage produisent, en séparant dans l'épaisseur de la matière, des lignes de fracture, de rupture qui sont comme autant d'enregistrements de gestes et de procédés de mise en œuvre de la sculpture (on peut ajouter à cela les restes et trouées impactant le bois et configurant autant de trajets de dessin possibles pour le regard). Ce processus de mise en œuvre de la sculpture et le dessin qui en résulte définissent presque exclusivement le travail d'Ulrich Rückriem. L'artiste a en effet répertorié l'ensemble des matériaux, des procédés et des outils, employés dans son travail de sculpteur, par la mise en place d'une liste[371]. Cette liste tripartite resserre l'œuvre

[370] C'est-à-dire l'ensemble des déflagrations subit par le matériau et ce, dans la visibilité même de sa surface. Les lignes tremblantes qui apparaissent sur le plan extérieur de la structure sont, en effet, dues à une découpe qui laisse transparaître la structure matérielle du matériau employé. La peinture appliquée sur la totalité de l'assemblage plutôt que de recouvrir et d'opacifier complètement le matériau, laisse donc visible et accentue même ses irrégularités : la peinture révèle une logique graphique préexistante au projet de dessin, et intrinsèquement liée aux conditions matérielles et au processus de la sculpture.

[371] Materialien : Aachener Blaustein, Basaltlava, Belgischgranit, Diabas, Dolomit, Gusseisen, Granit, Holz, Sandstein, Schieferstein, Stahl. Werkzeuge : Eisenkeile, Hammer, Meissel, Öldruckschere, Schneidbrenner, Spitzeisen, Spitzmeissel, Sprengmeissel, Steingatter, Steinsäge, Schweissbrenner, Zuschlaghammer.

sculptée autour des conditions fondamentales d'existence de la sculpture : « Le thème de « diviser un bloc de pierre d'une certaine manière et de le recomposer en sa forme originale » est resté pour moi jusqu'à ce jour plein de surprises et me tient en haleine. Tous les thèmes suivants ont, d'une manière ou d'une autre, un lien avec cette expérience qui est pour moi la plus essentielle. Rétrospectivement je peux dire que les travaux effectués avant cette date sont d'une importance moindre. »[372] Pour *Dolomit*[373], un bloc de pierre est ainsi divisé en huit sections d'égale épaisseur. Les huit éléments obtenus sont ensuite réagencés selon leurs emplacements respectifs originaires avant la découpe. L'infime différence d'ajustement entre les sections produites par la découpe du bloc et donc par la perte d'une certaine quantité de matière résultant du sciage de la pierre, crée donc une série de lignes parallèles qui contrarie l'unité et la logique première du matériau. Ces lignes s'opposent d'une part aux limites du bloc bien moins régulières et rétablissent une horizontale, un horizon pour le regard, inexistant dans l'oblique et le vacillement vertical du bloc. Deux grandes directions s'opposent ainsi à travers les lignes fonctionnant comme vecteurs de tension. Les lignes de sections produisent de la différence au sein d'une unité plastique et leurs espacements introduisent du rythme et donc de l'écoulement, un flux, au sein du matériau. Ces lignes impliquent par leurs coupures et leurs intersections avec le bloc, une grille de lecture, elles le compartimentent et lui donnent une structure qu'il n'avait pas. Les lignes sont donc ici structurantes et focalisantes. Les espacements différentiels subtils qu'elles introduisent dans la matière sont la consistance même de la sculpture, c'est-à-dire encore, un forage par la ligne, un évidement du matériau, et la matérialité d'une absence (retrait de la matière au sein du bloc). Ces espacements sont d'autant plus visibles lorsqu'ils sont repris avec une précision chirurgicale dans les dessins qui accompagnent les sculptures, en plus de l'énonciation procédurale et matérielle liée à la production de la sculpture. Tout semble être contenu dans la puissance d'espacement de la ligne et dans les différents registres qu'elle peut prendre. L'œuvre sculptée de Rückriem se décline ainsi selon les modalités spatiales que peut prendre la ligne, selon les outils et les matériaux qu'elle emploie. Le dessin procède d'une recomposition du bloc après l'avoir divisé et l'on retrouve l'une des fonctions principales de la ligne, celle-là même d'ouvrir le support et d'être une longueur sans largeur, c'est-à-dire encore d'étirer et d'étendre l'ensemble des données de son entourage. Pour *Dolomit*, la suite de

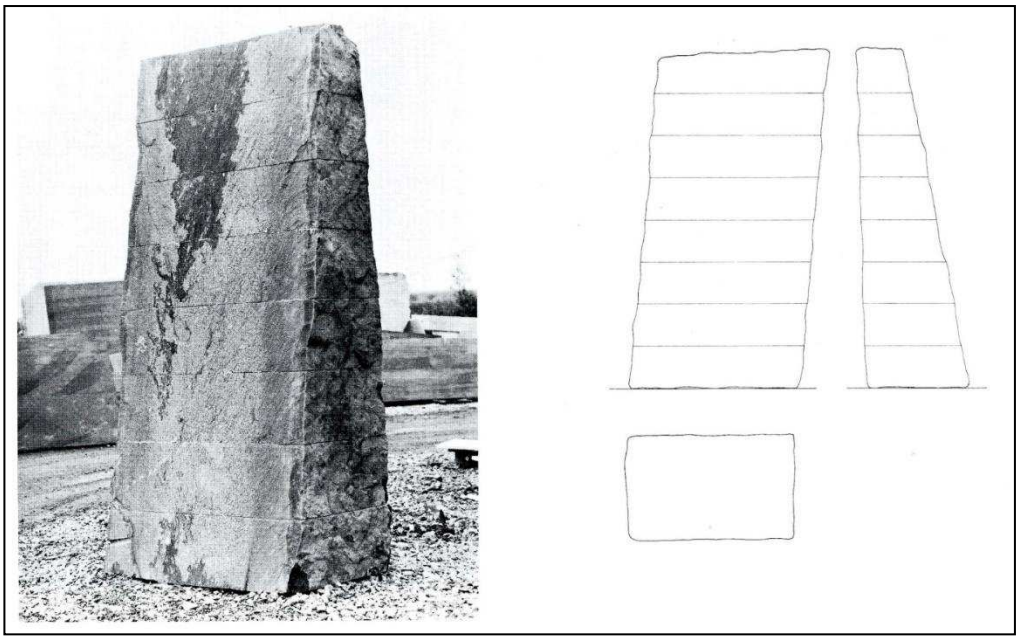
---

Bearbeitungen : abgesprengt, ausgegossen, ausgeschmiedet, gefräst, geschnitten, geschweisst, gespalten, gestaucht, getrieben, herausgehauen, zerschlagen. *Ulrich Rückriem, Skulpturen 1968-1976*, Van Abbemuseum Eindhoven, Éditions Van Abbemuseum, 1977, p. 4.

[372] Ulrich Rückriem : *Réponses à dix questions de Bernard Blistène*, in *Ulrich Rückriem, Sculptures*, Centre Georges Pompidou, 16 mars-16 mai 1983, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1983, p. 16.

[373] *Dolomit*, geschnittent (Steinsäge), 220 / 110 / 67 cm, 1973, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

scansions opérées par ces lignes de départage du bloc, établit en quelque sorte un cadre pour celui-ci, elle souligne le différentiel d'épaisseur entre la base et le sommet de la sculpture. Sans elles, la configuration formelle du bloc n'apparaîtrait pas dans toute son évidence. C'est peu dire que la ligne est un agent de marquage et qu'elle révèle la structure spatiale, la tenue verticale de la pierre, par des étagements successifs et des répartitions échelonnées de volumes monolithiques, elle installe, dans la structure même de la roche, une dynamique spatiale qui ne lui préexistait pas. Les lignes obliques de contours sont ainsi renforcées et rehaussées par la série de coupures pratiquées dans le bloc, là encore par la production d'une différence de rapports. Il faut ajouter à cela que les lignes traversent de part en part la sculpture et qu'elles en font le tour, la ligne articule ainsi les quatre faces du monolithe et réunit dans sa puissance spatiale la succession des profils (ce qui n'apparaît pas d'ailleurs sur le dessin, qui sépare une fois de plus la totalité du bloc en isolant chacun des plans et qui, d'autre part, égalise les linéaments avec les sections, par la même densité de tracé). La ligne oscille ainsi entre formation d'une unité et division en sous unités distinctes, elle est un entre-deux.



Ulrich Rückriem, *Dolomit*, geschnittent (Steinsäge), 220/110/67 cm, 1973, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Cette fonction interstitielle de la ligne confère au dessin une valeur spatiale évidente, si l'on considère l'espace, aussi et d'abord en tant qu'ouverture. La ligne produit ainsi de l'ouvert, ouvre le matériau à sa structure même, à se teneur et dispose la sculpture dans un battement. Ce battement a notamment pour fonction d'amplifier la verticalité de celle-ci, de faire se connecter, à travers la ligne, deux registres du fondement de la sculpture : d'une part l'horizontalité et le sol, d'autre part la verticalité et le corps. Au-delà de ces deux données essentielles pour la sculpture, on trouve des variations : ici, dans le cas de *Dolomit*, l'hésitation des contours marquant l'espace par leur obliquité et donc de façon paradoxale (par ce léger tremblé ou bougé de la ligne) l'hésitation de la sculpture à se tenir et à se dresser, la fragilité de son équilibre.

La sculpture, chez Rückriem, fonctionne aussi comme plan d'inscription pour le dessin, il suffit pour cela d'en observer la face la plus large, sur laquelle s'étend de haut en bas la déchirure d'une tache, différence propre à la substance même de la matière, tache dans laquelle pourrait bien se loger un résidu du paysage. Les lignes de découpe horizontales interrompent cette tache et la séquence en une série subtile de fragments qui continuent de coïncider, malgré l'interruption. La ligne a pour effet d'agir comme cadre et donc en tant qu'espace délimité pour le regard, dans la réception de ce paysage fortuit (géologique). Quant à la tache conservée et même exposée au regard par la sculpture, elle crée un creux, une faille pyramidale inversée et sombre, comme en négatif, qui pourrait avoir alors pour fonction d'alléger la puissance massive de l'assemblage tout en ramenant la sculpture à cette masse instituée en monument. Ambiguïté et paradoxe de la ligne opèrent ainsi dans les productions sculpturales de Rückriem. Dans le cas de *Dolomit*, montée et descente se croisent sur le même plan de visibilité : la noirceur de l'échancrure s'oppose ainsi aux remontées plus claires qui parcourent la surface du même plan, contractant dans le même espace des directions et trajets contraires et disposant encore la sculpture dans un battement. Cette sculpture, si l'on suit les lignes qui la parcourent, apparaît comme l'incarnation et la matérialisation même du rythme, c'est-à-dire encore, ce qui est articulé et structuré et qui temporalise[374]. Ces lignes de découpe ont une puissance articulatoire (régime d'énonciation : la sculpture consiste en une découpe, régime phénoménologique d'éclaircie par essartement). L'interdépendance des registres de tracement confère à la sculpture son autonomie, en tant que structure aboutie d'éléments conjoints par un dispositif sculptural : chaque partie ou fragment

[374] « Pourtant le rythme – tel que nous nous le représentons communément – semble introduire dans ce flux éternel un déchirement et un arrêt […]. Il y a arrêt, rupture dans le flux incessant des instants qui de l'avenir se perd dans le passé, et cette rupture et cet arrêt sont précisément ce qui donne et révèle le statut particulier, le mode de la présence spécifique de l'œuvre d'art ou du paysage que nous avons sous les yeux. » G. Agamben, *L'Homme sans contenu*, Belval, Éditions Circé, 1996, p. 132.

détermine la limite de celui qui le précède ou lui succède, par le jeu des rapports de proportions. La verticalité de la sculpture s'amplifie d'une compression liée à la découpe sérielle en blocs successifs, lui donnant alors un caractère d'élévation et de poussée. La structure mise en œuvre ici par la ligne est édificatrice et constructive (prélever un bloc, le découper et donc séparer pour ensuite réunir par un assemblage qui reconstitue). La ligne produite par le contact dont le préalable est une séparation dans la matière par l'outil, est scansion c'est-à-dire développement selon une fréquence régulière de modules répétés et associés dans une construction. Le dessin assure d'ailleurs pleinement la fonction de révélateur du principe de mise en œuvre de la sculpture. Les dessins de Rückriem sont linéaires sans aucune valeur ni texture qui donneraient à la forme une pseudo matérialité[375]. La ligne exclusive nous informe de la ségrégation des espaces, elle est employée pour délimiter et rendre, par les effets de mise en réserve, le principe structif qui sous-tend la sculpture. Le dessin réduit la sculpture à son concept et la rend presque transparente (telle la clarté ou l'idéalité de l'idée, sous la forme d'une épure), le matériau s'y serait absenté. La ligne du dessin reprend exclusivement les tracés liés aux procédés de découpe et serait ainsi une transposition des repères pris sur le bloc, dans le champ bidimensionnel du geste graphique (une mise aux points effectuée sur le papier en quelque sorte). Le dessin pourrait ainsi fonctionner comme une notice, comme index et comme répertoire de gestes (modalités de découpes), en reprenant avec une précision et une exactitude déterminantes, les linéaments de la sculpture, tout en la dématérialisant, en privant ainsi la sculpture d'une part essentielle de sa configuration (les lignes de la masse rocheuse, ses textures). Le dessin est en effet privé de poids et déleste alors une spécificité de la ligne dans la sculpture de Rückriem, celle de naître par le contact d'un écrasement de deux blocs. La ligne est à ce nœud, elle matérialise les différents points d'appuis qui s'échelonnent tout au long de la paroi. Le lieu de contigüité entre les différents fragments du bloc, c'est donc la ligne, et celle-ci existe par cette configuration (jointement et contact). C'est-à-dire qu'elle est le lieu où s'exercent les appuis et la puissance massive de la sculpture, dans l'intervalle de ces espacements.

[375] « Précisons d'abord ce qu'il faut entendre par dessin : une représentation graphique des formes. Un ouvrage n'est dessin qu'en raison de son caractère graphique. Qu'il comporte ou nom de la couleur, il doit être considéré comme tel tant qu'il conserve ce caractère, cela quelles qu'en soient les dimensions, quel que soient le procédé et le subjectile utilisés. Il devient proprement peinture dès que la couleur absorbe le trait, ou plutôt dès que l'aspect colorique l'emporte sur l'aspect graphique. » P. Lavallée, *Les techniques du dessin, leur évolution dans les différentes écoles de l'Europe*, Édition Van Oest, Paris, 1949, p. 7. Ici, le trait absorbe l'ensemble des textures et des particularités de surfaces dans son épaisseur et son développement en lignes.

Pour revenir à nos structures, et à leur *construction interne*[376], il apparaît nettement que la ligne a une capacité spécifiquement articulatoire. Elle permet tout d'abord le passage entre les éléments principaux de l'assemblage, elle se redouble et s'amplifie de ces transitions d'un bord vers l'autre. Tout se passe entre ces bords et dans le passage et la transition que la ligne met en jeu. La ligne détermine la limite du matériau, l'extrême linéament de sa mise en forme. La ligne est donc avant tout une limite et tient en sa ténuité le développement possible de l'espace. Mais il faut ici, de nouveau, avoir recours à ce que dit Heidegger à propos de l'espace et de la sculpture : « Ce que la sculpture forme plastiquement, ce sont des corps. Leur masse, consistant en divers matériaux est multiplement façonnée. Le façonnement a lieu en une délimitation, qui est inclusion et exclusion par rapport à une limite. De ce fait, l'espace entre en jeu. [377]» Le façonnement, c'est-à-dire la mise en œuvre d'un matériau en employant un outillage, ne peut exister qu'à partir d'une limite. La limite est le lieu de la séparation et de l'ouverture. Façonner, c'est donc produire une limite. Ce n'est qu'à partir de la limite ainsi produite et donc à partir d'une série d'ouvertures que « *l'espace entre en jeu* ». L'espace c'est l'ouverture déclarée par la limite et le façonnement se déploie autour de celle-ci, dans une variabilité de passages (inclusion et exclusion par rapport à la limite). L'assemblage ne cesse de construire ces passages et d'inclure ou d'exclure des éléments dans le processus même qu'il met en place : regrouper, empiler, superposer, insérer, juxtaposer…Ce type d'assemblage rejoint et élargit la catégorie de la sculpture comme « dessin dans l'espace » tel que le conceptualise R. Krauss[378] à partir de l'œuvre de J. González, c'est-à-dire en tant que constellation mais aussi en tant que la sculpture dessine des tracés, sur le mode cursif, des vecteurs et des trajets. Comme nous le rappelle R. Krauss, González dépouillera

[376] « Cézanne sait déjà ce que le cubisme redira : que la forme externe, l'enveloppe, est seconde, dérivée, qu'elle n'est pas ce qui fait qu'une chose prend forme, qu'il faut briser cette coquille d'espace, rompre le compotier – et peindre, à la place, quoi ? Des cubes, des sphères, des cônes, comme il l'a dit une fois ? Des formes pures qui ont la solidité de ce qui peut être défini par une loi de construction interne, et qui, toutes ensemble, traces ou coupes de la chose, la laisse apparaître entre elles comme un visage entre des roseaux ? Ce serait mettre la solidité de l'Être d'un côté et sa variété de l'autre. Cézanne a déjà fait une expérience de ce genre dans sa période moyenne. Il a été droit au solide, à l'espace – et constaté que dans cet espace, boîte ou contenant trop large pour elles, les choses se mettent à bouger couleur contre couleur, à moduler dans l'instabilité. C'est donc ensemble qu'il faut chercher l'espace et le contenu. » M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit, in Œuvres*, Paris, Éditions Gallimard, Quarto, Paris, p. 1615.

[377] M. Heidegger, *Op. cit.*, p. 269.

[378] Nous reprenons ici, en partie, le passage fonctionnant comme préalable et introduction à la pensée qui suivra. « En 1932, alors qu'il est sur le point de donner un nom à la nouvelle approche de la sculpture que Picasso et lui viennent d'inventer, Julio González laisse dériver ses pensées à travers le temps et l'espace jusqu'à cette ancienne pratique consistant à voir des figures dans les constellations. […] Dessiner avec les étoiles c'est, littéralement, consteller, c'est-à-dire employer une technique qui n'est ni mimétique ni abstraite. » R. Krauss, *Op. cit.*, p. 201.

sa sculpture de tout considération métaphorique, au contraire de Picasso qui emploie des objets trouvés pour construire ses assemblages (l'objet est même l'amorce de l'assemblage, par des principes d'associations métaphoriques). Si l'objet trouvé persiste dans nos structures (le tréteau par exemple), il n'a pour autant aucune fonction de ce type, il est employé essentiellement pour sa puissance de découpe (en tant que tracé configuré), et déjà en tant que structure pouvant assurer une tenue à la figure. L'assemblage réalisé alors, prend appui et prolonge une logique constructive déjà en œuvre, trouvée, pour se redéployer dans une nouvelle constellation de formes. Mettre en place des emboîtements, des inserts et trouver des modes d'ajointement de ces éléments, c'est inscrire la sculpture comme signe graphique dans les trois dimensions de l'espace et désigner la ligne comme le lieu d'articulation même de l'espace, son départ (la ligne départit, départage et donne le départ de l'espace). Elle détermine des emplacements[379] et des logements pour la figure et paramètre la spatialité propre de la structure (fixation, cristallisation, focalisation, ouverture.

[379] « D'abord emplacer accorde quelque chose. Il laisse se déployer de l'ouvert qui, entre autres, accorde l'apparition dans la présence de choses auxquelles l'habitation humaine se trouve renvoyée. Ensuite emplacer prépare pour les choses la possibilité de s'appartenir les unes aux autres, chacune à sa place et à partir de celle-ci. Dans le déplie duel de cet *emplacement* a lieu ce qui donne lieu. » M. Heidegger, *Op. cit.*, p. 273.

Vue partielle d'assemblages, atelier, juillet 2012.

Il apparaît que dans la ligne, se cristallise la force de développement spatial de la sculpture, la ligne engage au parcours, définit un chemin et des trajets. Elle souscrit donc à des logiques de déplacement qu'elle vectorise. Certaines lignes que l'on peut observer dans l'assemblage choisi ici sont des lignes de forces qui découpent la sculpture et l'isolent de son entourage, d'autres apparaissent comme des lignes de réduction où l'espace plutôt que de se déployer, se resserre et se condense (par exemple, avec la pièce rectangulaire placée autour de la barre transversale et dont

l'une des fonctions est structurelle, puisqu'il s'agit de maintenir deux éléments de l'assemblage[380]). La ligne est aussi une puissance de rassemblement, elle déloigne[381], puisqu'elle permet de relier à l'intérieur de la structure[382] des zones, des parties de l'assemblage ou bien encore de réduire toute distance par sa puissance liante, les figures comprises dans la composition de l'assemblage. La ligne définit des espaces et donc se développe selon des répartitions, des portions d'espaces en installant des limites, elle délimite le corps de la sculpture, son inscription dans le champ d'un rayonnement. Cette capacité à délimiter et à découper, c'est-à-dire à prélever des portions d'espace et à les matérialiser comme fragments, est à son maximum d'intensité dans les structures aux tréteaux par l'alternance des vides et des pleins ménagés par la configuration de l'assemblage. Alors que le trait – le trait de découpe par exemple que l'on peut observer à la surface de certains assemblages – s'établit dans une brièveté et sur un court trajet, la ligne est une prolongation du trait, son déroulement, elle est un parcours. Les structures sont des parcours ménagés dans l'espace par les différents éléments de l'assemblage. Les lignes forment donc un réseau complexe de tracés définissant ainsi l'emprise de la sculpture sur l'espace, la ligne se développant tel un élancement du trait dans sa prolongation. La conjonction des lignes à certains angles de l'assemblage, marque les nœuds de la structure, ces points d'articulation et de tension, l'ensemble des phénomènes qui tirent la figure à sa plus complète et claire apparition (dans les cas où la structure est au service de la figure[383]).

Cette force d'élancement de la ligne se manifeste encore dans un assemblage précaire réalisé en juillet 2011 à l'atelier, produit par la réunion d'une ancienne série de sculpture et d'un objet récupéré et prolongé (structure de sommier). La ligne, dans ce cas précis, tend et étire l'espace verticalement, on pourrait qualifier cette configuration d'espace dressé, d'une part par la série de lignes verticales créant un champ, d'autre part par la surélévation due au rehaut du socle-plancher (avec pour effet spatial de re-dresser et de verticaliser une seconde fois). La ligne donne

[380] Au-delà de cette fonction élémentaire de tenue de la structure, la pièce en question rapproche en tenant par contact, deux régions de l'assemblage et focalise la construction sur cet emplacement proche de la figure.

[381] « Déloigner veut dire abolir le lointain, c'est-à-dire l'être éloigné de quelque chose, rapprocher. Le Dasein est dé-loignant il ménage, en tant que l'étant qu'il est, chaque fois la rencontre de l'étant dans la proximité. Le dé-loignement dévoile l'être-éloigné. […] Le dé-loignement est d'abord et le plus souvent affaire de discernation : rapprochement, amener à proximité, comme par exemple se procurer, tenir prêt, avoir sous la main. » M. Heidegger, *Être et Temps*, Éditions Gallimard, Paris, 1986, p. 145.

[382] Cette puissance liante ne se limite pas à la structure, la sculpture en tant que dessin dans l'espace vectorise son entourage. Cette spécificité sera étudiée plus loin à propos du dispositif (ensemble de sculptures appartenant à un certain ordre de mise en présence).

[383] Ce n'est pas toujours le cas, notre travail plus récent de sculpture tend à manifester l'autonomie des structures et à développer une pratique d'assemblage en tant que telle.

consistance à l'espace par ses directions répétées et par les espacements, en tant qu'elle ménage des vides et des places pour le regard et le corps (la sculpture dessine des espaces en creux par le jeu continu des intervalles[384]). La sculpture est bien une *dotation d'espace* singulière, elle est rythme. Par elle et ses configurations, s'écoulent et s'espacent l'espace mais aussi le temps. La sculpture est rythmie et écoulement, et la ligne sert ce programme, à travers les différents dessins qu'elle trace. Les lignes verticales tendues vers le ciel pointent la figure (son absence, ou sa présence, selon les dispositifs) la placent dans une structure d'encadrement où elle se trouve enchâssée. Cette fonction encadrante est à l'œuvre ici, à la manière d'un contrepoint de la figure. Les lignes, dans leur construction, viennent non seulement contrebalancer la masse de la figure (voir page suivante) mais aussi renforcer son ancrage et sa présence, déployer un vide sous le plein pour ménager une réserve de battement spatial, alterner l'ouverture et la fermeture (éclosion / déclosion) de l'espace engagé par sa matérialité et sa métrique[385]. Cette géométrisation[386] de l'espace, cette métrique plastique sont à l'œuvre chez Uccello et singulièrement dans *La bataille de San Romano*[387]. L'espace de la composition se trouve en effet totalement tendu et déployé selon la rythmie qu'impose à la représentation la succession des lances qui semblent prendre un départ de mouvement (en décomposant et fractionnant l'image peinte) depuis l'angle gauche du panneau, sous la forme dépliée d'un éventail, pour atteindre son maximum d'intensité, au milieu de la composition, par le resserrement massif de ces pointeurs picturaux. Micheletto da Cotignola apparaît ainsi sur fond de hampes, un fond strié donnant à la figure la pleine stature de son installation ainsi que son rayonnement (il n'est qu'à noter l'échelonnement des lignes inscrites par celles-ci).

[384] On peut d'ailleurs relever pour cet assemblage, les variations d'amplitude des intervalles entre la partie haute (espacements importants entre les éléments verticaux) et la partie basse (ténuité des écarts entre les différentes traverses qui reconstituent un « sol »).

[385] Polarité et effet contrapuntique renforcés par la nature de la ligne engagée dans la totalité de la sculpture : d'une part les lignes souples et enchevêtrées de la figure liées à l'opération du moulage, d'autre part, le réseau de lignes géométriques fonctionnant comme tissage et système de projection orthogonal.

[386] « La géométrie a directement rapport à la double activité générative qui peut être le fait du tracé, et qui se manifeste tout ensemble dans l'ordre graphique et dans l'ordre sémantique : le contour nomme la figure en même temps qu'il la produit (autre manière de dire qu'il la *définit*). » H. Damisch, *Traité du trait, Tractacus Tractus*, R.M.N, Paris, 1995, p. 105. Le rôle des lances, dans la peinture d'Uccello, a notamment pour effet de définir l'espace de la figure et d'attribuer un lieu aux corps représentés.

[387] Manière d'introduire dans une représentation privée d'architecture – la scène se déroulant à l'extérieur – une structure d'organisation de l'espace et des figures, très proche du dispositif perspectif (lignes de fuite, focalisation, délimitation des surfaces).

Assemblage, mortier prompt et plâtre, bois peint, juin 2007, détail.

Vue partielle d'assemblage provioire, juillet 2011, atelier.

Paolo Uccello, *La bataille de San Romano*, vers 1435-1440, 182/317 cm détrempe sur peuplier, Louvre, détail.

Les lignes déterminées par ces objets du contact[388] matérialisent le mouvement et le rythme, pour fonctionner telle une mise au cordeau de l'espace, elles définissent le lieu de la bataille et des figures. Par leur dressage, elles orientent la position de l'ensemble des protagonistes de la scène, structurent la représentation en la décomposant, c'est-à-dire en nous la livrant par parties successives (en introduisant donc du temps). Ces lignes inscrites par les hampes définissent un réseau prenant les aspects d'une architecture de colonnades (entre l'architecture et la sculpture), réseau qui enveloppe les figures et les coordonne. Les hampes dessinent donc un lieu, elles déchirent le fond par leurs éclats dorés, c'est-à-dire encore que ces objets produisent des faisceaux et ainsi une mise en scène de l'espace par des scansions lumineuses. Ces hampes que l'on pourrait aussi apparenter à des pieux de fondation[389] sont un marquage de l'espace et par l'orientation de leurs pointes marquent l'espace dans son ouverture et son ancrage. L'objet répété comme autant de traits, maille la représentation de ses linéaments et nous la présente en tant que tissage de l'espace pictural (on pourrait qualifier ce type de tissage par les stries qu'il développe autour des figures). C'est un procédé de dessin et de projection du trait dans sa poursuite qui permet de rendre l'ensemble de la surface comme ductile (à portée de main, malléable dans sa plasticité). L'ensemble de la surface est ainsi rendue sensible par ces lances-vecteurs qui connectent et relient la partie haute et la partie basse du panneau tout en découpant celui-ci en une variabilité de cannelures, avec pour effet spatial de rapprocher certaines figures du plan de la représentation alors qu'au contraire, d'autres sont rejetées dans l'arrière fond des plans éloignés par des effets de barrages linéaires. Ici encore, la ligne développe une fonction constructive (faire tenir ensemble les éléments de la représentation), encadrer et disposer les figures selon des emplacements spécifiques, définir et indexer. Notre assemblage réalisé en juillet 2010 (page précédente) réunit, au sein du même objet, deux pièces produites séparément (d'une par la série de « sellettes », d'autre part le socle-plancher), il reprend cette structure dialectique joignant l'horizontalité à la verticalité et matérialisant un phénomène de poussée (d'étirement du sol, de son relèvement). Les lignes dessinées par l'assemblage de la sculpture sont des tenseurs de données élémentaires (haut/bas) et ont pour effet d'attribuer une orientation au corps. La sculpture rend présente et proche l'espace dans lequel on se déplace, par un jeu réglé d'alternance de pleins et de vides. Là encore, la fonction d'encadrement de la ligne travaille

[388] En effet, la lance est une arme qui permet au cavalier de frapper son ennemi à distance tout en le touchant (par délégation), de l'atteindre. Elle matérialise en quelque sorte l'espace séparant deux corps, dans le contexte du combat et de la bataille.

[389] Cardo et décumanus marquent ainsi l'intersection de deux axes majeurs dans la fondation de la ville romaine, son centre positionné.

pleinement et la sculpture fonctionne comme une mise en place de relations spatiales. La sculpture, dans son principe d'assemblage, fait venir l'espace sous notre regard, par son aménagement de l'ouverture et de la fermeture, elle le dispose[390]. La ligne aménage cette possibilité de relations spatiales, elle détient ce principe dans le phénomène même de sa pro-duction. Nos sculptures, dans l'élaboration de leurs structures, placent la ligne comme agent de configuration majeur. Les structures peuvent en effet apparaître, dans leur mise en œuvre comme la croisée de lignes directrices (prenant corps et épaisseur dans le matériau) définissant une topologie pour la figure et il s'agira alors de définir l'ensemble des rencontres possibles entre les lignes, produisant autant de focales ou de nœuds dans le corps même de la sculpture. Sous les figures mises en regard dans l'assemblage[391] du mois de décembre 2011, une superposition de tracés de différentes épaisseurs, déplace l'horizontalité du sol jusqu'à leur contact.

[390] « *L'espace n'est pas plus dans le sujet que le monde n'est dans l'espace.* L'espace est plutôt « au » monde, dans la mesure où l'être-au-monde constitutif du Dasein a découvert l'espace. L'espace ne se trouve pas dans le sujet, pas davantage celui-ci ne contemple le monde « comme s' »il était dans un espace, mais au contraire le « sujet » ontologiquement bien entendu, le Dasein, est spatial en un sens original. Et parce que le Dasein est spatial selon la description qui en a été faite, l'espace se montre comme *a priori*. Cette locution ne veut pas dire quelque chose de tel qu'une appartenance préalable à un sujet qui, n'ayant primitivement pas encore de monde, se propulse hors de lui un espace. Apriorité veut dire ici : priorité de la rencontre de l'espace (comme coin) dans chaque rencontre d'utilisable dans le monde ambiant. » M. Heidegger, *Être et Temps*, Éditions Gallimard, Paris, 1986, p. 152.

[391] Voir page suivante.

Assemblage figure-structure, décembre 2011, état provisoire, tréteaux peints, bauxite taillée, dimensions variables.

Une ligne constructive.

Trois paliers soutiennent la verticalité des deux pierres taillées, selon des registres formels différenciés. La partie supérieure de la structure consiste en un plan de très faible épaisseur, rectangulaire et légèrement creusé aux extrémités afin d'accueillir et de donner un emplacement distinct pour chacune des figures. La partie inférieure est de bien moindres dimensions, sa fonction principale étant de servir de relais entre l'objet récupéré (le tréteau) et son prolongement, elle développe un creux pour permettre l'emboîtement des deux éléments. Entre ces deux parties, un élément linéaire un peu plus long (un chevron redécoupé) est placé comme ligne intermédiaire et passage d'un seuil à un autre. La structure dispose donc un étagement linéaire progressif qui ménage les seuils, sous les figures. L'ensemble de la structure se développe de manière à préparer la tenue de celles-ci en prenant en compte leur volumétrie (capacité du volume à « occuper » et contenir l'espace), leur masse et donc leur répartition, dans un souci d'équilibre. Cet équilibre de la sculpture passe par le dessin que produisent les lignes d'assemblage, les lisières qu'elles répartissent, les seuils qu'elles ménagent, les coupes qu'elles pratiquent. La ligne articule l'espace autour des figures, c'est-à-dire qu'elle se trouve à la charnière où la structure pivote, imprime des changements de direction. Là encore deux espacements qui tiennent lieu de réserve sont repérables dans la sculpture, ils se situent de part et d'autre de la pièce d'assemblage (le relais) et allègent l'ensemble de la construction mais aussi disposent de l'espace dans l'entourage des figures, espace nécessaire pour rendre possible leur visibilité (emplacer, ménager une place).

La ligne permet ainsi la *ségrégation d'un champ*[392] et installe la sculpture comme un partitionnement de l'espace, à travers la mise en forme d'un matériau. La ligne introduit donc des différences dans la structure même de l'assemblage et l'assemblage pourrait bien être défini comme la mise en œuvre d'espaces différentiels. La partie basse de la sculpture ici présentée développe une configuration de tracés qui s'opposent fermement à ceux dépliés dans la partie haute. Quant aux lignes plus irrégulières dues à l'abrasement de la surface de la partie haute de la sculpture (les deux emplacements en creux) par le passage d'un ciseau à bois, elles délimitent, par leurs contours, l'espace défini des figures. Autre fonction de la ligne en tant que limite, « elle n'attribue pas un sens précis aux espaces qu'elle oppose, mais crée leur

[392] « Nous pouvons à présent revenir une dernière fois aux phénomènes de perception : nous montrerons que la description qui en a été donnée peut aisément être retraduite en termes sémiotiques. Nous le ferons à partir de l'exemple de deux percepts dont l'importance apparaît comme capitale : la ligne et le contour. Au plan perceptuel, la ligne permet la ségrégation d'un sous-ensemble du champ. Au plan sémiotique, nous dirons qu'elle instaure une *partition dans une substance*. Cette opération de délimitation crée une opposition, et donc un système élémentaire. » Groupe µ, *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*, La couleur des idées, Éditions du Seuil, Paris, p. 95.

condition de lisibilité »[393] , elle borde dans son parcours des régions de la sculpture et se resserre autour des figures, elle est une mise au point, une mise au net. Les structures sont, pour la plupart, définies par des réseaux et des systèmes de lignes qui confèrent à la sculpture une unité constructive (édifier, élever, faire tenir ensemble). Cette unité constructive relève du dessin, un dessin qui se déploie dans les trois dimensions de l'espace. L'espace se trouve dans certaines structures, partiellement dilaté, comme en expansion (c'est le cas avec les assemblages réalisés à partir des tréteaux), la sculpture est traversée et dissémine ses trajectoires par contagion spatiale à son entourage. C'est-à-dire encore que celle-ci repose sur une imbrication de champs et que l'on peut différencier, dans la même structure, une zone de découpe et donc de démarcation mais aussi une région où l'espace sera inclus par la série d'encadrements qu'établit l'assemblage (ici avec le piètement des tréteaux). L'espace est ainsi rendu à sa pleine manifestation et à notre perception, depuis l'installation de la sculpture, par excès ou par défaut[394], selon les logiques structurelles déployées. La sculpture confère des qualités à l'espace selon les lignes qu'elle déploie à travers sa structure, ici, pour cet assemblage de 2011, une remontée depuis le sol reconduite à travers l'étendue horizontale d'un plateau qui localise les deux figures installées de part et d'autre de ce plan, la récupération et la reconduction de forces, depuis le sol jusqu'aux limites des masses de bauxite.

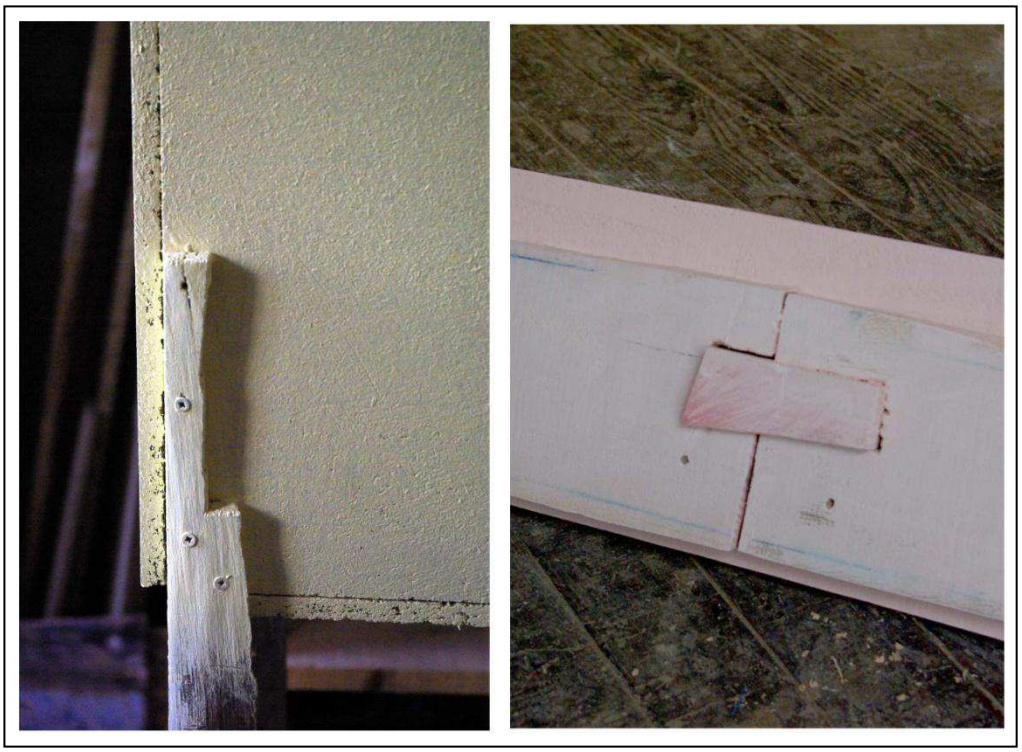
La ligne est donc constructive, nous l'avons vu, elle édifie et installe la figure dans une spatialité spécifique (registre de la structure développée). Quelle est cette spatialité ? C'est l'arrachement de la figure à son processus de production et son encadrement dans un système constructif et linéaire discriminant (indexical). C'est aussi un moyen d'introduire une mesure, lorsque la ligne fait office d'étalonnage de la figure mais aussi par le rythme qu'elle dispose dans l'espace de la sculpture : la ligne construit cette temporalité (temps fort / temps faible) en interrompant et en relançant l'espace dans son ouverture[395]. La ligne constructrice, dans nos sculptures, peut se définir par ses qualités matérielles et chromatiques. La puissance de la ligne

[393] « Le continuum, d'abord perçu comme indifférencié et donc inapte à véhiculer le sens, se voit, par opposition première, attribuer une potentialité de sens. » *Op. cit.*, p. 95.

[394] Il faut poursuivre avec le même jeu d'analyse : « L'adjonction peut aussi aboutir à *l'imbordement*, exact opposé du débordement. Autant cette dernière figure dénonce un défaut de l'espace offert à l'énoncé, autant l'imbordement signale l'excès d'espace. Il s'observe lorsque l'espace bordé n'est pas entièrement occupé par l'énoncé. C'est le cas de peintures où des fragments de toile restent vierges, non couverts par la couche de fond (réserves). » *Op. cit.,* p. 387.

[395] Que dit Heidegger sur cette ouverture, à propos du temple et de son installation ? « Sa sûre émergence rend ainsi visible l'espace invisible de l'air. » et plus loin, « L'œuvre-temple, au contraire, en installant un monde, loin de laisser disparaître la matière, la fait bien plutôt ressortir : à savoir dans l'ouvert du monde de l'œuvre. » M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, *tel*, Éd. Gallimard, 1962, p. 44 et 49.

consisterait bien alors à faire ressortir[396], à disposer dans la sculpture des foyers de vections. Ces foyers de vections sont à mettre en rapport étroit avec la technique même de l'assemblage qui consiste à joindre des éléments, à abouter et à juxtaposer, à rendre solidaire des portions de réel, des matériaux. À partir de cela, la ligne (en tant que trait continué) se manifeste comme le contact lié au processus d'assemblage. Rien n'est masqué, tout est manifesté et déclaré à travers le cheminement du tracé linéaire comme procédé de jonction (réunir par le tracé). Il faut pour cela se rapprocher de la sculpture et mesurer le degré de contact entre les lignes de force de l'assemblage : sous quelle typologie de tracé, la ligne d'assemblage rapproche ou tient dans un léger écart les éléments qui la composent.



Jointures d'assemblage dans les structures, avril et juillet 2009, atelier.

[396] Par des principes élémentaires d'opposition et de découpe et nous devons revenir à nouveau sur ce que développe Heidegger à propos de l'œuvre : « Le trait est le foyer de vections qui se manifestent dans le plan, le profil, la coupe, le contour. La vérité s'institue dans l'étant, et cela de telle sorte que c'est cet étant même qui occupe l'ouvert de la vérité. Cette occupation ne peut s'accomplir qu'ainsi : ce qui est à produire, le tracé du trait, se confie à l'indécelable émergeant en l'ouvert. Le tracé du trait doit se restituer dans l'opiniâtre pesanteur de la pierre, dans la muette dureté du bois, dans le sombre éclat des couleurs. » *Op. cit.,* p. 71.

Tout se passe dans l'assemblage comme si chacun des contours des éléments pris isolément et tenus jusqu'alors séparés, se retrouvaient maintenus dans une commune présence où la matérialité était rendue à sa plus pleine consistance. La ligne d'assemblage, par la différence qu'elle introduit, amplifie le corps de cette présence. C'est le cas avec ce fragment de barrière légèrement recouvert de peinture, prenant toute son épaisseur par le jeu réciproque des différences et par le rapport tenu au fond de contreplaqué sur lequel il se détache (page précédente, fig.1). L'un des principes paradoxaux de l'assemblage serait de maintenir rapprochés des fragments de réalité tout en les tenant espacés dans leurs différences. Au fond, l'assemblage rend plus visible la différence comme valeur active de structuration et ce n'est pas par hasard si nous choisissons pour élaborer nos sculptures, des morceaux dont le dessin déterminera de possibles oppositions, façon aussi de générer des tensions plastiques au cœur de leurs principes constructifs. La ligne peut être considérée comme le départ possible de la forme et l'on retrouve ce principe générateur dans un collage, extrait des carnets au cours de l'année 2005 (p. 318). Le collage consiste tout d'abord en la découpe d'une image et donc de son interruption, laissant un blanc, une absence due à ce retrait de matériau. L'image est le résultat d'une impression préalable sur un papier permettant de tirer des profils et des dimensions (un support technique donc) et témoigne de cette superposition de données : d'une part une photographie d'un paysage de montagne, de l'autre une grille géométrique qui ancre l'image dans un système de mesures et de coordonnées (ligne de partage, sorte de gabarit et d'étalon). Les courts tracés obliques, pivotés à 180°, produisent un ensemble de hachures que l'on retrouve dans la sculpture (sur certains socles, comme mise en lien avec le sol) et qui agissent comme ancrage de l'espace évidé. Cette mise au carreau est reprise par la découpe nette d'une portion suffisante de l'image pour n'y laisser paraître qu'un tracé assez épais agissant comme un réceptacle de la forme à venir. La ligne comme découpe, réserve ainsi le support et ménage un vide dont l'absence est une latence de figure. La ligne évide et laisse le vide à sa seule présence, par différence de traitement de l'espace. La ligne est plastique, c'est-à-dire encore qu'elle se charge de formes qui n'attendent que leur développement possible. La ligne engage à la forme par une formation de la forme selon ses inflexions et ses démarcations. Cette découpe dans l'image révèle aussi celle-ci en tant que texture, en tant que matériau (geste qui se trouve reconduit dans la sculpture, sous les typologies de l'entaille et de la brèche) et non plus comme un simple registre iconique. La ligne s'impose donc pour sa capacité plastique (capacité à engendrer et produire des formes). Ce qu'elle met en forme, c'est avant tout ici la structure : un cadre, un réceptacle. La ligne par la découpe qu'elle applique au matériau, assigne la sculpture à venir, dans le rôle d'un emporte-pièce. La ligne de partage ainsi obtenue refend

l'espace de la feuille et manifeste l'ouverture du support dans l'attente[397] de la figure, elle structure (oriente le format, établit le sol comme fondation de la sculpture à venir) et inscrit l'espacement dans le processus du dessin. La planéité de la surface délimitée par les limites du tracé sera développée dans les trois dimensions du corps de la sculpture (le volume est en puissance dans les plis et les replis du collage). Mettre en œuvre la sculpture serait ainsi déplier et déployer la ligne selon les directions existentielles du corps se mouvant[398], entrelacer l'espace du visible et du tangible à travers le cheminement investi par la structuration de la ligne. L'assemblage employé dans les structures est un dessin dans l'espace par ajouts, ajustements, déplacements des choses et des objets, leur mise en commun, un dessin dans lequel le corps entier se trouve engagé et prolongé. Dans le dessin, le trait va se trouver plus ou moins chargé et redoublé afin de détacher et discriminer certaines parties de l'ensemble. Ici, pour le collage qui nous occupe, le trait se charge et prend son épaisseur du matériau même dans lequel il s'inscrit, le trait nécessite un certain poids pour asseoir l'évidement, le forage du support. Pour la sculpture, la masse du tracé sera réinvestie par le recouvrement de la couleur et la différence ménagée entre le fini des éléments constituant l'assemblage. Les structures fonctionnent comme des enveloppements-développements d'espaces, à travers lesquelles la ligne est un catalyseur[399], c'est-à-dire qu'elle active des rapports de tension et d'équilibre entre différents moments spatiaux. La ligne se présente, dans les structures d'assemblage en tant qu'armature spatiale, comme *définisseur*, moyen de circonscrire et de partager l'espace, de construire[400] des aires. La sculpture imprime ses limites à l'ourlet exact du lieu et de l'espace et l'on comprend ainsi toute l'importance des lignes qui la

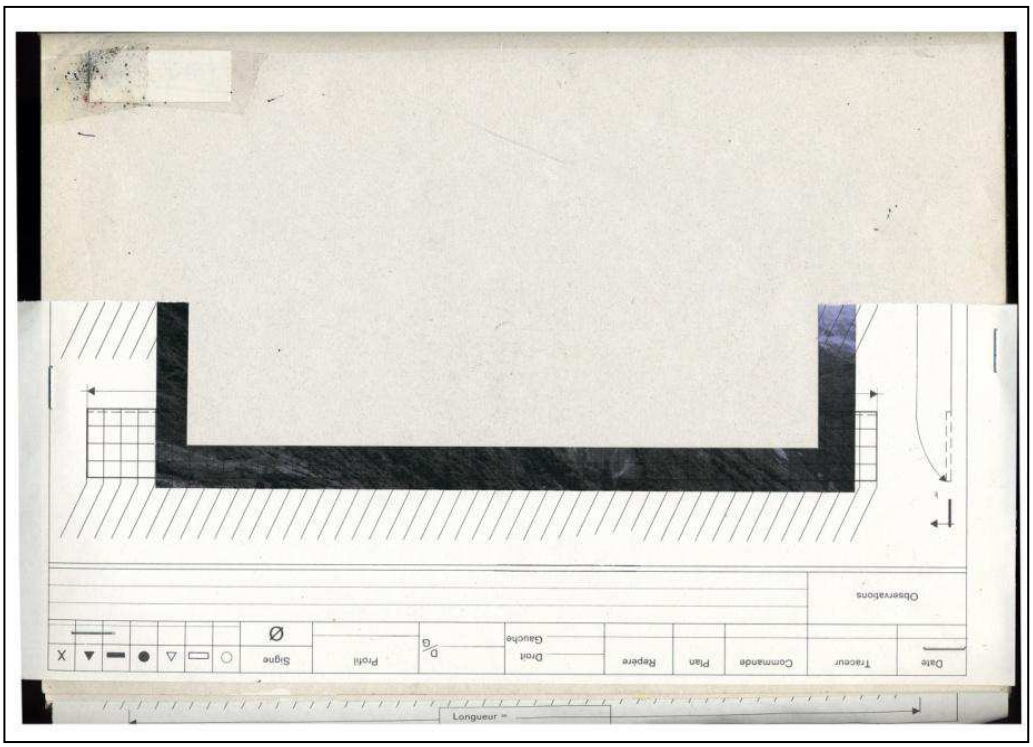
[397] Une attente dont le seuil se ménagerait dans l'atteinte de la figure, par la mise à la portée de la figure, à partir des catégories de structures.

[398] « Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tacite promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui, comme inversement, lui-même n'est pas un néant de visibilité, n'est pas sans existence visuelle […] Il y a relèvement double et croisé du visible dans le tangible et du tangible dans le visible, les deux cartes sont complètes, et pourtant elles ne se confondent pas. » M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, in *M. Merleau-Ponty, Œuvres,* Paris, Éditions Gallimard, Quarto, 2010, p. 1759-1760. Le collage nous semble manifester particulièrement cet empiètement mutuel du tangible et du visible dans la mesure où il présente, dans son mode de réalisation, une rencontre matérielle entre d'une part l'ordre visuel du dessin, et d'autre part, l'ordre tactile de l'assemblage que l'on retrouvera dans la sculpture (manipuler, déplacer, assembler). Le collage permet sans doute d'inscrire ce déplacement de la sculpture, dans le champ même du dessin. En retour, la sculpture d'assemblage souscrit à des procédés de collage et fonctionne aussi comme jonction de plans et de surfaces.

[399] La catalyse est un phénomène qui a lieu lorsqu'un corps met en jeu par sa seule présence certaines affinités qui, sans lui, seraient inactives.

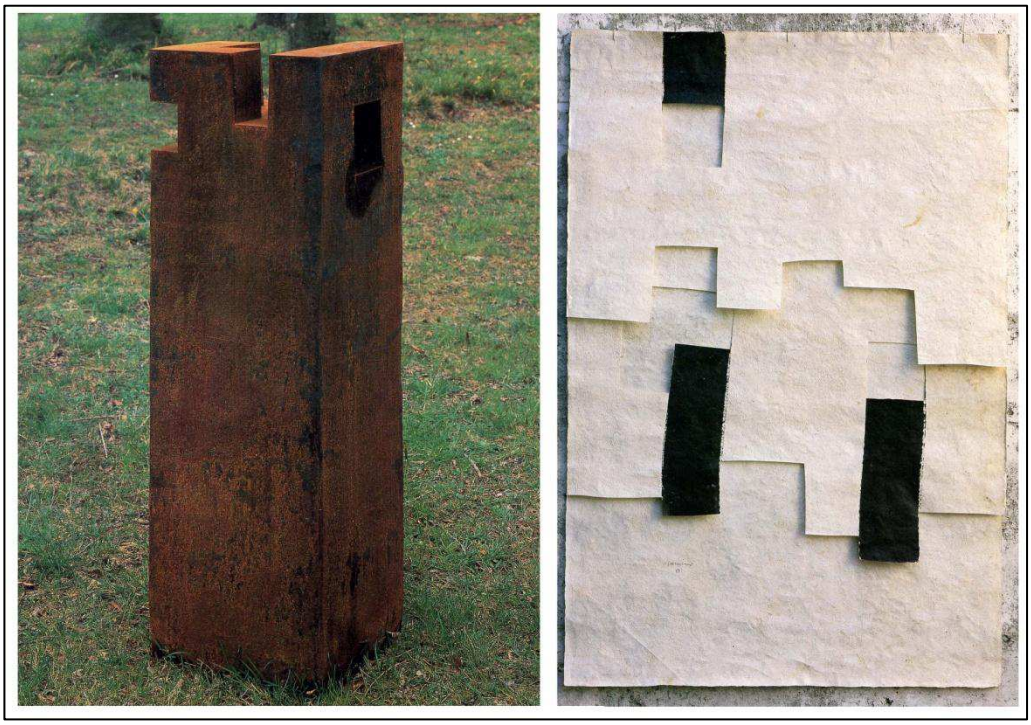
[400] L'étymologie renvoie dos à dos structure et construction (*cum struere*). Construire serait ainsi la mise ensemble de structures. Quant à la structure, elle conduirait à la construction d'un ensemble (la structure serait ce qui réunit, dans la construction, le liant de la construction).

parcourent. De même que les mazzochi d'Uccello[401] sont une démonstration, par un pointage de l'espace, des « pouvoirs tout ensemble géométriques et constructifs qui font d'ordinaire l'assise de la représentation » mais aussi la condensation de la circonscription et de la composition, les structures mises en place dans notre travail de sculpteur, déterminent, par leurs systèmes de tracés, le lieu paramétré de la figure ou de son absence. La ligne est à la fois enserrement et resserrement du vide comme donnée propre de la spatialité, dans son parcours, elle est déclosion de l'espace, ouverture de l'espace en tant qu'accueil possible de la figure.



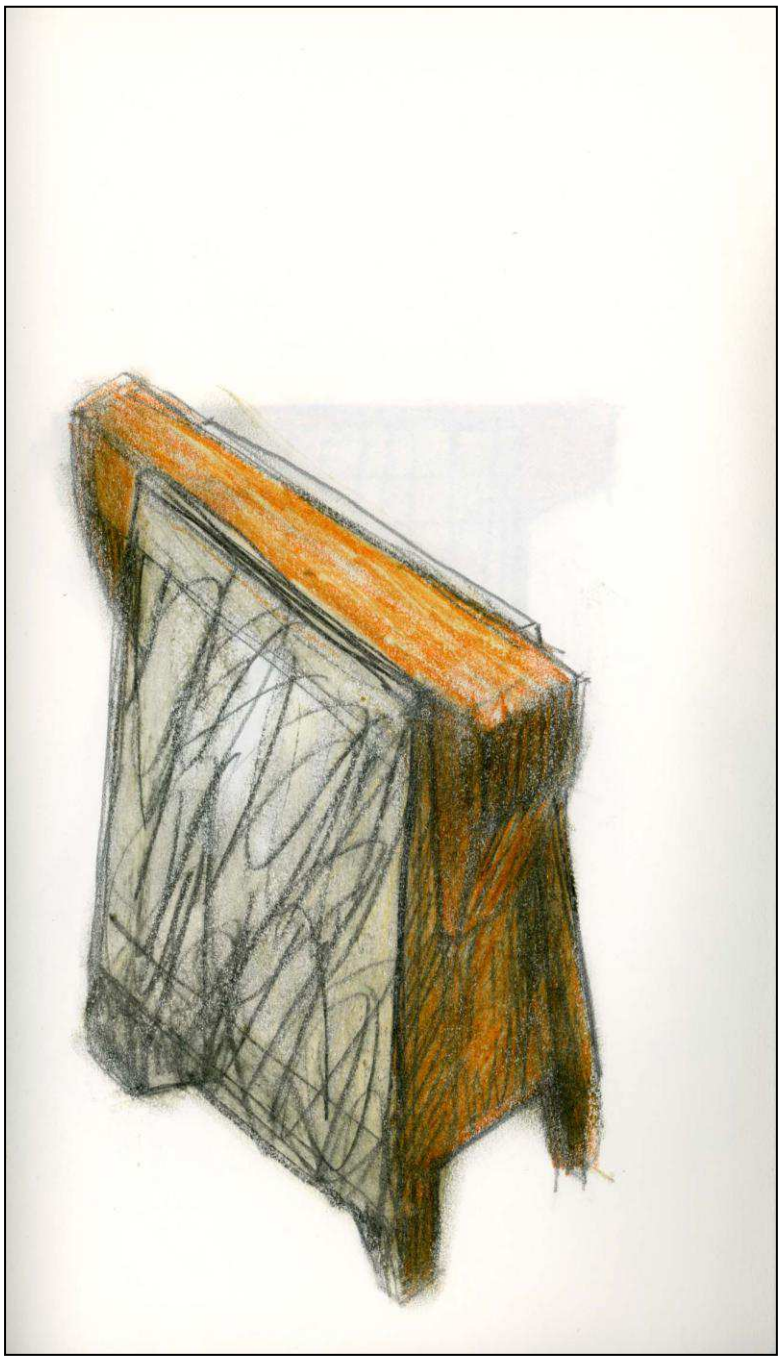
Dessins-collages de carnet, juin 2005, 21/29,7 cm.

[401] H. Damisch, *Le traité du trait*, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1995, p.111-113.



Eduardo Chilida, *Éloge de l'architecture VI*, 1990, 111/35/35 cm, acier Corten.
Eduardo Chilida ,*Gravitation*, 1990, 120/80 cm, Encre et papier Amate.

Les lignes d'assemblage du collage correspondant aux légères superpositions des différentes feuilles produisent des ombres dues à l'espacement de ces mêmes plages de papier qui amplifient ainsi leurs présences constructives. La structure du collage repose sur des principes simples de chevauchements et d'évidements appuyés par les espaces encrés de noir recouvrant le support. Trois fenêtres mettent en abîme le papier, son épaisseur, sa texture et sa matérialité, deux lignes crénelées inversées renvoient à l'architecture et ses modénatures. Vides et pleins du dessin s'alternent et s'interpénètrent pour édifier une sculpture de papier qui chute autant qu'elle s'élève. La concordance plastique de ces deux mouvements contraires ménagée par l'unité structurelle de la composition crée une tension dynamique au sein d'un ordre plutôt géométrique. Les lignes de découpe en limite de l'objet sculptural qui ouvrent au paysage, à son passage (correspondance des champs) sont donc reprises par le collage et se déploient selon le plan de la représentation tout en permettant des incursions dans l'épaisseur de celui-ci. Le sculpteur taille dans le papier les évidements nécessaires à la rythmie de l'ensemble, reconduisant ainsi des gestes sollicités par la masse des matériaux manipulés, aux logiques internes de Gravitation. La mise en œuvre d'un espace par des pratiques d'ouverture et de fermeture passe de la sculpture au collage, du collage à la sculpture, cette ouverture de l'œuvre en serait leur profond dess(e)in.



Dessin, novembre 2009 - avril 2010, 29,7/21 cm, crayons et cire, carnet.

Les structures développent dans leur agencement, des régions différenciées, un prélèvement de l'entourage de la sculpture qui fonctionne alors comme découpe et comme chausse-trappe pour le regard (point de mire, visée, mise en vue par les structures, à travers la conduction de la ligne). La sculpture, en tant que construction est donc un emporte-pièce du visible, un prélèvement redistribué selon les grandes lignes de forces qu'elle déploie, elle est bien une *dotation d'espace*[402]. Le tracé, dans la sculpture et plus particulièrement dans les structures, lorsqu'il ne résulte pas d'un procédé d'assemblage, apparaît le plus souvent comme un résidu du geste de la taille directe (un geste qui aurait été interrompu, maintenu en suspension), c'est-à-dire en tant que trait engagé dans un matériau avec pour fonction spécifique de le mettre à découvert[403]. Le trait sépare, il est la marque (le reste) de cette séparation d'autant plus visible alors qu'elle se pratique sur un ensemble de surfaces colorées (le matériau étant recouvert par la couleur). Ces tracés génèrent une spatialité bien différente de celle produite par les nœuds d'assemblage (jonction resserrée où les parties se conjoignent), en contrepoint de ces logiques de mise ensemble de parties, c'est-à-dire encore en prenant la sculpture comme un support à ouvrir, avec pour incidence la mise sous tension de la sculpture et l'ouverture à sa singularité rythmique. Comme l'analyse H. Maldiney à propos du bloc de pierre et de sa *tournure*, « le propre du rythme est d'impliquer en chaque phase, simultanément, des directions contraires qu'il intègre à titre d'éléments radicaux d'un indivisible procès.[404]» Si, dans le dessin, la rencontre de ces parties d'assemblage naît dans la superposition des tracés, avec

[402] « Ménager la rencontre de l'étant au sein du monde, ce qui est constitutif de l'être-au-monde, est une « dotation d'espace ». Cette « dotation-d'espace », que nous appelons aussi *installation*, est la délivrance de l'utilisable à sa spatialité. Cette installation qui, d'entrée de jeu, attribue en la dévoilant une possible entièreté de places déterminée par conjointure rend possible l'orientation telle qu'elle a lieu chaque fois factivement. » M. Heidegger, *Op. cit.*, p. 152.

[403] Nous pourrions avancer que cette catégorie de tracé est le propre de la sculpture et qu'elle ne vient pas tel un ajout mais bien plutôt se trouve substantiellement prise dans l'unité de l'œuvre. À ce titre, elle n'est donc pas une catégorie externe de traces, bien qu'elle développe une spatialité qui rompt avec celle de l'assemblage. Les tracés inscrits dans le corps même de la sculpture produisent et manifestent l'existence d'un « champ spatial » tel que le présente H. Maldiney : « La ligne de partage apparaît nettement dans l'art ornemental. Dans tous les cas d'incidence externe, le support est là, en pleine indépendance, et l'apport lui sur-vient. L'ornement s'applique à la surface. Qu'il soit dessiné, peint, gravé ou sculpté dans la masse, il mène son jeu propre sur un terrain étranger. Il pourrait être autre, comme des adjectifs différents peuvent qualifier le même substantif. […] Mais dans ses phases d'invention (art néolithique, art des grandes migrations, art byzantin, arts de l'Océanie, etc.), l'art ornemental n'a rien à voir avec cette cosmétique. Les motifs ne sont plus seulement des laisses où s'inscrit le ressac de la forme, mais des formes en formation, prenant corps dans un support dont elles préfigurent la tournure. Une spirale néolithique chinoise exprime le galbe de la poterie, qu'elle ne fait pas que décorer, mais révèle. L'enroulement-déroulement de ses spires induit *un champ spatial* qui appelle une tension volumique caractéristique. » H. Maldiney, *Art et existence*, Art, Paris, Klincksieck, 1985, p. 10-11, nous soulignons ici le terme.

[404] *Op. cit*, p.15.

pour effet direct de redoubler le tracé, de l'enrichir temporellement et spatialement, il n'en va pas ainsi pour la sculpture. Celle-ci (si l'on s'en tient exclusivement aux structures et non pas aux figures) repose essentiellement sur la mise en commun d'éléments opaques. Le tracé intérieur résulte des jointures d'assemblage. Ce qui apparaît comme recouvrement par un geste répétitif et nonchalant (partie en grisaille du dessin ci-contre) c'est la production d'une matière (les textures modulées par les tracés) pour garnir l'enveloppe d'un premier dessin constructif (par contours et limites). Le tracé travaille à l'inverse dans les structures d'assemblage. Si le tracé, dans le dessin est aussi là pour produire des effets de surface, le tracé, dans la sculpture, vise l'atteinte à la matière (son retrait, sa mise à découvert, la substance matérielle dans son ouverture). Si le dessin est l'achèvement du tracé dans ses enchevêtrements et superpositions, la sculpture déploie celui-ci selon les logiques de l'épure et de l'économie. Le tracé est alors de deux ordres : construire par les jeux de lignes une structure pour la figure et déconstruire, dans le même temps, en portant atteinte à la matière, voire en redécoupant l'unité sculpturale pour rejoindre une logique de la fragmentation. Alors que la ligne constructive des structures découpe du blanc et des réserves d'espaces[405], les tracés de découpe pratiqués à la surface même de celles-ci introduisent l'ombre par les creux de rupture.

Sous la sculpture, le dessin : disposer et agencer.

« *Comme toujours, l'enjeu et la portée de l'œuvre sont à chercher dans la minutie du dispositif.* »[406]

Cette question du rythme et donc d'une certaine modalité de distribution des rapports, se retrouve amplifiée par l'installation à plus grande échelle de la sculpture par son rassemblement, en ce que l'on pourrait appeler son *dispositif*. De quoi s'agit-il lorsque l'on avance ce terme ? Il s'agit avant toute chose, et cela littéralement, d'une

[405] Cet espace réservé est à son plus haut degré d'élaboration dans l'œuvre sculptée d'Eduardo Chillida. Le vide, et ses sculptures nous l'enseignent, se construit : « C'est un thème qui m'a toujours passionné et qui a été très important pour l'évolution de mon travail. En plus, c'est une dialectique très directe : le vide ne peut pas exister séparément, il ne peut pas vivre sans le plein et vice versa. J'ai donc été amené à considérer les deux aspects. Mais mon intérêt profond se porte surtout sur le vide. Car il a un pouvoir énorme. Et mon but est de trouver toutes ses possibilités. J'ai fait des sculptures pour créer des espaces dans lesquels le vide peut agir. » Extrait d'un entretien avec H-F. Debailleux, le 13 septembre 1992. *Eduardo Chillida*, Édition de la Fondation Maeght, St-Paul de Vence, 2011, p.15.

[406] J-F. Lyotard, *Sur la constitution du temps par la couleur dans les œuvres récentes d'Albert Ayme*, Paris, Édition traversière, 1981, § 1.

occupation de l'espace. Il en va donc de la présence ou de l'absence des pièces[407] de sculpture, dans leur ouverture ou leur fermeture à ce qui les entoure[408]. Disposer, c'est mettre en rapport[409], par des jeux de jonctions, d'imbrications, des séries d'éléments qui n'appartiennent pas nécessairement à la même typologie (le dispositif ménage donc, dans son économie, une forme d'hétérogénéité). Disposer les sculptures dans l'espace, en une configuration, c'est leur attribuer une structure et le dispositif serait en quelque sorte la super-structure ou la sub-structure à laquelle se rattacheraient structures et figures secondaires, c'est-à-dire encore, mettre en articulation et donc introduire un rythme au sein d'un ensemble encore inarticulé. On peut considérer ainsi les différentes pièces disséminées dans l'atelier comme étant en attente d'une installation. Le dispositif de la sculpture s'établit en premier lieu, à partir de données spatiales, à travers leurs passages et la plasticité de leurs rapports[410] (une élasticité), même si d'autres paramètres, tels que celui de la couleur, peuvent avoir une force reliante. Le dispositif consiste en un rassemblement d'éléments affectés réciproquement, un assemblage de plus grande mesure que celui des combinatoires étudiées plus haut[411] : dans le dispositif, la sculpture « ex-iste » en

[407] Par *pièce*, nous entendons circonscrire le couple « structure-figure ».

[408] Nous nous éloignons, en cela, de ce que nous avions pu avancer lors de notre travail de D.E.A, en prenant, à la suite de Deleuze et de Foucault, le dispositif comme un *régime d'énonciation*. Nos dispositifs n'énoncent rien et ne pourraient se substituer à un ordre discursif. Ils espacient et présentent les sculptures dans leur présence.

[409] Pour former une totalité dont la structure repose sur ces rapports. « Un tout s'entend de ce à quoi ne manque aucune des parties qui sont dites constituer naturellement un tout. – C'est aussi ce qui contient les composants de telle sorte qu'ils forment une unité. Cette unité est de deux sortes : ou bien en tant que les composants sont chacun une unité, ou bien en tant que de leur ensemble résulte l'unité. » Aristote, *Métaphysique*, Tome 1, Livres A - Z, Paris, Éditions Vrin, 2000, p. 214.

[410] Adolf Hildebrand, développe cette question des rapports, en étudiant particulièrement *la forme d'existence de l'objet (Daseinsform)* rattachée au *problème de la figuration* : « L'impression que produit en nous cette forme et que nous acquérons lors de ses manifestations respectives comme l'expression de la forme d'existence inhérente en elles, reste le produit conjoint de l'objet, d'une part, et d'autre part, de l'éclairage, de l'environnement ainsi que de notre changement de point de vue. Aussi face à la forme d'existence de l'objet, abstraite et persistante indépendamment de tout changement, cette impression fait-elle figure de *forme d'effet (Wirkungs form)*. Mais il est dans la nature de la forme d'effet que chaque facteur singulier de ce qui se manifeste comme phénomène ne signifie quelque chose qu'en rapport et par opposition à un autre : toutes les grandeurs, les indices de clarté et d'ombre, toutes les couleurs, etc…n'ont de valeur que relative. *Tout y repose sur la réciprocité. Chaque élément en affecte un autre et en détermine ainsi la valeur*. » A. Hildebrand, *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, *La forme et* l'effet, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 43 (souligné par nous pour les deux dernières phrases).

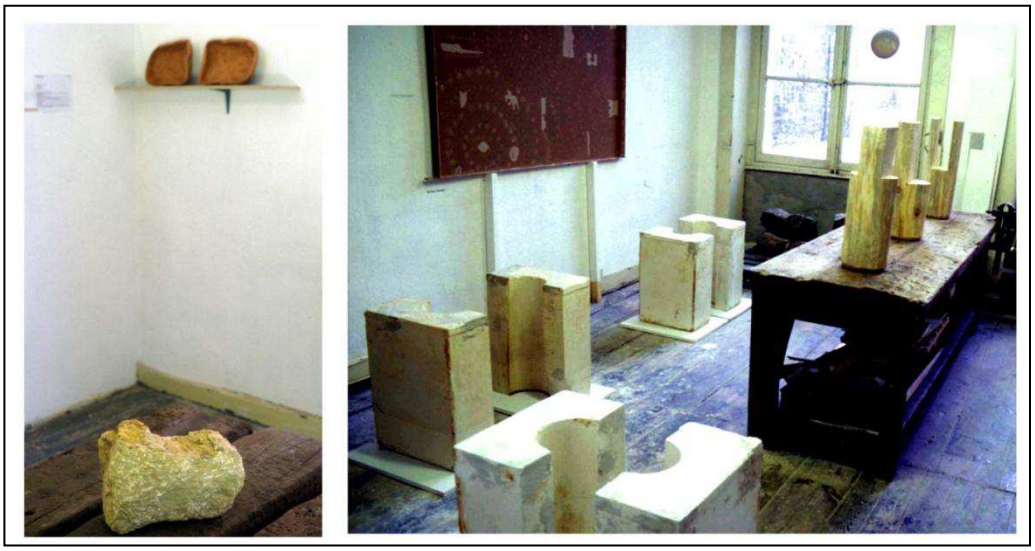
[411] Tout se passe avec le dispositif, comme si l'assemblage progressait d'un degré, sans changer pour autant radicalement de nature, par une modification d'échelle. La soudure et le contact qui définiraient la poïétique de l'assemblage se retrouveraient ainsi pris en charge dans le dispositif, par les déplacements du « spectateur », réalisant la jonction des pièces et faisant exister l'espace qui les intervalle, dans l'acte même de se mouvoir.

tant que rapport à sa différence[412], par l'effritement de son unité monolithique. Cette différence, cette discontinuité sont en effet inscrites au cœur du dispositif et lui sont propres. Dis-poser, c'est établir, poser ou installer, en intégrant l'opposition et l'écartement comme principes actifs de ce mode de présentation de la sculpture. Rassembler les sculptures en une unité organique régie par des principes spatiaux revient à accorder à la sculpture une dimension proprement architecturale et cela, selon un dessin qui arrangerait les différents éléments les uns *par rapport* aux autres mais aussi quant à l'espace d'inscription plus large de son installation. Le dessin serait alors à révéler à travers les agencements sous lesquels la sculpture apparaît, comme en-deçà, c'est-à-dire à la manière d'un plan[413], d'un réseau de lignes et de structures dans lequel seraient prises les pièces. Ce dessin pourrait bien être l'un des fondements de la sculpture, de son rapport à l'espace, fonctionnant comme architectonie. La photographie enregistre ce phénomène, elle fournira de précieux renseignements pour analyser les effets de ce dessin sur la sculpture. Nous analyserons les modalités selon lesquelles il agit, notamment dans l'œuvre de Louise Bourgeois, mais aussi dans la plupart de nos propositions plastiques.

L'un des tout premiers agencements que nous avons pu réaliser était discursif, voire rhétorique, puisqu'il s'agissait de montrer, et cela selon un ordre paramétré de figures, un processus de mise en œuvre de la sculpture reposant sur l'empreinte-moulage et la taille directe. Chaque pièce était donc prise isolément dans sa présence et son déploiement spatial mais aussi selon le système dans lequel elle s'inscrivait. C'est-à-dire aussi selon un jeu de rapports réglés sur des relations analogiques et sur des déductions contradictoires (gain / perte de matière, vide / plein). L'installation des différentes pièces répondait alors à une planification.

[412] « Ce qui s'oppose s'accorde ; de ce qui diffère résulte la plus belle harmonie, *tout devient par discorde*. » Héraclite, *Fragments*, trad. ; R. Munier, *Les Immémoriaux*, Paris, Éditions Fata Morgana, *f* 8, p. 15.

[413] A la différence du plan d'architecte, cette catégorie spécifique de dessin dont nous parlons ici, travaille la sculpture dans un après coup : ce n'est qu'après avoir disposé les pièces que le dessin peut se révéler, dessin qui n'existe que par les espaces mis en relation à travers les pièces.



Dispositif, 2002, moulages, empreintes et taille directe, plâtre, granit, argile, bois et contreplaqué, atelier.

Au-delà de ce premier dessin et des rapports analogiques entre les matrices et les tirages, il apparaît que cette disposition de la sculpture met en évidence une orchestration des espacements, c'est-à-dire, la distance[414] nécessaire à la tenue et au rayonnement de chacune des pièces choisies. Ce battement de la proximité et de l'éloignement semble être au fondement de ce qui fait la consistance de nos dispositifs[415]. Le vide ménagé entre les pièces renvoie à la masse pleine de la matrice originelle (la pierre, le billot de bois). Tout s'articule ainsi autour du vide laissé par le retrait de la matière, au prélèvement substantiel sur le corps de la sculpture. Le

[414] « La distance n'est ni une longueur ni un intervalle objectif. Je puis mesurer la distance mais il n'existe aucun étalon de mesure objectif pour celle-ci, au moins dans le sens où j'utilise le vocable. Les intervalles objectifs peuvent être transposés dans l'espace, mais la distance elle-même n'est pas transposable ; les distances peuvent être couvertes mais chaque fois qu'un point d'arrivée est atteint, il y a toujours de nouvelles distances devant nous. Tout ceci revient à dire que le monde phénoménal de la distance ne peut pas être dérivé du monde objectif parce que la distance est un phénomène originel et primaire. La distance n'est pas sentie, c'est plutôt le sentir qui révèle la distance. Aucune distance n'existe en l'absence d'un sujet sentant et mouvant et aucun ordre du sentir n'est concevable en l'absence de la distance. » E. Strauss, *Du sens des sens*, Contribution à l'étude des fondements de la psychologie, Éditions Jérôme Million, Grenoble, 2000, *Analyse historiale du sentir et du se-mouvoir*, p. 454.

[415] « Proximité et présence, voilà l'essentiel et non la grandeur et la distance. » M. Heidegger, *Être et Temps*, Éditions Gallimard, Paris, 1986, p. 145.

contact avec celle-ci ne peut se définir et se mesurer qu'à partir de l'écart qui les espacie. Plus largement, cet « espaciement » confère au dispositif sa puissance d'écartement et ménage des failles sans lesquelles aucun déplacement ne pourrait s'effectuer (le dispositif intègre donc le corps du spectateur dans son réseau), c'est l'ad-venue possible d'un se-mouvoir. Ce qu'installe ce type de configuration, c'est la possibilité d'un trajet où la sculpture fonctionne comme relation agissant sur l'architecture qui la « contient » : chaque pièce redéfini, par sa position respective et relative, un parcours et amène le spectateur à arpenter l'espace d'exposition, selon la grille définie par l'ensemble de l'agencement. Chacune des pièces localise son emplacement au sein d'un système plus large, tout en se délocalisant par la proximité et la présence des autres. L'expérience qui nous est livrée ici est peut être celle d'un dessaisissement de place et renouvelle la fonction de la sculpture quant à son site. Rassembler les moulages, les empreintes et leurs matrices c'est réunir dans une unité de lieu et de temps, des réalités qui n'ont été effectives que séparément : c'est conjoindre et mettre en rapport des moments d'une chaîne procédurale où la sculpture se confond avec ce qui la amenée à être pro-duite. Le dispositif relève ainsi d'un montage ou d'un collage spatial par la mise à niveau des pièces, tout en maintenant intactes leurs spécificités ; elles sont même relevées par le dispositif dont le site agit comme accent et relief (il met en évidence et en saillie les écarts et les différences comme telles). Est inscrite dans le propre de cet agencement, la capacité pour la sculpture de se recombiner autrement, et cet aspect traverse notre production (les mêmes pièces pourront se retrouver disposées tout autrement et configurer une nouvelle unité spatiale). Michel Leiris, à propos de l'œuvre de Francis Bacon, relève la nécessaire « différence de potentiel [...] pour que le courant passe et que surgisse quelque chose qui ressemble à la vie. »[416]. Le meuble a notamment pour fonction de pouvoir être déplacé et installé autrement, ce qui se passe dans l'œuvre de Bacon. La plupart des éléments qui structurent ses tableaux, exposent cette mobilité et cette recombinaison effective, fonde la peinture comme mise en scène de l'espace des figures dont l'ancrage est souvent fragile. Le dispositif pourrait bien alors apparaître comme une mise en scène où sont échafaudés des espaces possibles pour les figures. Cet aspect traverse aussi notre travail, par la mise en scène non spectaculaire de la sculpture avec les moyens qui lui sont propres. La découpe en est un, elle peut s'entendre comme la pratique d'un prélèvement de matière mais aussi comme la

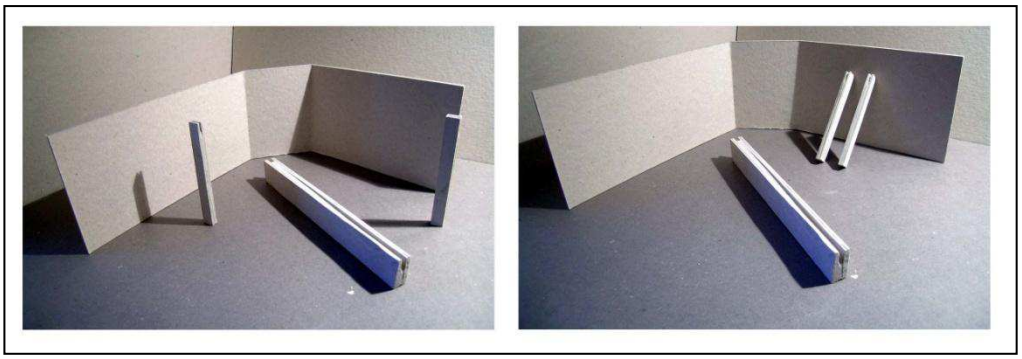
[416] M. Leiris, *Francis Bacon, Face et profil*, Éditions Albin Michel, Paris, 1983, p. 24. Mais aussi : « En de tels tableaux – qui ont bien leur géométrie, mais une géométrie si l'on peut dire périphérique (ne concernant que les entours) au lieu d'affecter les figures mêmes, traitées trop librement pour être réductibles à des structures simples – la construction d'ensemble répond moins à une visée décorative, voire proprement plastique, qu'à des exigences de mise en page, mise en scène, mise en valeur – cela côté œuvre à échafauder mais, côté spectateur dont l'œil et l'esprit sont frappés, expressément mise en présence. » *Op. cit.*, p. 19.

partition d'un espace. La scène que reconstituent les sculptures étudiées ici est celle de leur fabrication, de leur production, de ce qui les a amenées à leur présence de sculpture, selon une chaîne opératoire recomposée à partir de variables dialogiques entre les pièces. Le dispositif nous met ainsi en présence d'un emboîtement quasi tautologique : la sculpture s'expose à travers ce qu'elle déploie comme figures possibles, selon une série d'interruptions, d'écarts et de coupures. Nous pourrions avancer l'hypothèse que l'espace d'exposition est alors sculpté, si l'on observe les retranchements liés à l'occupation de place par les différentes pièces, par l'ordonnancement de composantes qui lui sont extrinsèques. Le creux des moules en plâtre est un appel au creux plus large de l'architecture qui les déborde et constitue un vide dont l'effet produit s'apparente à des lacunes ou des réserves. Là encore, il s'agit de rythme, d'écoulement et de passages « a-ménagés » par la structure de l'ensemble. Le blanc plus ou moins profond (selon les pièces) laissé entre les parois des moules ne fait que prolonger et amplifier la constitution même de l'espace : faire exister le vide par le plein des sculptures dans son battement. La zone d'échange entre le groupe de sculpture et l'architecture se fait donc dans cet entre-deux, en marge pour ainsi dire du contour net des pièces sculptées, dans l'espacement.

Le dispositif est espacement, il conduit la sculpture et l'architecture à l'élargissement de leurs propres structures. Cela n'est possible que parce qu'il est avant tout une conflagration de fragments, conflagrations de fragments qui ponctuent l'espace et le disposent pour le regard selon un champ d'investigation élargi. L'arpentage visuel du tout s'effectue par sauts successifs, par différence et similarité de gradients texturaux, chromatiques. Cette fragmentation-recomposition à l'œuvre dans le dispositif est encore plus flagrante avec une installation précaire réalisée en août 2004 à l'atelier (page suivante). L'essentiel de l'installation repose ici sur l'emploi de plaques de grandeurs et formats variables, échelonnées selon des plans parallèles à celui du sol et produisant une palpitation de l'espace qui inverse les rapports traditionnels de la profondeur prise en charge par les systèmes de perspective. C'est le sol qui tient lieu de profondeur et le dispositif le rend à sa pleine et matérielle présence. On retrouve la ponctuation que nous évoquions plus haut, mais cette fois-ci relayée par les plages chromatiques (aplats monochrome de noirs, de rouges) qui sont des aires de repos et d'emplacement des cinq figures. Le socle qui apparaît sur le côté agit autrement puisqu'il redresse l'ensemble, le rehausse et fait saillie par rapport aux vectorisations déployées par le reste des sculptures. Réunir ces fragments de sculpture en un tout articulé par des rapports formels, chromatiques et spatiaux, revient à redistribuer l'appréhension du lieu investi par la sculpture.

Dispositif précaire, août 2004, contreplaqué peint, argile, plâtre, basalte, tréteaux, atelier.

Là encore, le large dessin latent et corrélatif à la disposition des pièces d'assemblage et de moulage, redéfinit un site, contient en puissance des mouvements et déplacements possibles et rend l'espace ouvert à son élasticité. La sculpture, étayée par un dessin qui la structure, produit en certaines zones des points de condensation et donc de fixation du regard, alors que d'autres portions d'espace seront beaucoup moins denses et laisseront exister une ouverture bien plus ample. La sculpture balise l'espace et le jalonne à travers un dessin qui lui succède et qui la « projette ». Chaque élément est le relais au sein d'un système qui le dépasse mais auquel il participe plastiquement, relais qui permet donc de redistribuer spatialement les lieux « occupés » et d'établir des passages d'un site à un autre, dans le mouvement. Les rares maquettes de principe que nous avons pu réaliser mettent en évidence cette fonction de jalon ou de balise par l'utilisation de trois principaux éléments volumétriques utilisés avant tout pour leur potentiel de traçage et de redéfinition de l'espace (couper, redresser, s'appuyer). Les maquettes réduisent la sculpture à des données élémentaires pouvant être rapprochées des paramètres qui constituent le tracé d'un dessin : le trait, la ligne et le jeu de leurs distributions variables selon les espaces dans lequel ils agissent. On pourrait alors considérer l'emploi de la sculpture à des fins de mesurage (tirer une ligne d'un point à un autre selon des axes définis par des règles de mise sous tension des lieux). Sa modélisation, à travers la fabrication de maquettes, amplifie cet aspect architectural de la sculpture (dé-limiter, ponctuer, jalonner).



Maquette de dispositif, février 2005, carton.

Le dispositif se réduirait ainsi à un dessin produit par le regroupement de la sculpture et sous-tendrait les emplacements et les relations entre chacune des pièces disposées. C'est un liant spatial qui agirait dans l'après coup de la production de la sculpture. La

maquette qui offre très peu de détails, ramène la sculpture à des fonctions élémentaires et fondamentales d'installation, de déploiement d'espace et de fondation de site, à des données archaïques[417]. Cette installation-instauration qu'exige la sculpture dans son déploiement spatial est sans doute plus prégnante lorsque plusieurs pièces sont regroupées pour constituer un agencement opérant. L'espace, plutôt que de rayonner à partir d'un foyer que définirait la sculpture dans son indivision, se trouverait enclenché, en sens inverse. Un autre de ses effets serait ainsi celui de la contraction du lieu, de son resserrement par la sculpture, à partir d'elle, une pièce renvoyant à une autre par des échanges réciproques d'analogie formelle ou bien de situation spatiale (proximité / éloignement).

L'installation récente d'un ensemble d'œuvres de Didier Vermeiren lors d'une exposition à la Maison Rouge[418] travaille de près la qualité de ces espacements, la nature de cet entre-deux de la sculpture. Il y a un dess(e)in, sous la sculpture, qui réside dans la configuration des éléments qui la constituent, dessin qui se trouvait d'ailleurs relancé lors de cette exposition, par la présentation d'une maquette permettant de voir l'espace *pris* par les sculptures et les circulations possibles (un rappel de l'occupation des sculptures au sol, de leur emprise par rapport aux salles dédiées à leur placement). Il semblerait que la totalité de l'œuvre, sculpture et photographie, situe l'intervalle et l'écart au cœur de la réflexivité du dispositif, comme fondement de la sculpture et de son exposition.

[417] Les constructions mégalithiques en offrent un exemple frappant dans la mesure où la distinction entre l'architecture et la sculpture n'est pas bien définie mais aussi parce que la plupart de ces sites sont des sites de fondation où les éléments constructifs, leurs agencements, produisent dans leur rassemblement un lieu. On retrouve alors la fonction d'instauration du dispositif : « L'installation en tant que trait essentiel de l'œuvre d'art diffère de la simple disposition des œuvres d'art dans un musée ou une exposition. Elle est une érection votive et glorifiante, de sorte que par l'installation de l'œuvre le sacré s'ouvre en tant que sacré. Et l'ouverture de la dimension du sacré est en même temps l'installation d'un monde. L'œuvre d'art n'est donc pas installée, mais elle est en elle-même par essence une installation, au sens où elle ouvre un monde. Dans la version de Francfort, Heidegger dit de manière plus explicite que l'ouverture d'un monde est un « établissement de l'espace » (*Einraümen*), une libération du libre espace de l'ouvert (*freigeben das Freie des Offenen*) grâce à laquelle toutes choses trouvent leurs dimensions. » F. Dastur, *à la naissance des choses / art, poésie et philosophie*, Fougères, Édition Encre Marine, 2005, p. 55. M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part,* L'origine de l'œuvre d'art, Éditions Gallimard, Paris, 1962, p. 48.

[418] Didier Vermeiren, *Sculptures-photographies*, 21 juin-23 septembre 2012, Maison Rouge, Fondation Antoine de Galbert, Paris.

Didier Vermeiren, vue de l'exposition *Sculptures-photographies*, 2012, Maison rouge, Paris.

Didier Vermeiren, vue de l'exposition *Sculptures-photographies*, 2012, Maison rouge, Paris.

L'exposition peut se comprendre à différents degrés : d'une part comme le déplacement (le changement de lieu) de la sculpture depuis le site de l'atelier et alors comme un renouvellement de la sculpture à partir des données relatives à l'architecture d'accueil , impliquant donc une reconsidération de leurs rapports[419], mais aussi à partir d'une présence sculpturale réactivée par son exposition à la lumière, au positionnement des différentes sculptures sous le regard et donc conditionnées à une mise en vue. L'appréhension des deux rassemblements de sculptures est distribuée selon deux salles bien distinctes si l'on considère leur niveau par rapport à la rue : la seconde qui se trouve au sous-sol permet l'approche de

[419] Les pièces de la première salle ont été exposées à la Fondation Tony Cragg à Wuppertal du 27 octobre au 17 février 2013, les conditions spatiales étaient à l'opposé de celles de la Maison Rouge. Le pavillon d'exposition constitué essentiellement de façades en verre n'oppose aucune limite constructive et visuelle par rapport au site (le parc). Les sculptures semblent rayonner depuis leurs principaux axes, correspondre avec l'environnement végétal perceptible depuis l'architecture et diffuser leur présence selon une étendue horizontale et dans une ouverture au lieu. L'espace resserré de la Maison Rouge implique un resserrement des sculptures avec pour effet une concentration maximale sur les modules qui constituent leur assemblage depuis le départ du sol et l'insistance de leur verticalité selon des variables d'empilement.

l'œuvre depuis une vue en légère plongée sur celle-ci et comme en plan. Cette présence et cette place de la sculpture sont questionnées à travers la série de photographies réalisée à partir de *Cariatide à la pierre* avec la surexposition du même objet selon des profils variables. L'une des premières incidences de cette série photographique est d'entrelacer une succession de points de vues correspondant en autant de profils de la sculpture avec pour effet spatial un léger vacillement de l'objet, une vibration de ses limites. La photographie en tant que trace d'une absence, joue pleinement sa fonction indiciaire, elle reprend à son compte ces mêmes qualités d'empreinte du référent pris comme modèle ou motif (ici un moule débarrassé de son contenu) tout en enregistrant l'hésitation de la sculpture à se fixer. La série nous expose le tremblement d'un dessin dû au déplacement de la pièce, enregistré par l'appareil, selon la série de profils qui se superposent et qui témoignent donc d'un mouvement (reconduisant ainsi en quelque sorte le trajet du sculpteur dans la mise en œuvre de son objet). La photographie donne ainsi à percevoir un temps spatialisé et rendu sensible par le « bougé » inscrit dans l'image, renforcé par les différences spectrales de blanc (halos) entourant le modèle. Le choix d'un tel procédé photographique, là encore réflexif, atteste de la dimension spatiale et temporelle de la sculpture mais aussi de la présence du dessin là où l'on ne s'y attendait peut-être pas : la lumière ainsi que la blancheur du plâtre étant rendues à leur plus simple et sensible expression à travers le jeu des différents tirages argentiques, matérialisent l'espace du cadre dans sa plasticité. La sculpture placée ainsi au centre de la composition photographique se retrouve *in presentia* placée selon différentes catégories dimensionnelles et formelles au centre de la salle. Le regroupement des huit sculptures a pour effet direct d'absorber l'architecture environnante par une tension centripète qui structure son regroupement et focalise le regard sur cette contraction spatiale, ce battement perceptible à des degrés d'échelle différents. Chaque moule opère un resserrement par la manifestation d'un creux négatif dont le dessin marque l'évidement corrélatif à l'existence d'un plein. Une densité plastique qui transparaît à la surface même des pièces où l'enveloppe nervurée, striée, est vectorisée par la structure constructive même des moules, croisées dont le dessin tisse et relie les faces de ces mêmes pièces. Le trait apparaît donc à la lisière de la sculpture, dans un demi-relief, en-dessous de la matière et comme figé dans le plâtre (la désolidarisation des parois en est empêchée) mais aussi en tant que trajet possible d'une sculpture à l'autre. On pourrait avancer que la sculpture, dans ses différents dessins, noue l'espace, instaure des points de capitons dans la réception que l'on peut en avoir et établit une modulation de la perception des niveaux et des paliers avec pour principale ligne de mire, le sol.

L'œuvre de Louis Bourgeois intitulée *Confrontation*, implique une telle contraction encore perceptible et palpable, bien que la sculpture fonctionne aussi comme l'objet résiduel d'une performance et qu'une part de l'œuvre soit absente dans le reste sculptural étudié ici. « Nous devons nous arrêter de courir, prendre place dans le cercle et nous placer tous les uns en face des autres. Le but est de se rendre compte de nos limites et de notre inefficacité. Chacun d'entre nous doit se mettre en face de quelqu'un d'autre. À ce point de notre vie, nous ne pouvons nous échapper nulle part. Nous devons être en paix avec nous-mêmes, nous rendre compte de nos limites et réaliser à quel point la vie est courte. »[420] L'œuvre de l'artiste est fréquemment analysée selon des modes d'approche où les entrées symboliques, psychologiques et biographiques prennent le dessus sur des données plastiques qui nous semblent pourtant essentielles, faisant oublier le travail même de l'artiste en tant que sculpteur, qu'il s'agisse de la puissance de ses installations comme de la force de ses premiers assemblages.[421] Les sculptures frappent par leur justesse d'équilibre et l'économie plastique de leur tenue, elles développent tout autant un espace psychologique qu'un espace phénoménologique où les polarités conjointes du regroupement et de la séparation opèrent comme rythme essentiel. Le dessin de l'enclos traverse de nombreuses œuvres où l'espace est donc porté à sa réduction et contracté, resserré par la disposition réglée des pièces. Ce phénomène de l'enclos sera reconduit et poussé à son terme le plus abouti dans la série des *Cells*, série d'environnements travaillant l'espace comme une réserve et dépossédant le spectateur d'une expérimentation physique, tactile et mouvante du lieu configuré puisqu'il se trouve dans la position d'un regardeur assigné à un ordre essentiellement visuel. *Confrontation* procède à l'inverse en ce sens que les personnes conviées à participer à la performance se trouvant alors rassemblées pour l'évènement étaient inclues dans le dispositif sculptural et encloses par les limites spatiales de chacun des éléments s'apparentant à des coffres en bois. La quarantaine de coffre délimite ainsi l'espace et lui confère des qualités théâtrales par une mise en scène développant un principe structurel proche de celui de l'arène[422] (circumambulatoire, focalisation et rayonnement par rapport à un foyer central). Le volume qui en constitue le foyer s'apparente à la fois à une civière et à la table d'un banquet, recouverte d'un drapé

[420] *Louise Bourgeois*, Extrait de la performance, *A Banquet / A fashion Show of Body Parts*, 21 octobre 1978, filmée par Theresa LoSchiaro, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2008, p. 84.

[421] On dressera ainsi une liste non exhaustive d'œuvres qui nous semblent majeures quant aux questions qui nous intéressent ici : *The Blind leading the Blind / C.O.Y.O.T.E. (1947-1949) ;Two Figures (1949) ;Sans titre (Empilements de 1950) ; Quarantania I (1947-1953) ;Partial Recal (1979) ; les Cells (Choisy, 1990-1993).*

[422] Ce qui pourrait correspondre à ce que Jakobson appelle la *dominante*, à savoir un élément focal d'une œuvre. La dominante détermine et transforme les autres éléments, elle garantit la cohésion de la structure. R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 145.

bleu roi, sur laquelle reposent une série de moulages en latex. Les arrêtes des coffres profilent leur juxtaposition et dirigent le regard au centre de cet emplacement fondé par les sculptures.

Louise Bourgeois, *Confrontation*, 1978, 609,6/1127,81 cm, bois peint, latex et tissu.

Cette fermeture de l'espace est sans doute la condition première pour qu'un second espace s'ouvre, plus essentiel, puisqu'il concerne la capacité de la sculpture à instaurer et à ouvrir l'espace, dans l'éclaircie[423]. Et c'est peut-être là qu'opère la force

[423] On retrouve ce bornage de l'espace, sa limitation et corrélativement son éclaircie à travers l'approche heideggérienne de l'Acropole : « Nous devons toutefois poser une question plus précise encore : ce regard de la déesse Athéna, ce regard qui porte conseil et illumine, vers quoi est-il dirigé ? Pour trouver la réponse, rendons-nous présent le relief sacré du musée de l'Acropole. Sur lui Athéna apparaît comme la σκεπτομένη, celle qui médite. Vers quoi le regard méditatif de la déesse est-il tourné ? Vers la borne, vers la limite. La limite n'est certes pas seulement le contour et le cadre, n'est pas seulement le lieu où quelque chose s'arrête. La

de la sculpture et notamment celle des dispositifs de Louise Bourgeois : décontenancer. C'est-à-dire, sortir de sa contenance littéralement et exclusivement l'espace, dans la déclosion et l'éclaircie, forer l'espace d'exposition qui tombe alors dans l'indifférenciation et laisser apparaître les potentialités spatiales de la sculpture à former, à mettre en œuvre un lieu[424]. Elle en est tous les dess(e)ins.

Une logique du lieu[425] serait effective à travers le dessin déterminé par l'agencement des éléments, un dessin qui définirait une topologie de l'œuvre dépassant la stricte addition des éléments en présence. La sculpture en tant qu'entité séparée en est ainsi débordée. *Confrontation* contient tous les possibles de mouvements latents, comme en creux et le dispositif dessine un réseau de trajets *en puissance*, mis en acte par les stratégies de la performance. Qu'en est-il du blanc dans ce puissant ensemble ? Il est une double réserve qui permet au foyer de déployer tout son rayonnement en l'accueillant dans ses creux (les vides ménagés dans les coffres) tout en s'appuyant sur la lumière pour lui donner le change par des passages sans cesse reconduits. Chaque coffre blanc reprend par résonnance le vide laissé par son entourage et réajuste la réserve selon la limitation de ses contours : le groupe de sculpture en est l'articulation même. L'une des fonctions principales du dispositif pourrait être alors d'articuler l'espace, par l'alternance élémentaire d'un système oppositionnel mettant en concurrence des vides et des pleins à travers la scansion d'interstices plus ou moins prononcés. Le dispositif est le lieu d'un re-joignement, d'une jointure produite par le rassemblement des pièces et c'est en cela qu'il peut produire le site. Cette jointure se fait à l'intérieur de l'arène où *mêmeté* et différence se trouvent prisent dans leurs relations dynamiques :

---

limite signifie ce par quoi quelque chose est rassemblé dans ce qu'il a de propre, pour apparaître par là dans toute sa plénitude, pour venir à la présence. En méditant sur la limite, Athéna a déjà en vue ce vers quoi l'action humaine doit tout d'abord regarder pour pouvoir porter ce qu'elle y a vu dans la visibilité d'une œuvre. » M. Heidegger, *La provenance de l'art et la destination de la pensée*, Cahier de l'Herne, *Heidegger*, Paris, Éditions de l'Herne, 1983, p. 368.

[424] « *Situer* veut dire ici avant tout : être attentif au site. Ces deux démarches, montrer où est le site et se rendre attentif à lui, sont l'acheminement préparatoire à une situation. […] La situation médite le site. Originellement, site (*Ort*), désigne la pointe de la lance. C'est en lui que tout vient se rejoindre. Le site recueille à soi comme au suprême et à l'extrême. Ce qui recueille ainsi, pénètre et transit tout le reste. Comme lieu du recueil, le site ramène à soi, maintient en garde ce qu'il ramène, non pas sans doute à la façon d'une enveloppe hermétiquement close, car il anime de transparence et de trans-sonance ce qui est recueilli, et par là seulement le libère en son être propre. » M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*, *La parole dans l'élément du poème*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, p. 41.

[425] Le Littré défini le terme topologique comme ce qui a rapport à la « connaissance des lieux », ce qui ferait entrer dans la sphère conceptuelle et langagière la perception sensible des lieux, c'est-à-dire que le système topologique est un système qui « consiste à rattacher une suite d'idées abstraites à des objets sensibles familiers. » Littré de la langue française, tome sixième, Genève, Éd. Famot, 1977, p. 4337. La sculpture serait un moyen actif de connaître les lieux, de co-naître au lieu.

« L'égal (*das gleiche*) s'attache toujours au sans-différence, afin que tout s'accorde en lui. Le même (*das selbe*), au contraire, est l'appartenance mutuelle du différent à partir du rassemblement opéré par la différence. On ne peut dire « le même » que lorsque la différence est pensée. Dans la conciliation des choses différentes, l'être rassemblant du même apparaît en lumière. Le même écarte tout empressement à résoudre les différences dans l'égal : à toujours égaler et rien d'autre. Le même rassemble le différent dans une union originelle. L'égal au contraire disperse dans l'unité fade de l'un simplement uniforme. »[426] *Confrontation* travaille cette différence et l'expose dans le principe même de son arrangement, jusqu'à son titre signifiant le conflit et l'absence de résolution qui passent par des données plastiques et spatiales. Les blancs échelonnés des coffres décrivent le tracé d'une forme plus ou moins elliptique qui crée une véritable trouée spatiale. Cette ellipse a pour effet de déterminer deux foyers secondaires qui entrent en résonnance avec le monolithe bleu installé selon un axe correspondant au tracé qui relierait les deux foyers. Le dispositif est paramétré selon des logiques de correspondances chromatiques, linéaires et d'orientations, définies par les relations des éléments. Mais il faut revenir sur les qualités spécifiques de ce monolithe. Il apparaît tel le reste archéologique d'une histoire qui aurait précédé l'histoire. Il y a d'une part l'histoire rattachée à l'évènement de la performance pour laquelle la sculpture est une amorce effective mais il y a d'autre part l'histoire de la peinture avec notamment le caractère de relique déterminé par les résidus de moulage en latex. Ces résidus fonctionnent comme fragments et pourraient être mis en relation avec l'économie plastique des natures mortes. Nous pensons plus particulièrement ici aux restes de repas figurés dans les rhyparographies[427]. Le banquet expose des restes qui ne sont pas sans évoquer en effet les *memento mori*, restes exposés sous une forme d'offrande inscrite dans un rituel précis. Ces restes constituent ce qu'il est convenu d'appeler des reliefs[428]. Le banquet est placé de telle façon que s'effectue une contraction de son environnement (les coffres agissent en ce sens), c'est-à-dire que son entourage lui donne une force de surrection supplémentaire. Le monolithe est ainsi doublement mis en relief et rehaussé par l'ensemble du dispositif qui le sert et auquel il participe. C'est ainsi le mettre au cœur d'une place et lui attribuer un emplacement qui est au centre des vections, des flexions spatiales de son entourage. C'est aussi un connecteur pour disposer, arranger sous notre regard, les différentes pièces en latex. Tout concourt à l'advenue de ces

[426] M. Heidegger, *Essais et conférences*, « …L'homme habite en poète… », Paris, Éditions Gallimard, 1958, p. 231.
[427] Les peintures d'ordures ou d'objets vils.
[428] On parle à propos des natures mortes de reliefs, de repas. Voir à ce sujet, S. Ebert-Schifferer, *Natures mortes*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 1999.

fragments (une autre archéologie serait alors à l'œuvre, celle de la sculpture avec une référence explicite aux « abattis » de Rodin) par le jeu contradictoire, voire oxymorique d'un rayonnement inversé et pris à revers par les grandes lignées spatiales qui déterminent la totalité du dispositif. On a en effet d'un côté, l'indexation multipliée par chacun des coffres qui enserre le banquet, de l'autre les ondes chromatiques produites par la scintillation du drapé bleu. Les deux mouvements contraires ont pour effet de produire une faille, une béance d'où peut se tenir la sculpture en tant que manifestation de l'évènement dans sa spatialité. Une trilogie de matériaux en rythme la conflagration : la résistance du bois des coffres sur laquelle butte la souplesse et la brillance du tissu, première peau sur laquelle vient se greffer une seconde, celle des moules en latex. Tout cela se répercute mutuellement dans une orchestration de la dissonance et du contrepoint. Là encore, la couleur pourrait être appréhendée symboliquement mais elle nous semble davantage agir pour son intensité de rayonnement (faire apparaître, mettre à découvert et révéler) et pour la présence qu'elle confère aux choses. Regrouper ainsi la sculpture en une place, c'est instaurer des motifs qui jalonnent le parcours et mettent en mouvement, c'est dessiner des déplacements possibles. Le dessin serait là, dans le dé-placement que constitue le dispositif de sculpture. C'est-à-dire aussi et surtout selon un rapport qui marque le trait d'union entre un « spectateur [429]» et l'œuvre, trait d'union qui en marque le lien dans une ouverture mutuelle. La réception de la sculpture se réalise dans le mouvement et assigne son destinataire non pas à une place bien définie mais bien plutôt le désancre, le dessaisit de sa place qu'il rejoue indéfiniment selon une chorégraphie déterminée par l'arrangement topologique de la sculpture. Il s'agirait alors d'un réglage de mise au point du corps à réajuster constamment, selon les amorces de dessaisissement qu'engendre la sculpture. La sculpture, plus que tout autre forme d'art, dispose le corps à ce désancrage nécessaire, autant par sa saisie que par sa mise en vue[430]. *Confrontation* en est probablement la manifestation la plus opérante puisque l'œuvre se situe à la jonction du trajet et de la balise, elle est

[429] Les termes de spectateur, regardeur ou même de destinataire conviennent mal et il faudrait plutôt avancer celui d'*arpenteur*, comprenant ainsi comme corrélat de la réception de l'œuvre, un déplacement, une mesure prise à l'échelle d'un corps où l'œil est sans cesse défixé.

[430] « Cependant, à partir du moment où nous éliminons le hiatus entre le Je et son monde, où nous ne nous contentons plus de considérer le sentir comme une simple condition préliminaire du connaître et où nous cessons de considérer le sujet du point de vue d'une perfection accomplie, le sentir se révèle appartenir nécessairement au se-mouvoir. Si le sujet sentant est en effet un être qui fait l'expérience du monde dans l'union et dans la séparation, il est impossible d'attribuer au sentir un statut autonome qui le distingue du mouvement, car au même titre que l'unir et le séparer, le sentir et le se-mouvoir figurent dans un contexte intrinsèque unitaire. Ce qui attire et ce qui effraie n'est tel que pour un être capable de s'orienter, c'est-à-dire de s'approcher ou de s'éloigner, en bref, pour un être capable de se mouvoir. » E. Strauss, *Op. cit.,* p. 278.

orientation existentielle. Une exposition récente[431] des œuvres sculptées de Louise Bourgeois peut prolonger la réflexion menée à partir de *Confrontation*, et en être son « pendant ». Les sculptures rassemblées pour l'exposition se développent, en effet, en une stance de figures réglées selon des principes de vides et de pleins, chaque figure disposant cette polarité au cœur même de sa consistance de sculpture et la rejouant plus largement dans le dispositif sous l'alternance du régime forme / contre forme. La plupart des sculptures regroupées ainsi développe des trouées oblongues qui fonctionnent comme autant d'ouvertures de la sculpture à l'épaisseur de sa matière mais qui la constituent aussi comme autant de visées et de cadrages de l'espace. Chaque figure, par ces traversées ménagées de part en part, annexe l'espace et l'articule au groupe selon des distributions qui agissent en compression / dilatation. De nouveau, la sculpture fait battre l'espace dans les proportions de sa forme. Cette installation amplifie la puissance configurale[432] que l'on pouvait déjà déceler dans la série des *Quarantania*, où la qualité spatiale des agencements repose aussi sur un équilibre ajusté des quantités de pleins et de vides mises en circulation par les sculptures réunies, selon des étendues de rayonnements déployées par les figures. Chacune des figures porte au paraître l'autre qui lui est proche, par des retentissements successifs d'une multiplicité d'analogies, reconduisant ainsi la distinction entre identité et *mêmeté*. Considérer ce « porter au paraître », c'est prendre toute la mesure de l'incidence de chacune des figures sur les autres, dans son ouverture à l'espace. Le propre du dispositif serait alors que chaque élément mis en présence produise un effet sur les autres par des changes réciproques et que chacun de ces effets entre en résonnance, s'amplifie, soit repris ou réajusté selon les paramètres de celui-ci. Ce que la sculpture nous semble articuler, avant toute chose, à travers ses dispositifs, c'est l'espace et son dessin. La sculpture de Louise Bourgeois redessine des vides et leur donne une existence toute plénière, une force matérielle due à la tenue des figures, à leur dressage et à leur consistance. Son dessin est entrelacs, réseaux de trajectoires, tissage de l'espace, bornage. Le dispositif est une forêt de sculptures dressées verticalement qui orientent le regard sur la polarisation de deux données primordiales de notre existence spatiale humaine : le sol, le ciel[433].

---

[431] *Louise Bourgeois « Rare and important Works from a private collection"*, Galerie Karsten Greve , Paris, du 23 mars au 1er juin 2013.

[432] Pour signifier la puissance de mise en œuvre de la figure à travers des regroupements, des rassemblements de celle-ci.

[433] « Le regard vers le haut parcourt toute la distance qui nous sépare du ciel et pourtant il demeure en bas sur la terre. Le regard vers le haut mesure tout l'entre-deux du ciel et de la terre. Cet entre-deux est la mesure assignée à l'habitation de l'homme. Cette mesure diamétrale qui nous est assignée et par laquelle l'entre-deux du ciel et de la terre demeure ouvert, nous la nommons la Dimension. Que le ciel et la terre soient tournés l'un vers l'autre n'est pas son origine. C'est au contraire leur face à face qui, de son côté, repose dans la

D'une part le regroupement des sculptures écrête par le haut et d'autre part fonde par le bas en s'inscrivant au sol par de légères plaques disposées en tant que socles. Ce type d'installation développe l'intercalation de figures et leurs réserves d'espaces. La sculpture est ainsi la mesure et le mètre, par la rythmique des empilements, et donc architectonie (comment ça tient, comment ça s'assemble), c'est-à-dire encore selon des rapports de coappartenance au même dessin d'ensemble. Ce dispositif apparaît comme autant de coupes pratiquées par les figures et réunies en une seule unité spatialisante, un dispositif de la faille et du périmètre. La structure développée par le regroupement de sous-unités est essentiellement verticale et séquence notre horizon de perception et de parcours : il faut se frayer un passage. Entrent alors en jeu les légers décalages et variations formelles, chromatiques, volumétriques qui délogent l'unité du dispositif d'une trop stricte statique.

Dimension. Celle-ci n'est pas non plus une extension de l'espace tel qu'on se le représente ordinairement : car, de son côté, tout ce qui est spatial pour autant qu'il a été aménagé en espace, a besoin de la Dimension, c'est-à-dire de ce en quoi il est admis. » M. Heidegger, *essais et conférences*, Paris, *tel*, Éd. Gallimard, 1958, p. 233.

Louise Bourgeois *« Rare and important Works from a private collection"*, galerie Karsten Greve, Paris, du 23 mars au 1er juin 2013.

Chaque sculpture est un emporte-pièce spatial et pratique une découpe, un prélèvement de celui-ci : la sculpture a donc prise sur l'espace, à travers son essartement. Le regroupement des figures dans un presque contact de bord à bord se mène selon les aspects de la clairière. Le dispositif, par son dessin strié et séquencé, éclaircit l'espace, amène le lieu à l'extrême pointe de son instauration, rend clair les choses environnantes, par différence, une différence qui porte en l'exprimant l'écartement, en le portant au loin. De nouveau le dispositif dispose à travers le jalonnement des figures le proche et le lointain dans leur différence, par leur écartement constitutif. René Char nous aidera à mieux saisir les conditions selon lesquelles un certain partage de l'espace se réalise ici. « Héraclite met l'accent sur l'exaltante alliance des contraires. Il voit en premier lieu en eux la condition parfaite et le moteur indispensable à produire l'harmonie. En poésie il est advenu qu'au moment de la fusion de ces contraires surgissait un impact sans origine définie dont l'action dissolvante et solitaire provoquait le glissement des abîmes qui portent de façon si anti physique le poème. Il appartient au poète de couper court à ce danger en faisant intervenir, soit un élément traditionnel à raison éprouvée, soit le feu d'une démiurgie si miraculeuse qu'elle annule le trajet de cause à effet. Le poète peut alors voir les contraires –ces mirages ponctuels et tumultueux– aboutir, leur lignée immanente se *personnifier*, poésie et vérité, comme nous savons, étant synonymes. »[434] Il s'agit alors de maintenir cette *exaltante alliance des contraires*, et les alternances des recouvrements blancs et noirs effectués sur les figures sont là pour nous le rappeler avec force. Mais cela s'exerce aussi à travers le dessin même des figures dont les linéaments opposent sans pousser la résolution jusqu'à les confondre, des flexions et tracés de lignes où courbes et droites entrent en tension. Ce jeu des lignes produit un dessin secondaire, réservé dans les creux, il correspond au négatif de ces emporte-pièces et nous rend palpable l'espace en tant que possible vide. Le dispositif, dans sa configuration d'enclos, ménageant à la fois l'ouverture et la fermeture de l'espace comme en son fondement, *accorde une place*[435]. Le lieu n'existe pas avant la sculpture et son dispositif le dessine, le *désigne* en tant que lieu, soit onze figures dressées et réunies en un seul groupe. Le rapport au sol qui fonde l'inscription de la sculpture à son site passe par les plaques de très faible épaisseur en inox placées sous les figures pour les accueillir. Elles ont pour double fonction d'isoler la figure de son contexte d'apparition tout en la maintenant au plus près du sol par leur très faible relief. Le réfléchissement de la figure sous elle, par le polissage de l'inox la dédouble et l'ancre

[434] R. Char, *Fureur et mystère*, Partage formel, Paris, Éd. Nrf Gallimard, 1962, p. 71-72.

[435] « Le pont est à vrai dire une chose d'une espèce *particulière* ; car il rassemble le Quadriparti de *telle* façon qu'il lui accorde une *place*. Car seul ce qui est *lui-même* un *lieu (Ort)* peut accorder une place. Le lieu n'existe pas avant le pont. » M. Heidegger, *Op. cit.*, p. 182.

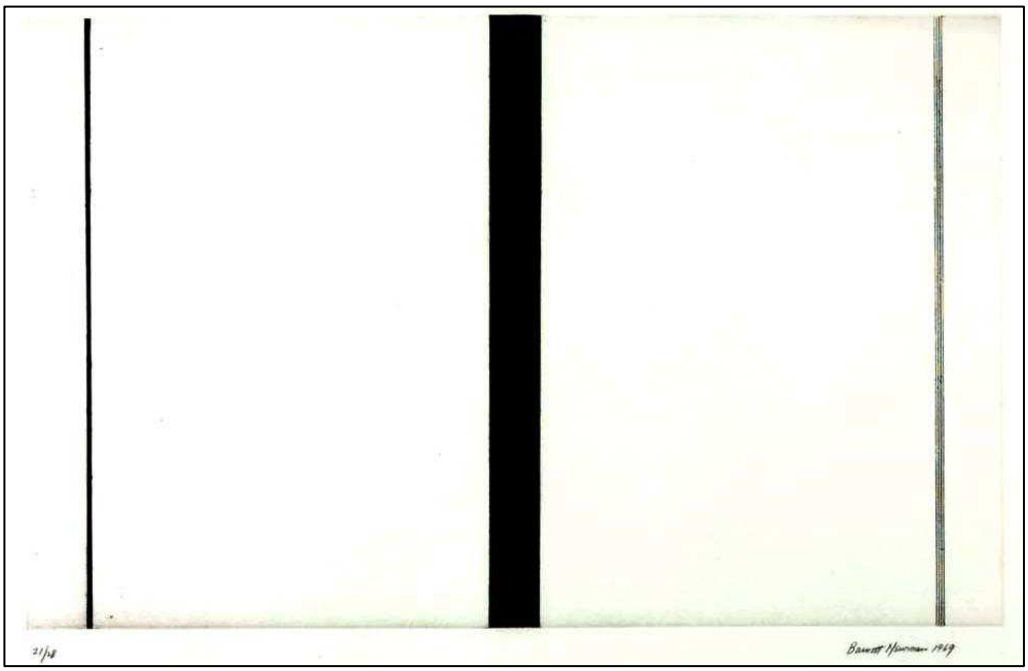
une seconde fois tout en introduisant une fragilité et un vacillement de cet ancrage. Ici encore les contraires agissent, produisant un abîme et inversant les rapports du haut et du bas. Les sculptures peuvent apparaître alors en suspens alors qu'elles forent l'espace en le tendant selon un trajet vertical.

Déclarer l'espace.

Le dispositif nous convie à relier les figures entre elles, à faire le trajet qui les sépare et à réaliser un parcours. Ce rassemblement de figures s'opère à une échelle plus réduite dans les trois sculptures associant le tissu à l'acier et à l'inox, à travers le principe de l'accumulation et de l'empilement. Accumuler est un procédé qui confère à la sculpture une force d'amplification par redondance, rebond et répétition d'une forme (ici un volume en tissu, variant en dimensions et en intensité chromatique selon son emplacement sur une tige verticale). L'empilement est aussi la contraction d'espace maximale puisque chaque élément entre en contact avec les autres, au-delà, ils fusionnent. Il est en quelque sorte l'horizon indépassable du dispositif considéré comme espacement. L'empilement réduit l'espacement à une ligne, une ombre, un infra-mince. Ce qui signifie aussi que ces sculptures qui sont des démonstrations d'un tel principe, contiennent en puissance l'espacement du dispositif qui les réunit. Au partitionnement vertical des trois figures répond le partitionnement horizontal des strates qui les constituent dans leur propre unité plastique. Le dessin révélé par ces différents degrés du contact et de l'espacement est celui d'une stratification et d'un séquençage spatial. De nouveau, deux régimes de mise en œuvre se télescopent, la croissance – élévation de la figure par la multiplication d'une unité constitutive de forme et son développement par la déclinaison d'une unité répété – et l'affaissement, la pétrification – compression de ces mêmes unités. La croissance verticale des sculptures peut apparaître tel un prolongement du sol, son élévation et sa séparation en fragments. Ce phénomène est sans doute plus flagrant encore si l'on considère l'une des photographies où l'on voit l'artiste sur le toit de son immeuble qui lui servait alors d'atelier. L'implantation des architectures et la planimétrie urbaine forment un contexte de mise en œuvre de la sculpture qui ne peut que révéler comme cruciale la tension établie entre le sol et le ciel, dont le trajet de l'un à l'autre constitue l'un des dessins les plus élémentaires, une pure déclaration de l'espace[436].

[436] Que l'on considère à nouveau le paradigme de cette verticalité, en sculpture, avec *Here I (To Marcia)*, 1950-62, de Barnett Newman, notamment *Here I*, 1950, 243,8/71,8/67,3 cm (sans la base) en plâtre armé et bois ou selon les répartitions spatiales de l'une de ses gravures reproduite page suivante.

Louise Bourgeois travaillant sur le toit de son immeuble, 1944 ; avec son mari, R. Goldwater, installant la sculpture *Quarantania I* (1947-1953), 1967.



Barnett Newman, *sans titre*, 1969, 37,2/59,4 cm, gravure, aquatinte.

Paddle Woman (page suivante) redouble cette déclaration d'espace et reprend le principe d'élévation et de dressage de la figure pour maintenir le dessin de la structure d'ensemble à la verticale[437]. La sculpture connecte les deux polarités haut et bas tout en amplifiant les rapports d'emboîtements à distance d'une forme et d'une contre-forme, l'une et l'autre, penchant en direction de son opposée, tout en maintenant un intervalle suffisant pour les passages du regard. La sculpture est établie alors comme un dialogue, avec le regroupement de deux figures solidarisées par le partage du même socle, lieu de leur mise en commun plastique. Chacune des deux formes agit l'une envers l'autre comme repoussoir et aimantation (si l'on prend en compte la légère inclinaison de chacun des deux termes en présence). La photographie prise frontalement prolonge et accentue les effets de découpe obtenus par ces deux formes simples et assez plates dont la disposition et la mise en œuvre rejoignent de très près la pratique du collage. Les deux pièces sont ainsi faites qu'elles consistent en deux surfaces semblant provenir de la même plaque. Leur faible épaisseur et leur rapprochement ont pour effet de réduire l'espace de leur installation à la bi-dimensionnalité d'une feuille de papier et d'étalonner la perception de l'espace sur des données privées de profondeur. C'est dire à quel point la sculpture spatialise et fonde les lieux, depuis son propre rayonnement, depuis ses configurations. Le blanc de réserve laissé en suspens entre les deux figures est un mode d'existence de spatialité, amorcé par l'efficace d'un dispositif élémentaire (regroupement de deux termes). Ce regroupement instaure au sein du dispositif, comme sa marque, la vibration de l'espace : rapprocher deux figures, c'est en effet ramener la dissonance ou la consonance plastique en tant que structure formante de la sculpture au seuil de leur perception. C'est-à-dire que les linéaments, le dessin de contours de ces deux pièces, n'existent véritablement que dans la mesure de la proximité de l'autre[438].

[437] La tessiture même du bois amplifie cette verticalité : les lignes en droit fil parcourent chaque figure verticalement, les font résonner et donne une armature supplémentaire à l'inscription du dispositif en tant qu'ancrage.

[438] Cette réserve, cet entourage des figures par elles constituées et qui les constitue en retour, sont sans doute ce qui fonde la *force d'expansion* de leur dessin. « La composition, qui doit viser à l'expression, se modifie avec la surface à couvrir. Si je prends une feuille de papier d'une dimension donnée, j'y tracerai un dessin qui aura un rapport nécessaire avec son format. Je ne répéterais pas ce même dessin sur une autre feuille dont les proportions seraient différentes, qui par exemple serait rectangulaire au lieu d'être carrée. Mais je ne me contenterais pas de l'agrandir si je devais le reporter sur une feuille de forme semblable, mais dix fois plus grande. Le dessin doit avoir une force d'expansion qui vivifie les choses qui l'entourent. » H. Matisse, *Notes d'un peintre*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2012, p.43. La sculpture agit en tant que dessin dans l'espace, sur son entourage. Dans le cas de *Paddle Woman*, la sculpture en tant que couple distribue cette force d'expansion alternativement, d'une figure à l'autre.

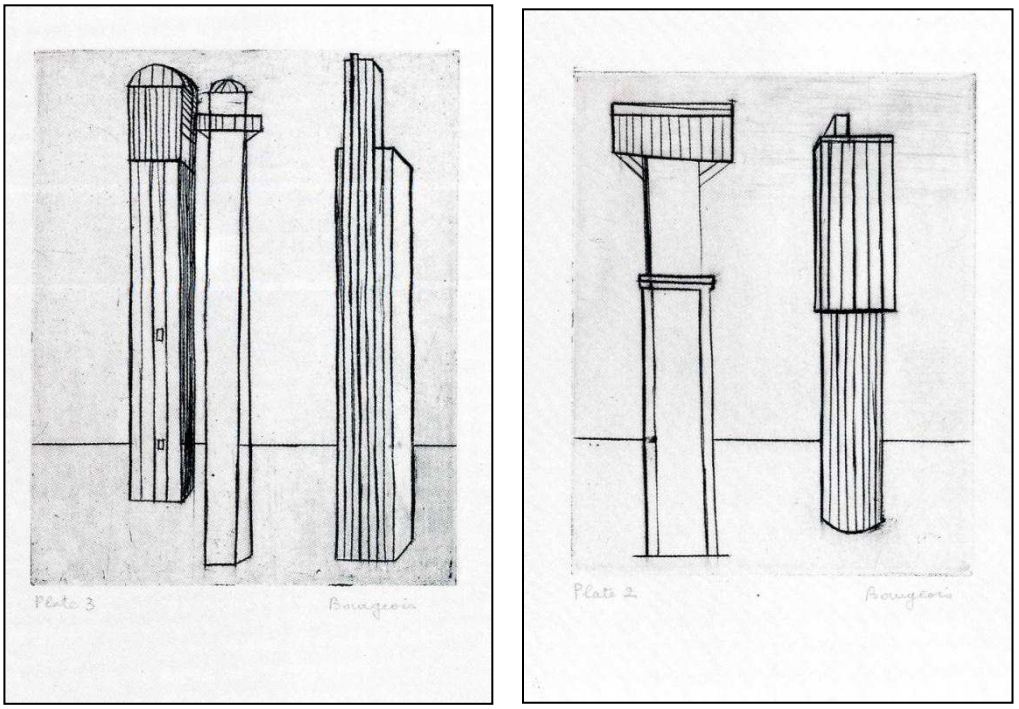
Louise Bourgeois, *Paddle Woman*, 1947, 149,2/30,5/30,5 cm, bois et acier inoxydable. Mise en évidence d'un espacement constitutif avec un logiciel de retouche d'images.

Les linéaments fonctionnent ainsi par prélèvement et coupe pratiquée sur l'espace[439]. Les deux sculptures qui n'en forment qu'une seule par leur couplage étalonnent l'espace et travaillent l'unisson de leur relation vibratoire. L'installation des pièces est une modalité du placer, chaque sculpture est à une place bien définie par rapport à l'autre, chaque sculpture définit un emplacement qui produit le site de son installation. La sculpture produit donc des places à partir desquelles l'espace peut être distribué. Le dispositif structure ces places et leur attribue un dessin, une situation spécifique qui constitue la présence de la sculpture en tant qu'inscription d'un volume dans les trois dimensions de notre perception humaine. Disposer les sculptures ainsi, c'est aussi leur accorder la garantie de leur autonomie par rapport à l'espace d'exposition et régler des problèmes d'échelle[440] puisque chaque élément ne tient sa présence que de la tenue proche de l'autre. Ces espacements fondateurs se retrouvent modulés dans la série de neuf gravures intitulée *He disappeared into complete silence*, neuf gravures auxquelles sont associés des poèmes, rythmant les pages par des espaces dédoublés où la réserve des blancs joue un rôle structurant. Les gravures effectuées au trait, extrêmement linéaires, amplifient la verticalité de chacune des figures disposées au-devant d'une ligne d'horizon, seul marquage délimitant l'espace du sol. Ces figures ont à la fois un statut de sculpture et d'architecture, aucune échelle spécifique ne peut leur être donnée, elles paraissent monumentales et dérisoires à la fois. La précision de l'incise du trait parcourt ainsi toute l'œuvre plastique de l'artiste, elle en est la dominante qui en structure aussi bien l'aspect extérieur que ses principes d'installation. Ces gravures apportent une

[439] « Une autre attitude à l'égard de l'espace est liée à la conscience perceptive. La question est de savoir comment le bord fonctionne comme ligne, en opérant une coupe transversale dans l'espace. Les bords furent traités comme des éléments de dessin, non pour délinéer la forme, ni pour construire les relations de partie à partie, mais pour indiquer l'espace, ou l'orienter, ou le découper, ou juxtaposer des volumes d'espace. » Richard Serra lors d'un entretien avec Liza Bear à propos des œuvres *Delineator* et *Circuit*, New York, 30 mars 1976, in R. Serra, *Écrits et entretiens, 1970-1989*, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1990, p. 64.

[440] Le différentiel de taille ne s'effectue, en effet, non plus par rapport au lieu d'exposition mais dans un vis-à-vis des pièces de sculptures en présence dans le dispositif. La série des *Cells* poussera cette spécificité à son plus haut degré puisqu'elles constituent une unité structurelle à elles seules. « Sur un niveau moins métaphorique, quand j'ai commencé à faire les *Cells*, je voulais créer ma propre architecture et ne pas dépendre de l'espace du musée pour adapter son échelle à celui-ci. Je souhaitais qu'elle constitue un espace réel où l'on pourrait entrer et dans lequel on pourrait marcher. Je n'aimais pas que l'art dépende de beaux espaces où il est simplement posé. Je ne voulais pas de ce monde fermé. Lorsque j'ai montré les *Cells* pour la première fois, elles fonctionnaient comme un labyrinthe d'une cellule à l'autre. Je décide aussi de l'échelle des œuvres qui sont présentées au dehors. / *Chaque Cell est-elle une entité indépendante ?* Totalement. Et avec un très grand « focus ». Chacune représente un monde fermé. Dans le musée, elles doivent être placées à une distance maximale les unes des autres. Les *Lairs* et les *Cells* font partie d'un continuum de sujets qui traitent de problèmes spécifiques. Ils forment une séquence de réalisations fragmentées. » Extrait d'un entretien réalisé par S. Pagé et B. Parent, in *Louise Bourgeois*, Paris, Éditions des musées de la Ville de Paris, Éditions de la Tempête, 1995, p. 16.

démonstration supplémentaire de l'autonomie de l'œuvre par rapport à son site d'exposition : les cinq figures représentées ici détachent leur principe d'existence d'un fond absolument utopique (tous les lieux sont possibles) et constituent à elles seules, dans leurs propres configurations, le lieu de leur apparition.



Louise Bourgeois, *He disappeared into complete silence*, 1947, 35,5/25,5 cm, neuf gravures et poèmes, impression en noir, Edition Gemor Press, New York, MOMA.

Leur agencement contribue à un aspect de la sculpture de Louise Bourgeois que l'on pourrait qualifier de fortement théâtralisé, les gravures pouvant être alors appréciées pour leur capacité à mettre en scène des variable de situations relationnelles[441] et à créer ainsi leur propre espace. La mise ensemble de figures isolées réunies par le dessin d'un dispositif qui en assure la cohésion et la « soudure » spatiale trouve un point d'achèvement supplémentaire avec l'une des cinq versions proposées par

[441] Situations relationnelles qui trouveront une fonction métaphorique ou une personnification de la sculpture, à travers la thématique de la famille ou du couple (avec des résurgences que l'on retrouve dans l'ensemble des modalités discursives de l'œuvre : textes, entretiens, titres). Mais ce « transport » ou saut, nécessite le passage par des données matérielles et plastiques brutes de la réalité sculpturale : proportions, positionnements, espacements, formes.

l'artiste de *The Blind Leading The Blind* [442], sculpture en bois composée de vingt éléments verticaux réunis par un système de traverses à l'élémentaire complexité. Deux grands principes structurels configurent le dessin de la sculpture. La partie basse est développée selon une séquence rythmée par la répétition des vingt éléments verticaux identiques séparés en leur sommet par une série de cales qui interrompent et relient à la fois la série déployée par le bas. La partie haute consiste en l'assemblage d'une pièce horizontale servant de relais entre les deux distributions spatiales de la sculpture, surmontée d'une pièce oblongue triangulaire départageant la perception du tout entre une base et un sommet, entre le départ d'un tracé dans l'espace et son point d'accomplissement. En deçà de cette partie sommitale, aucune direction ne pourrait être associée à cette pièce si ce n'est la poussée verticale (une chute tout comme une fondation) de l'ensemble. La traverse est donc la clé de voûte du dispositif puisqu'elle maintient les parties entre elles tout en assurant leur distinction, elle en est le socle inversé.

[442] Cette pièce a été en effet déclinée selon cinq versions encore visibles aujourd'hui, la version rouge, la version noire, la version rose intitulée *C.O.Y.O.T.E.*, ainsi que deux autres versions roses repeintes dans les années 70, sans compter les traductions en bronze. Voir sur ce point l'ouvrage publié à l'occasion de l'exposition « Louise Bourgeois » au Centre Pompidou, du 5 mars au 28 septembre 2008, *Louise Bourgeois*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2008.

Louise Bourgeois, *The Blind leading the Blind*, 1947-1949, 178,7/246,1/44,1 cm, bois peint en rose, Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington DC.

Cet assemblage condense à lui seul sans doute la fonction architectonique de la sculpture, notamment par la rythmie des éléments verticaux auxquels la traverse donne toute la mesure et la tenue. Son dess(e)in est un battement de l'espace, sa modulation selon des alternances répétées de pleins et de vides qui ne sont pas sans rappeler les colonnades des temples, comme à une échelle plus réduite, les cannelures des colonnes. Le dessin produit par l'assemblage a donc pour effet de séquencer notre perception du lieu, de ne pas nous le livrer d'un bloc mais bien plutôt par morceaux et la sculpture agit, en ce sens, par contamination de l'espace qu'elle occupe autant qu'elle pro-duit. La sculpture ainsi considérée, installe un mi-lieu, à partir d'une donnée qu'on pourrait qualifier de monumentale, si l'on suit la réflexion d'Henry Maldiney sur cette notion relative à l'architecture et au bâtir : « Mais bâtir, c'est ponctuer la terre aussi d'une marque et d'une marque qui signe l'origine de l'espace tel le menhir au milieu de la plaine. C'est à partir d'elle que l'espace se déploie et au

fond cette marque est devenue votre « ici ». [...] Cette marque que nous laissons sur terre lorsque nous bâtissons, les Allemands l'appellent *Mal* et cette marque donne à penser – *denken* – d'où le nom de monument allemand *Denkmal*. Comme le monumental dont la racine est la même que celle de mémoire, ceci s'apparente sans doute souvent à la commémoration d'un évènement ou à celle d'un être qui est, par exemple, enseveli. Ce monument c'est encore bien autre chose. Il ne fait pas que rappeler, il appelle, il appelle à un rassemblement intérieur auprès de quelque chose qui s'adresse à tout le sentiment, à tout le *Gemut*, à tout, pourrait-on dire, ce qui fait le cœur de l'esprit. »[443] *The Blind Leading The Blind* est la manifestation plastique du rassemblement pris par le serrage des principes d'assemblage. Sans doute que cette sculpture donne à penser l'évènement en tant que jaillissement, ouverture et brisement de l'espace. Son dessin en est la fracture et cette faille permet en retour de produire le creux localisé de notre propre corps percevant. La très légère emprise de la sculpture au sol amplifie ce marquage de l'espace par l'élévation verticale de la structure d'ensemble, son inscription pourrait ainsi se réduire à quelques traits de contact gagnant en puissance et s'épaississant à mesure que la sculpture prend de la hauteur et déploie son horizon par la traverse oblique à plus de deux mètres quarante du sol. Elle en est la limite spatiale et la terminaison, reprenant à sa charge les grandes forces drainées depuis le sol et reconduites selon l'oblique directionnelle à laquelle vient se juxtaposer un élément en bois, sorte de clé ou de tremplin, un double réduit et condensé de la partie haute de la sculpture, une ponctuation. Le caractère monumental de la sculpture défini à travers les règles de son dessin est ainsi repris et chevillé au sommet de l'ensemble par cet élément placé contre la traverse.

Louise Bourgeois, *The Blind leading the Blind*, détail.

[443] H.Maldiney, in *Le sens du lieu*, Topos – Logos – Aisthèsis, Bruxelles, Éditions OUSIA, 1996, p. 23.

Ici se jouent donc des relations internes à l'assemblage, dans la consistance même de la sculpture, relations qui opèrent en tant que dessin dans l'espace et induisent une perception plus fine de l'échelle, c'est-à-dire obligent à prendre en compte et à peser une fois de plus l'équilibre des rapports. Ces rapports ne concernent pas la taille des éléments les uns par rapport aux autres mais bien plutôt leur positionnement stratégique tout comme leur forme (encore une question de dessin). La forme de la pièce de petites dimensions placée ainsi au sommet de la sculpture est un gabarit à l'aspect d'une virgule et c'est le seul élément qui introduit une courbe, façon de lier et de joindre des fragments de sculpture et d'espaces, de les souder définitivement par la force de ses lignes dynamiques. « L'échelle a rapport avec des relations internes…et pas nécessairement avec les relations de dimensions, c'est-à-dire la qualité de ce qui est grand ou petit. Une chose peut être de petites dimensions et avoir une échelle énorme. »[444] Par ses effets contrapunctiques et les relations intrinsèques à l'assemblage, la pièce de bois accompagne l'élévation générale de la sculpture, la reconduit et l'achève par sa terminaison qui présente un replat horizontal pour la diffuser au-delà de ses propres limites, aux lisières de son entourage.

> *« Base et sommet, pour peu que les hommes remuent et divergent, rapidement s'effritent. Mais il y a la tension de la recherche, la répugnance du sablier, l'itinéraire nonpareil, jusqu'à la folle faveur, une exigence de la conscience enfin à laquelle nous ne pouvons nous soustraire, avant de tomber au gouffre.*
> *Pourquoi me soucierais-je de l'histoire, vieille dame jadis blanche, maintenant flambante, énorme sous la lentille de notre siècle biseauté ? Elle nous gâche l'existence avec ses précieux voiles de deuil, ses passes magnétiques, ses dilatations, ses revers mensongers, ses folâtreries.*
> *Je m'inquiète de ce qui s'accomplit sur cette terre, dans la paresse de ses nuits, sous un soleil que nous avons délaissé. Je m'associe à son bouillonnement. Par la trêve des décisions s'ajourne quelque agonie. »*[445]

[444] R. Serra, *Op. cit.*, p.67.
[445] R. Char, *Œuvres complètes*, Recherche de la base et du sommet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 1983, p. 631.

Notre pratique de la sculpture relève d'une prise en charge de l'espace, qu'il s'agisse, comme on l'a vu plus haut, de reconfigurer ou de prolonger des structures déjà présentes de l'atelier, ou bien qu'elle soit disposée de façon à produire son propre environnement par la combinaison d'un ensemble de pièces. Nos sculptures sont installées, puisqu'elles prennent en compte l'espace qui les accueille, l'architecture des lieux, avec toutes les spécificités qu'elle présente mais notre sculpture se démarque sans doute des pratiques contemporaines de l'installation par la nature du rapport entre l'œuvre et son destinataire qu'elle déploie. L'exposition du travail à travers ses multiples dispositifs reste définie avant tout par les mesures et la propre spatialité des sculptures, plutôt que de souscrire à des stratégies relationnelles où le spectateur devient l'acteur d'une scène théâtralisée, stratégies du discours et de la mise en fiction même de cette relation[446]. La sculpture est au centre des choix plastiques qui détermineront son installation et ces choix sont tenus exclusivement par des questions de dessin et de sculpture : rapport d'une forme à une autre, place d'une pièce au sein d'une composition d'ensemble, vibration d'un contour par la proximité d'une masse plus ou moins présente, rapport d'ensemble des sculptures en présence, interconnexion de la sculpture à son site de présentation. Au fond, il s'agit aussi, par le dispositif, de mettre en résonnance réciproque un objet et un espace et, par là, de « désétablir » les limites respectives de l'un comme de l'autre. Cet effrangement des limites ou, bien au contraire, son renforcement, sont notamment enclenchés par des systèmes de cadres et de supports. Un dispositif tel que celui que nous avions mis en place en 2006 à l'atelier (p. 355), repose sur de tels principes d'encadrements et de mises en perspective de la figure. Il s'agissait en effet, de placer trois modelages (deux en argile et l'autre en plâtre), selon des situations de correspondances spatiales. Les trois figures sont disposées à des emplacements précis et des sites stratégiques sont définis afin qu'une tension spatiale s'opère d'une figure à l'autre à travers le dessin choisi de leur installation. Les deux modelages en terre sont placés en vis-à-vis, selon les lignes d'un réseau perspectif matérialisé par le jeu d'un ensemble de tasseaux formant deux plateformes distinctes mais réunies et jointes en une ligne démarquée et remarquée par un encadrement vertical. Les deux figures se présentent l'une par rapport à l'autre, dans une mise en abyme de leur forme, creusée par des logiques encadrantes. Le dispositif mettant en correspondance ces deux modelages est amplifié par l'ajout d'un socle vertical prolongé par une figure de même typologie mais

[446] Les deux ouvrages de N. de Oliveira, N. Oxley et M. Petry, *Installations, l'art en situation* et *Installation II, l'empire de sens*, consacrés à «cette discipline hybride » comme la définissent les auteurs, présentent un vaste corpus d'œuvres s'inscrivant dans cette catégorie de l'esthétique relationnelle. *Installations, l'art en situation*, Londres, Éditions Thames & Hudson, 1997 / *Installations II, l'empire des sens*, Londres, Éditions Thames & Hudson, 2003, textes de N. de Oliveira, N. Oxley et M. Petry.

reconduite dans un autre matériau[447]. Le dessin distribué par les systèmes de plateformes, de socles et de cadres vectorise et coordonne la figure, il l'ancre, la fonde, tout en structurant l'espace d'accueil. Cette structuration de l'espace s'apparente à un feuilletage qui favorise une perception progressive des figures selon des plans qui s'interpénètrent, se relancent et se redéfinissent. La figure est prise dans un réseau qui détermine sa réception. D'un point de vue phénoménal, certaines structures font barrage, d'autres conduisent et amènent la figure à sa pleine manifestation, ramenant le dispositif à l'une de ses fonctions premières : voiler et dévoiler, faire apparaître. Il est ce à partir de quoi la figure commence à être présente. Le dispositif, dans notre pratique de l'espace, est en ce sens un lieu. Les systèmes de cadres, socles et autres praticables fonctionnent en tant que définisseurs, ils établissent la figure, par leur dessin et les limites qu'ils déploient, limites à partir desquelles la sculpture peut se tenir. Tout se passe comme si un transfert d'échelle et de pratique du dessin s'était produit, des premiers projets d'installation *in situ* que l'on trouve dans les carnets, en direction des dispositifs analysés ici. Les dessins où les vues d'ensemble (plans, axonométries, coupes longitudinales) sont en effet employées pour comprendre et définir les effets de la sculpture sur le lieu, se retrouvent en quelque sorte reconduits à travers la sculpture même, dans la mesure où figures et structures dessinent un plan, une configuration spatiale. D'un lieu occupé par la sculpture comme jalonnement, l'on passerait au lieu dessiné par celle-ci à travers l'emplacement de ses éléments. Le dispositif peut être entendu comme une cartographie dessinée par les modalités propres de la sculpture, avec ses reliefs, ses tracés, ses poussées verticales, horizontales ou obliques et peut agir comme un opérateur constructif puissant. Il fonctionnerait alors sous les registres de l'échange et de la correspondance, la figure d'une même série prenant en relais les autres de son entourage et s'absentant comme objet pour apparaître en tant que point d'un système de relations. Ce serait la première approche de cet espace feuilleté qu'est le dispositif, première approche rivée à une échelle qui s'établit ainsi à travers l'impact d'un groupe de sculptures sur l'architecture d'accueil (mise en tension, surrection). La masse et l'opacité des figures prolongent, en les contrecarrant, la relative transparence des structures. Les figures disposées selon les paramètres du dessin de la structure d'ensemble et se développant selon ses logiques pourraient ainsi constituer un redoublement de la structure, une mise au point de cette dernière par les arrêts, blocages, rotations perceptives qu'elles séquencent. L'articulation spatiale

[447] Introduire un matériau différent dans un ensemble formel cohérent, au sein d'une typologie donc, est un moyen de faire intervenir la différence par la nature de la réplique et surtout de mettre en évidence les qualités d'un matériau, ses spécificités plastiques. Le dispositif agit aussi à ce niveau, c'est-à-dire quant au déploiement d'un matériau dans un espace donné.

opérée par le dispositif réalisé à l'atelier en 2006 se dédouble et se redouble à travers sa structure et ses figures, par des appréciations d'échelle fluctuantes, selon les déplacements et la distance d'approche de l'ensemble. L'espace est ainsi une donnée qui s'articule par la présence de la sculpture, elle en est son dépli.

Carnet de dessin, *projet d'installation urbaine*, St-Etienne, 2000. *Dispositif à l'atelier*, mars 2006, assemblage et modelages.

Quant au projet d'installation dessiné pour la restructuration d'une dalle urbaine par des éléments de sculptures, il était agencé selon les particularités morphologiques du site : la sculpture devait prendre nécessairement en compte des axes, des tracés, des points de jonction et d'articulation critiques quant à la nature des lieux. L'ensemble de ces données, noté et finalement archivé sous la forme de croquis, se retrouve déplacé à une échelle moindre qui sera celle d'une salle, d'un coin d'une pièce et ré-injecté en terme d'axes générateurs produits par la structure même du dispositif par rapport à un espace d'exposition ou d'installation donné. De

nouveau, la sculpture garde en mémoire le dessin mais en le déplaçant de son champ projectif et spéculatif, pour l'amener à l'effectivité même de ses incidences spatiales à partir de la disposition. Les effets sur l'architecture peuvent être d'un premier ordre, celui de la rupture d'une compréhension unitaire de l'espace de la pièce, à partir des multiples relances opérées notamment par la répétition de la figure à travers l'espace de la structure considérée. L'objet disperse et redistribue la perception unifiée de l'espace d'accueil[448]. L'étude de différents sites à travers les cartes ou plans, ainsi qu'un intérêt réel pour les questions relatives à l'architecture et au paysage, nous auront sans doute conduits à utiliser ces systèmes de représentations dans notre pratique du dessin, systèmes qui fonctionnent aussi comme grilles et comme structures et dont les modalités spatiales d'organisation et d'agencement seront reprises par les logiques plus objectales de la sculpture. Comme s'il s'agissait, à travers les agencements de la sculpture, de retrouver les sites perdus mais toutefois remarqués par le dessin. Les structures des dispositifs reprennent cette capacité structurante, à l'échelle de la sculpture-objet, redéployée selon des agencements spatiaux qui se rattachent à une certaine forme de planimétrie. La couleur employée sur le projet d'installation urbaine analysé ici est une ponctuation qui permet le passage d'une portion d'espace à une autre. Son équivalent constructif dans le dispositif photographié à l'atelier en est les trois figures qui peuvent s'appréhender isolément, dans leur propre rayonnement (masse / matériau / mise en œuvre du matériau) mais aussi selon les correspondances inévitables qu'elles établissent par leurs présences concomitantes et leur congruences[449]. Agencer la sculpture à travers des stratégies structurantes de dispositifs ne peut donc se réduire à une simple occupation de l'espace par la sculpture[450]. Les effets produits sur l'architecture

[448] Ce type d'expérience est porté à sa plus haute efficacité avec les sculptures de Serra qui absorbent totalement, par leur échelle et leur disposition, les données spécifiques du site pour les redéployer au sein même de celles-ci, à travers leur appréhension mouvante. L'espace est amené à pivoter, vaciller, selon les modulations des structures mises en place et les types de rapports qui s'établissent alors entre notre situation verticale axée et la ligne de mire de notre horizon contrecarrée par la sculpture.

[449] Le propre des structures du dispositif serait ici de faire *coïncider* les figures et de les amener à comparaître par un *a-ménagement* des lieux spécifiques.

[450] Nous renvoyons ici à plusieurs distinctions établies par Daniel Buren mais aussi Robert Irwin, distinctions quelque peu remaniées et réduites par Michel Gauthier à l'occasion d'une exposition proposée par l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne. L'auteur isole ainsi deux tendances (plutôt que des catégories), *l'œuvre située* et *l'œuvre spacieuse* : « l'œuvre est, en tant que telle, devenue un espace dans lequel le spectateur peut entrer. […] dans la mesure où elle est un lieu dans un lieu, le premier faisant totalement oublier le second, l'œuvre spacieuse peut n'être considérée que comme une extension spatiale de l'objet d'art traditionnel. […] L'autre modalité de la spatialisation de l'œuvre d'art est celle correspondant à ce qui pourrait se nommer l'*œuvre située* – l'œuvre n'entretient plus l'illusion d'un hors-lieu, elle admet sa situation et entre en relation avec le lieu qui l'accueille. » *Fabricateurs d'espaces*, Dijon, Édition des presses du réel, 2009, M. Gauthier, p.12-13. Concernant R. Irwin, voir R. Irwin, *Notes pour un art inconditionnel*, in *Robert Irwin, Double Diamond, 1997-1998*, Lyon, Musée d'art contemporain, Milan, Éditions Skira, Collection « Un livre, une

peuvent être d'un second ordre et notre sculpture semble résister aux catégories de rapports théorisés aussi bien par D. Buren que par R. Irwin. Nos dispositifs peuvent relever, au mieux, des œuvres « ajustées au site[451] » puisqu'ils prennent en compte nécessairement ses configurations spatiales. Mais il y a plus. Nous avançons plutôt l'hypothèse que nos dispositifs sont des lieux fabriqués par la sculpture dans ses variables combinatoires, interférant ainsi avec l'existence même d'un site donné, le prolongeant parfois par la reprise de grands axes générateurs mais aussi en le forant par des effets d'emboîtements négatifs (les temporalités et les spatialités peuvent se télescoper[452]). Les structures marquent une différence spatiale nette entre l'architecture et la sculpture, elles permettent aussi le passage d'une échelle à une autre en connectant la figure à l'architecture. Bien plutôt que de démarquer et donc d'isoler les figures, les dispositifs structurants assurent le glissement spatial d'une donnée à une autre par des systèmes de relais, de lignes et de plans qui trouvent leur raison d'être dans le dessin (tracer-délimiter-emplacer) et qui ménagent l'autonomie de la sculpture tout comme celle de l'architecture (aucune mise en crise de ces deux champs de l'expérience spatiale qui sont coextensifs dans notre travail[453]). L'a-ménagement de la figure relative à des données architecturales passe par la prise en compte du sol et les structures en sont le prolongement : le socle rouge et noir de 2006 (p.355) en est effectivement la répétition (on a vu plus haut, de quelle façon cette répétition s'opérait selon une mimétique de l'atelier). Le socle rehausse le sol, y prend appui physiquement tout en y ménageant une légère flexion qui contrarie l'horizontalité du support premier, sorte d'accent circonflexe inversé dont le sommet vient poindre la jonction des deux parties de la sculpture. Le dispositif socle-cadre produit ainsi un affaissement de l'horizontale, une dépression ou défaillance de la ligne droite tracée dans l'espace qui permet de prendre la mesure d'un certain volume de vide, par cette différence haut / bas. L'exposition des figures passe donc nécessairement par ce réglage du dessin, opéré par les structures que l'on a qualifiées

---

œuvre », 1999. R. Irwin catégorise quatre types de relations entre l'œuvre et le site, appuyées par une sélection d'artistes s'inscrivant dans ces catégories : *Dominant le site*, *Ajustée au site*, *Spécifique au site*, *Conditionnée / déterminée par le site*. Pour les artistes suivant l'ordre des catégories : Henry Moore, Mark Di Suvero, Richard Serra, la dernière catégorie correspondant au travail produit par Irwin lui-même. Quant à Daniel Buren, nous renvoyons à ses écrits, *Daniel Buren : Les écrits*, 1965-1990, textes réunis et présentés par J-M. Poinsot, Éditions du CAPC, Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991.

[451] Bien que notre sculpture ne soit pas seulement mise en situation, elle déplace avec elle son propre topos venant s'ajuster au lieu d'accueil.

[452] Ce qui nous rend contemporain cette disparité est le fondement de notre expérience de spectateur co-naissant.

[453] L'œuvre n'altère pas l'espace d'exposition pour l'ex-poser à ses propres structures comme dans certains travaux de D. Buren, M. Asher ou G. Matta-Clark. Notre sculpture conserve ainsi un mode d'existence proche de celui de l'objet, élargi à des structures qui tissent un réseau de perception entre le site de l'architecture et le site de la sculpture.

de liantes puisqu'elles soudent, dans leur dess(e)in l'architecture et la sculpture. Le dispositif est un moyen exploratoire de prise en compte de l'espace d'exposition : la spéculation du dessin sur la feuille de papier est transférée à l'emploi de la sculpture comme outil de mise en espace de la figure selon les modalités du lieu (conjonction du dispositif de structures avec l'architecture de l'espace d'accueil), à travers ses redistributions. Les dispositifs dessinent de grandes trajectoires, des axes générateurs d'espace, une réception conjointe de la figure et de l'architecture. Les grandes structures en surdéterminent notre perception, puisque c'est à travers leurs découpages, soclages, que nous les recevons dans leur présence plénière. Utiliser la sculpture ainsi, c'est aussi considérer l'espace d'intervention dans sa plasticité, dans ses potentialités et, une fois encore, non pas comme si il s'agissait d'un simple rapport de contenant à contenu : la sculpture travaille à la marge de ses effets spatiaux, à travers sa porosité. Les combinatoires – variations d'une même pièce selon des rapports d'agencements différents – agissent en ce sens, parce qu'avec ce principe de variation, les dispositifs sont aussi des constructions provisoires, reconductibles pour mettre en « scène » la figure tout en déployant les capacités proprement spatiales de la sculpture en tant que structure (connecter, délimiter, tendre). La sculpture, dans sa prise sur l'architecture, est un moyen actif de transfiguration, elle la réaménage à partir de ses qualités intrinsèques.

Réemploi des mêmes pièces moulées selon des variables structurelles, 2005-2006.

Réemploi des mêmes pièces moulées selon des variables structurelles, 2003-2006.

Le dispositif produit à la fois un ancrage de la sculpture, il désigne le *là* de son emplacement tout en la délocalisant par des jeux alternés de renvois et de trajets dans l'expérience même qui fonde sa réception. Le dispositif nous dessaisit ainsi d'une place fixe et assignable pour dessiner et tracer un ailleurs possible, une chorégraphie ou une cartographie du mouvement induit par la position des différentes pièces. Les réemplois des pierres taillées selon des variables structurelles, mis en évidence par les photographies des pages précédentes, montrent dans quelle mesure les structures servent de lieu d'ancrage à la figure, tout en désétablissant sa position, par la présence constitutive dans le dispositif, d'autres figures plus ou moins proches et qui donc impliquent un parcours. Regrouper et placer les sculptures selon des grandes structures serait un moyen de faire l'expérience physico-spatiale de l'écart, du battement, de l'espacement[454]. Rassembler les sculptures reviendrait à trouver un principe de collage ou de montage de celles-ci, dans l'espace, les penser ensemble dans une même ex-position de leurs données respectives par l'unité de l'installation. «…le terme d'installation s'est imposé lorsque différents éléments d'une même œuvre réalisée au moyen de readymades, de matériaux divers, de fragments autographes etc., sont juxtaposés ou reliés de façon plus ou moins lâche par accords visuels, sémantiques ou spatiaux. »[455] Il s'agit bien de *travailler* ces accords par les modes spécifiques de la sculpture et d'ajuster leurs écarts respectifs, les vides dessinés entre les pièces étant aussi importants que les pleins qu'elles découpent. Agencer les sculptures signifie leur attribuer une série de positions articulées entre elles de façon à créer une unité organique de relations, d'accords ou de correspondances. Nous avons vu, à travers l'analyse des principes d'assemblage, la fonction articulatoire de certaines pièces et la nature de leurs emboîtements, aboutements : le dispositif qui est, nous semble-t-il, un assemblage à plus grande échelle conserve cette capacité expressive de l'articulation, c'est-à-dire la capacité à joindre et donc à mettre en rapport des unités ou entités indépendantes à l'origine. Exposer un collage à proximité de la sculpture, comme c'est le cas avec le grand collage installé à proximité et à l'arrière-plan de l'assemblage au tréteau (p. 359), est ainsi un moyen d'ouvrir la sculpture à sa différence, de la prolonger dans son autre bidimensionnel et

[454] L'intervalle entre les pièces participe éminemment du dispositif et de la spatialité de la sculpture. Celle-ci les rend palpables, les dessine, les modèle : « Le vrai matériau de la sculpture, c'est l'espace. Je pense que les sculptures creusent l'espace. L'espace, il faut le voir comme quelque chose de plastique (finalement), même comme quelque chose de solide qui serait à creuser par les œuvres […] c'est pour ça que l'espace entre les œuvres est aussi important que les œuvres. » D. Vermeiren, propos retranscrits lors de la conférence ayant eu lieu à la Maison Rouge le 20.09.2012 à Paris.

[455] S. Coëllier, *Du collage au mixage, Variations de la notion de montage dans les arts-plastiques,* in *Le montage dans les arts au XX et XXIe siècles*, sous la direction de S. Coëllier, Actes des journées d'Etudes du 27 et 28 octobre 2006, Publication de l'Université de Provence, 2008, p. 215.

de marquer un double trajet : alors que l'assemblage est souvent considéré comme une extension du collage[456], à l'inverse, le collage peut apparaître comme un moyen de vérifier la sculpture puisqu'il en est une simplification de son agencement (un condensé). C'est aussi un moyen de relier deux unités en un tracé, entre d'une part la sculpture, d'autre part l'architecture matérialisée non seulement par le sol mais aussi par le mur. Le dispositif tréteau-collage consiste à ajointer deux horizons du regard mis alors en correspondance par la similitude de leurs formes et de leurs dimensions, le collage peut être compris tel un gabarit de la sculpture, une pièce qui aurait été utilisée pour sa découpe. Le dispositif disloque le regard : littéralement, le lieu de la sculpture est repoussé ou reconduit par le lieu du collage, la situation intermédiaire ne révélant en définitive que l'aporie de l'écart qui les sépare et les tient tout à la fois ensemble. Quant aux pierres, elles semblent situées par le truchement du tréteau utilisé comme socle et cadre, tout en étant renvoyées à leur site d'origine, le fond d'un paysage cartographique collé. Les figures apparaissent ainsi en tant qu'extraits, hors-lieu, hors-là. Le dispositif nous ramène aux marges spatiales de la sculpture et au lieu de sa tenue.

Smithson, propose une distinction entre le *site* et le *non-site*, et développe la notion de marge comme une des conditions d'existence même du site, lieu de résolution dialectique : « Il existe un point focal central qui est le non-site ; le site est la lisière floue (unfocused) où l'esprit perd ses repères et où domine un sentiment de gouffre océanique. [...] Ce qui est intéressant dans le site, c'est que, à l'inverse du non-site, il vous repousse vers les marges. [...] Le site est le lieu où ce qui devrait être n'est pas. Ce qui devrait s'y trouver est désormais ailleurs, généralement dans une pièce. En réalité, tout ce qui a quelque importance se passe en dehors de la pièce. Mais la pièce nous ramène aux limites de notre condition. »[457] Installer la sculpture reviendrait à travailler les marges par la délocalisation et la dislocation d'une pièce vis-à-vis d'une autre, par le regroupement et la configuration d'un ensemble.

Le dispositif tel que nous l'employons est donc une organisation d'unités sculpturales qui peuvent être séparées à l'atelier et réunies selon les logiques d'agencement, c'est-à-dire qu'il consiste à concevoir le dessin d'une grande structure par la disposition des pièces distinctes formant une totalité de sens, il prend en charge l'espace. Chaque sculpture est prise dans un rapport avec celles qui fondent son entourage : « En opposition à une simple combinaison d'éléments, un tout formé de phénomènes solidaires, tel que chacun dépend des autres et ne peut être ce qu'il est

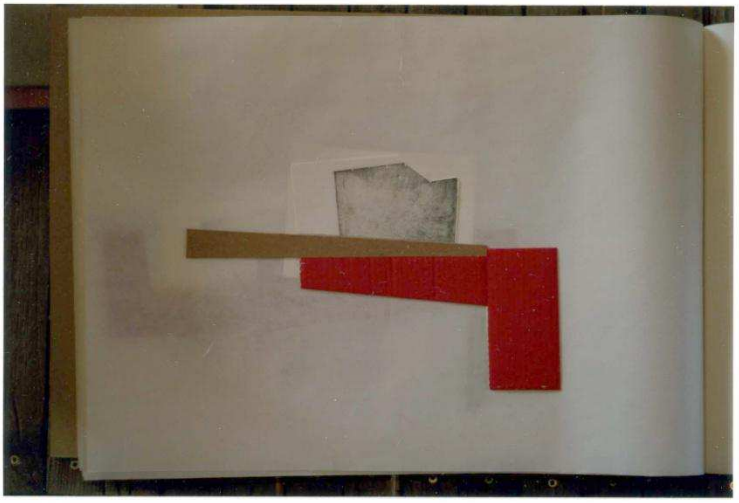
[456] Cela depuis A. Kaprow.

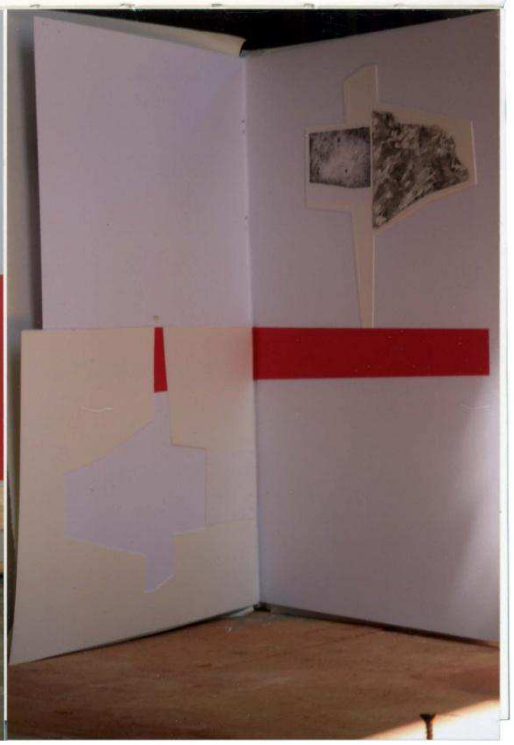
[457] *Discussions avec Michael Heizer, Dennis Oppenheim et Robert Smithson ;* Transcription, effectuée en collaboration avec les artistes, d'une série d'entretiens qui ont eu lieu à New-York, ente décembre 1968 et janvier 1969, par Liza Bear, in G-A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Dominique Carré éditeur, 2012, p. 316.

que dans et par sa relation avec eux. »[458] Par ses agencements et ses rapports nouveaux d'échelle, la sculpture acquiert une dimension architecturale, elle n'occupe plus seulement un espace construit, elle en déstabilise la perception et en reconduit ses structures. Nous l'avons vu, le dispositif apparaît aussi tout à la fois comme la possibilité d'un trajet impliquant un dessaisissement de place et une installation échafaudée des figures, leur mise en présence. Il s'agit encore d'employer la sculpture pour son potentiel de traçage, en tant que balise ou jalon et de choisir le meilleur équilibre entre les vides et les pleins que constitue ce dessin dans l'espace. Avec le dispositif, il s'agit de penser la sculpture à partir de ses limites intrinsèques en les confrontant à une logique d'ensemble. Heidegger répertorie trois types d'espaces qui semblent se recouper et s'entrelacer dans la construction des dispositifs que nous avons étudiés ici : « L'espace à l'intérieur duquel la présence plastique peut être rencontrée comme un objet donné, l'espace qu'enferme les volumes de la figure, l'espace qui persiste entre les volumes [...]. »[459] Le dispositif, tel que nous le concevons et parce qu'il réunit ainsi dans leur concomitance un ensemble ciblé de sculptures, est un dispensateur de lieu, il le fonde et c'est là sans doute l'une de ses principales spécificités :

> « Le lieu ouvre chaque fois une contrée, en ce qu'il rassemble les choses sur leur co-appartenance au sein de la contrée. »[460]

[458] A. Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, P.U.F, Paris, 1976, p. 127, définition de structure.
[459] M. Heidegger, *Questions III et IV, Temps et Être, l'Art et l'espace*, Paris, *tel*, Éd. Gallimard, 1976, p. 271.
[460] *Op. Cit.,* p. 273.





Essais d'agencements collages-sculptures par l'intermédiaire des carnets, avril 2013.

CONCLUSION

Si l'amorce d'une recherche engage son auteur dans un cheminement dont il ne connaît pas vraiment l'issue, le place d'emblée face à des inconnus et à des possibles, il faut bien se rendre à l'évidence : la fin du travail –annonçant peut-être le début d'un autre[461]– nécessite un retour sur la pensée qui s'est déroulée selon une temporalité qui semble alors nous échapper. La durée d'une telle entreprise ne parvient pas à se cristalliser en un point dont on pourrait faire le tour. Le cheminement de pensée qui s'est donc déplié selon le cadre spatial et temporel imparti, selon la répartition des pages et la structure d'un ouvrage qui pourrait bien apparaître comme un autre type de carnet, doit être repris et reconduit selon d'autres stratégies. Conclure reviendrait, en effet, à extraire d'un matériau donné –ici l'écriture d'un texte– les points de capitons où la pensée se condense. Travail proche du dégagement du bloc en sculpture, travail encore de découvrement mais aussi et surtout travail de synthèse et d'ouverture. Précipitation d'un chemin de pensée sur ce qui définit ses limites, le tracé de son parcours, son bornage, ses jalons tout comme ses traverses.

Cet acheminement vers l'écriture aura donc pris pour origine une situation de pratique plastique définie par deux instances d'appréhension du réel, deux modes d'existence de l'œuvre, le dessin d'une part, la sculpture de l'autre. Telle était la place attribuée aux termes posés dès l'origine de ce projet de recherche sur la sculpture et le dessin. Mais, à ce point conclusif de l'ouvrage, pourquoi ne pas intervertir les termes par lesquels s'est énoncée, dans un premier temps, cette thèse ? Nous pourrions ici avancer une position bien différente : la sculpture puis le dessin. Il paraît en effet artificiel de vouloir donner la primauté à l'un des deux médiums tant ils fonctionnent *ensemble*. Configuration qui diffère donc de celle annoncée en exergue de ce travail, puisque la réflexion menée sur l'articulation de ces deux « objets de pensée » peut nous amener à formuler une première remarque : les deux médiums ne sont pas à prendre dans leur successivité mais bien dans leur entrelacement réciproque. Ce qui ne signifie pas que le dessin se confonde avec la sculpture. L'inverse n'est pas moins vrai. C'est à leur conjonction et à leur croisée que se situe donc le cœur de la recherche et c'est là, sans doute, qu'est le point de bascule permettant de relancer l'expérience poïétique de l'un à l'autre. Ici est le nœud du problème, son site. La circularité, et donc une récupération perpétuelle du dessin dans la sculpture et de la sculpture par le dessin, travaille notre œuvre plastique en

[461] Il faudra sans doute passer par un indispensable désœuvrement.

profondeur, elle en serait le soubassement. La sculpture relance le dessin qui à son tour relance la sculpture…

Nous avons tenté de comprendre la sculpture et le dessin à partir de notre expérience de sculpteur-dessinateur mais aussi à l'intérieur d'un champ théorique et pratique indispensable, aire sans laquelle elle ne pourrait être fondée ni avoir lieu. Nous avons visé, tout au long de l'ouvrage, une compréhension des rapports structurels, procéduraux, formels, signifiants, à l'œuvre entre la sculpture et le dessin. Mais il y a sans doute plus. L'enjeu pourrait se situer à l'articulation d'un couplage dont la mécanique repose sur le déplacement, le transport, la reprise –de schèmes, de principes, de formes– et donc sur l'effrangement même de ces rapports sans cesse reconduits. Ecrire sur le dessin revenait aussi à définir ce qui pouvait faire la particularité d'une pratique de sculpture. Ecrire sur la sculpture revenait à révéler ce que le dessin pouvait y déposer. En qualifiant notre dessin par le terme de *projet*, nous cherchions à définir les spécificités d'une graphie dont l'existence est dépendante d'une visée ou d'une vision de la sculpture, avec toutes les modalités d'inscription du trait qu'elle requiert, dessin qui propulse une pensée au contact du papier, dessin qui désigne la sculpture à-venir par l'emploi renouvelé des modes de projection relatifs à la perception d'un volume dans le plan de la représentation (axonométrie et perspectives parallèles) mais dessin aussi dont le registre s'ouvre aux pratiques de l'empreinte, du transfert et du collage, manière d'introduire le *tact* au sein d'un ordre visuel qui semblait pourtant le définir en premier lieu. Le dessin rejoint l'écriture, en ce sens qu'il véhicule de la pensée, une pensée qui passe donc par ses inflexions et se matérialise à travers ses typologies, chacune d'entre elles relevant d'une *poïétique* spécifique déterminée par l'unicité de la pensée qui s'exprime. Penser la sculpture, c'est l'avoir en vue, en avoir une idée et la rendre manifeste par la puissance de la ligne et du trait.

Il est apparu que le dessin ne peut être compris en dehors des séries qui le constituent et renouvellent sa forme dans la chaîne processuelle auquel il appartient. Le dessin marque ainsi l'ouverture et la redéfinition de son développement à travers cette chaîne opératoire dont dispose la structure des carnets dans leur spatialité. Le carnet est une machine à voir utopique qui porte cette pensée de la sculpture, s'en fait le véhicule, la prend en charge pour l'archiver avec tout le jeu des intercalations relatives à sa fonction de mémoire. Des images et motifs archaïques s'y décantent et préparent la venue de la sculpture, sa fondation. L'oubli du dessin, le laps nécessaire à la production de celle-ci, en sont les contrepoints ontologiques puisque la sculpture nécessite un *désencombrement* du dessin, sa lacune, pour prendre corps. Le dessin de projet ne pense pas l'adéquation au matériau à laquelle elle engage, et c'est donc un

tout autre dessin, implicite à la mise en œuvre et à ses procédés –le moulage notamment– qui la modélisent.

Nous avons isolé, en ce sens, deux modes de présence de la sculpture : les figures et les structures. La figure nous a paru l'objet le plus sculpté, et cela même alors qu'elle répondait à une logique de dessin que nous avons identifiée comme appartenant à un aveuglement du tracé par le contact, dans son mode d'apparaître. À la lisière de la figure se trouve la surface de l'inscription du dessin, conséquence de son enregistrement, de son incarnation dans une matière. Les structures, à l'opposée, prolongent les lignes de dessin que nous avions pu ménager dans les carnets, lignes constructives qui déploient toute leur spatialité à travers l'assemblage et l'aménagement de places pour les figures. L'atelier est le second lieu de fondation de la sculpture, espace-matrice au sein duquel transite l'objet sculptural par des correspondances et des retentissements qui déjouent les spéculations du dessin de carnet. Cette contagion de l'architecture et de la sculpture opère une redéfinition complète de l'atelier (en tant que site) mais aussi de la sculpture qui trouve là un nouveau dess(e)in : les objets, les murs, le sol et sa morphologie, ses strates, sont les traits principaux d'une topographie poreuse à un en-deçà du paysage, topographie matérialisée notamment par les séries de socles, de supports et d'entablements situés à l'horizon d'un sol qui en déterminent les contours. L'atelier implique l'agencement de la sculpture (stocker-installer-déplacer) et la prédispose à une configuration d'ensemble. C'est sa dimension architecturale et architectonique que l'on retrouvera effective dans les différents dispositifs proposés, que nous avons analysés et identifiés comme autant de dessins orchestrés par la présence sculpturale. Ce que vise alors le retour du dessin à travers l'installation de la sculpture, c'est une fondation de lieux par la coappartenance de l'architecture et de la sculpture. Les passages et les répercussions qui circulent de l'un à l'autre par la dynamique d'un dessin *élargi* à l'espace de son déploiement mettent en crise le lieu de l'œuvre dont l'ancrage se situerait à l'entre-deux d'une situation de pratique artistique où dessin et sculpture en profilent l'existence.

BIBLIOGRAPHIE

Histoire et théorie de l'art

- Leon Battista **Alberti**, *De la Statue*, vers 1466, traduction du latin en français, Claudius Popelin, Paris, Lévy éditeur, 1868.
- D. **Arasse**, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Éd. Hazan, 1997.
- P. **Ardenne**, *Art : l'Age contemporain, Une histoire des arts plastiques à la fin du XXème* siècle, Paris, Éd. du regard, 2003.
- M-T. **Baudry** et D. **Bozo**, *Sculpture, Principes d'analyse scientifique, Méthode et vocabulaire*, Imprimerie Nationale, MONUM, Paris, Éd. du patrimoine, 2005.
- C. **Barbillon**, *Les canons du corps humain au XIXe, l'art et la règle*, Paris, Éd. Odile Jacob, 2004.
- P. **Barocchi**, « *Finito e non-finito nella critica vasariana* », in Arte Antica e Moderna, 3, 1958.
- J. **Barral**, *DESSINS-PARCOURS de l'archaïsme du portrait à la modernité du* paysage, Habilitation à Diriger des Recherches, Université M. Bloch, Strasbourg, Année 2000-2010.
- H. **Belting**, *Image et culte, Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Les éditions du Cerf, 1998.
- Y.A. **Bois**, *Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe de la* marque, in La Part de l'œil, Le dessin, 1990, à propos de deux textes de Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol.2 (1977).
- Y. **Bonnefoy**, *Remarques sur le dessin*, Paris, Mercure de France, MCMXCIII, 1993, III.
- *Louise* ***Bourgeois***, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2008.
- *Louise* ***Bourgeois***, Paris, Éd. des musées de la Ville de Paris, Éditions de la Tempête, 1995.
- *Les carnets de l'Atelier* ***Brancusi****, La série et l'œuvre unique, Leda*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1998.
- G. **Celant**, *Giuseppe Penone*, trad. A. Machet, Milan-Paris, Éd. Electa-L. &M. Durant-Dessert, 1989.
- C. **Cherix**, *Robert Morris, Estampes et multiples, 1959-1998 : catalogue raisonné*, Cabinet des Estampes du Musée d'art et d'histoire, Maison Levanneur, Centre National de l'Estampe et de l'Art Imprimé, Chatou, 1999.
- *Eduardo* ***Chillida***, Éd. de la Fondation Maeght, St-Paul de Vence, 2011.
- S. **Coëllier**, *Brancusi / Carl Andre Une question d'espace*, Les cahiers du M.N.A.M, printemps 1994, n° 47, Paris, Éd. du Musée National d'Art Moderne, 1994, p.78-95.
- S. **Coëllier**, *Du collage au mixage, Variations de la notion de montage dans les arts-plastiques,* in *Le montage dans les arts au XX et XXIe siècles*, sous la direction de S. Coëllier, Actes des journées d'Etudes du 27 et 28 octobre 2006, Publication de l'Université de Provence, 2008.
- H. **Damisch**, *Traité du trait*, *Tractacus Tractus,* Paris, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- Roger **de Piles**, *L'idée du peintre parfait*, 1699, Paris, Éd. Gallimard, 1993.

- *Le disegno de Vasari ou le bloc-notes magique de l'histoire de l'art*, G. **Didi-Huberman**, La Part de l'œil n°6, 1990.
- G. **Didi-Huberman**, *Etre crâne, lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Les éditions de Minuit, 2000.
- *Du des(e)in, entre projet et procès*, SIC, Louvain, édité par A. Lejeune et R. Pirenne, 2009.
- P. **Gauricus**, *De Sculptura,* édition annotée et traduction par A. Chastel et R. Klein, Centre de recherches d'Histoire et de philologie de la IVe Section de l'Ecole pratique des Hautes Etudes, Paris / Genève, Éd. Droz, 1969.
- S. **Ebert-Schifferer**, *Natures mortes*, Paris, Éd. Citadelles & Mazenod, 1999.
- P. **Francastel**, *La figure et le lieu, l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Éd. Gallimard, 1967.
- M. **Frizot**, *Les photographies de Brancusi, une photographie de la surface*, Les Cahiers du M.N.A.M, Paris, Éd. du Centre Pompidou, N°54, Hiver 1995.
- C. **Garaud**, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Éd. Flammarion, 1994.
- M. **Gauthier**, *Transferts (sur les « répliques » de socles dans la sculpture de Didier Vermeiren)*, in Les cahiers du M.N.A.M, printemps 1994, n° 47, Paris, Éditions du Musée National d'Art Moderne, 1994, p.116-131.
- C. **Greenberg**, *Art et Culture*, essais critiques, traduction A. Hindry, Paris, Éd. Macula, 1988.
- V. **Guazzoni** et E.N. **Girardi**, *Michel-Ange, Sculpteur*, suivi des « Rime », Galerie du passeur, 1986.
- J. et M. **Guillaud**, Giotto et la Chapelle des Scrovegni, in *Giotto, architecte des formes et des couleurs, Les fresques de la Chapelle Scrovegni de Padova*, Éd. Guillaud, 1987.
- J.G. **Herder**, *La plastique*, traduction et commentaire de P. Pénisson, Paris, Les Éditions du Cerf, 2010.
- A. von **Hildebrand**, *Le problème de la forme dans les arts-plastiques*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2002.
- A. **Hindry**, *B. Venet 6196 ; l'équation majeure*, Paris, New-York, Éd. Flammarion, 1997.
- *Robert **Irwin**, Double Diamond, 1997-1998*, Lyon, Musée d'art contemporain, Milan, Éd. Skira, Collection « Un livre, une œuvre », 1999.
- R. **Klein**, *La forme et l'intelligible. Perspectives et spéculations scientifiques à la Renaissance*, Paris, Éd. Gallimard, 1970.
- R. **Krauss**, *La ligne comme langage*, in *La part de l'œil*, Dossier : le dessin, Bruxelles, Éd. La part de l'œil, 1990.
- R. **Krauss**, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Éd. Macula, 1993.
- R. **Krauss**, *Passages, Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Éd. Macula, 1997.
- P. **Lavallée**, *Les techniques du dessin, leur évolution dans les différentes écoles de l'Europe*, Paris, Éd. Van Oest, 1949.
- J-C. **Lebensztejn**, *l'Art de la tache, introduction à la Nouvelle Méthode d'Alexander Cozens*, Éd. du Limon, 1990.
- A. **Le Normand-Romain**, *Du fragment*, Paris, I.N.H.A, Éd. Ophrys, 2011.
- J. **Lichtenstein**, *La couleur éloquente, Le conflit du coloris et du dessin*, Paris, Éd. Flammarion, coll. Champs, 1999.

- J. **Lichtenstein**, *La Peinture,* Paris, Éd. Larousse, 1995.
- J. **Lichtenstein**, *La Tache Aveugle, Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Éd. Gallimard, 2003.
- L. **Marin**, *De la Représentation*, Hautes Études, Paris, Éd. Gallimard, Le Seuil. Paris, mai 1994.
- L. **Marin**, *Utopiques : Jeux d'espaces*, Collection « Critique », Paris, Éd. de Minuit, 1973.
- P-A. **Michaud**, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Éd. Macula, 1998.
- Y. **Michaud**, *L'art à l'état gazeux, essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Éd. Hachette, 2003.
- J-L. **Nancy**, *Le plaisir au dessin*, catalogue du musée des Beaux-arts de Lyon, Paris, Éd. Hazan, 2008.
- V. **Oncins**, « *À paraître* », *in Le Dessin et le livre*, Sous la direction de Jacquie Barral, avant-propos poétique de M. Butor, Publication de l'Université de Saint-Etienne, CIEREC - Travaux 146, 2009.
- N. **de Oliveira**, N. **Oxley** et M. **Petry**, *Installations, l'art en situation,* Londres, Éditions Thames & Hudson, 1997.
- N. **de Oliveira**, N. **Oxley** et M. **Petry**, *Installations II, l'empire des sens,* Londres, Éd. Thames & Hudson, 2003.
- E. **Panofsky**, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les Éd. de Minuit, 1997.
- M. **Peppiatt**, *Dans l'atelier de Giacometti*, Paris, Éd. L'Échoppe, 2003.
- **Pline l'ancien**. *Histoire Naturelle*. Livre XXXV/XLIII, De la peinture, Paris, Éd. Les Belles Lettres, 1985.
- Ulrich **Rückriem**, *Skulpturen 1968-1976*, Van Abbemuseum Eindhoven, Éditions Van Abbemuseum, 1977.
- J-L. **Schefer**, *Paolo Uccello, « Le déluge »*, Paris, POL éditions, 1999.
- L. **Steinberg**, *Le retour de Rodin*, Paris, Éd. Macula, 1991.
- B. **Teyssèdre**, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, La bibliothèque des arts, 1965.
- G. A. **Tiberghien,** *Land Art*, Paris, Dominique Carré éditeur, 2012.
- G. **Vasari**, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes / I*, Édition commentée sous la direction d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1989.
- R. **Wittkower**, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures, de l'Antiquité au XXème siècle*, Paris, Éd.Macula, 1995.

Philosophie et littérature

- T.W. **Adorno**, *L'art et les arts,* Paris, Éd. Desclée de Brouwer, 2002.
- T.W. **Adorno**, *Mes rêves*, Paris, Éd. Stock, 2007.
- G. **Agamben,** *L'Homme sans contenu*, Belval, Éd. Circé, 1996.
- **Aristote**, *De Anima*, traduction et notes J. Tricot, Paris, Éd. Vrin, 1956.
- **Aristote**, *Métaphysique*, Tome I, Livres A-Z, Paris, Éd. Vrin, 1991.
- **Aristote**, *Météorologiques IV*, Paris, Éd. Les Belles Lettres, 1982.
- **Aristote**, *Psychologie d'Aristote : Opuscules (Parva naturalia),* traduction française J.B. St-Hilaire, Paris, Éd. Dumont, 1847.
- **Aristote**, *Physique*, Tome premier, Livre IV, texte établi et traduit par H. Carteron, Paris, Éd. Les Belles Lettres, 1961.
- H. **Arendt**, *La crise de la culture, huit exercices de pensée politique*, Paris, Éd. Gallimard, 1989, 1ère édition 1961.
- H. **Arendt**, *La vie de l'esprit*, *1 la pensée*, Paris, PUF, 1981.
- G. **Bachelard**, *L'air et les songes*, Essai sur l'imagination du mouvement, Paris, Librairie générale française, 1992.
- G. **Bachelard**, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F, Édition Quadrige, 1998.
- H. **Bergson**, *Matière et Mémoire*, Paris, PUF, 1968.
- M. **Blanchot**, *L'Espace littéraire*, La solitude essentielle, Paris, Éd. Gallimard, 1955.
- R. **Char**, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éd. Gallimard, 1983.
- A. **Danto**, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Éd. du Seuil, 2000.
- F. **Dastur**, *À la naissance des choses / art, poésie et philosophie*, Fougères, Éd. Encre Marine, 2005.
- M. **De Certeau**, *L'invention du quotidien, 1.arts de faire*, Folio essais, Éd. Gallimard, Paris, 1990.
- G. **Deleuze** / F. **Guattari**, *Capitalisme et schizophrénie, Mille Plateaux,* Paris, Éd. de Minuit, 1980.
- G. **Deleuze**, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Éd. du Seuil, 2002.
- G. **Deleuze**, F. **Guattari**, *Qu'est-ce que la philosophie* ? Paris, Éd. de Minuit, 2005.
- J. **Derrida**, *De la Grammatologie,* Paris, Éd. de Minuit, 1967.
- J. **Derrida**, *Le toucher Jean-Luc Nancy*, Paris, Éd. Galilée, 2000.
- J. **Derrida**, *Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines*, Paris, RMN, 1990.
- J. **Dewey**, *L'art comme expérience*, traduit de l'anglais dans le cadre du GRAPPHIC et du CICADA, Publications de l'Université de Pau, 2006.
- M. **Duras**, *Ecrire.* Paris, Éd. Gallimard, 1993.
- J. **Genet**, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Décines, L'Arbalette, 1986.
- **Héraclite**, *Les fragments*, traduits et commentés par Roger Munier, Les immémoriaux, Éd. Fata Morgana, 1991.

- E. **Husserl**, *L'Idée de la phénoménologie*, *Cinq leçons*, traduit de l'allemand par Alexandre Lowit, Paris, P.U.F, 1970.
- V. **Jankélévitch**, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Éd. Gallimard, 1978.
- A. **Lalande**, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, P.U.F, 1976.
- J. **Larfouilloux**, *Sculpture et Philosophies, perspectives philosophiques occidentales sur la sculpture et ses techniques de Socrate à Hegel*, Paris, Éd. Arguments, 1999.
- M. **Leiris**, *Francis Bacon, Face et Profil*, Paris, Éd. Albin Michel, 1983.
- J-F. **Lyotard**, *Discours, Figure*, Paris, Éd. Klincksieck, 2002.
- J-F. **Lyotard**, *Sur la constitution du temps par la couleur dans les œuvres récentes d'Albert Ayme*, Paris, Éd. traversière, 1981.
- H. **Maldiney**, *Art et existence*, Paris, Éd. Klincksieck, 1985.
- H. **Maldiney**, *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, Éd. l'âge d'Homme, Collections « Amers », 1973.
- M-J. **Mondzain**, *L'Image peut-elle tuer ?* , Paris, Éd. Bayard, 2003.
- J-L. **Marion**, *La Croisée du Visible*, Paris, Éd. de la Différence, 1991.
- M. **Merleau-Ponty**, *La prose du monde*, Le fantôme d'un langage pur, Paris, Éd. Gallimard, coll. Tel, 1992.
- M. **Merleau-Ponty**, *Notes de cours 1959-1961*, Paris, Éd. Gallimard.
- M. **Merleau-Ponty**, *Œuvres,* Paris, Éd. Gallimard, Quarto, 2010.
- M. **Merleau-Ponty**, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éd. Gallimard, 1945.
- C. **Perret**, *Walter Benjamin sans destin*, Paris, Éd. de la Différence, 1992.
- F. **Ponge**, *L'Atelier contemporain*, Paris, *NRF,* Éd. Gallimard, 1977.
- J-B. **Pontalis**, *Perdre de vue*, Folio Essais, Paris, Éd. Gallimard, 1988.
- J-M. **Pontévia**, *Tout a peut-être commencé par la beauté*, *Écrits sur l'art et pensées détachées*, Bordeaux, seconde édition, William Blake & co éditions, 1985.
- A. **Prévost**, *L'Utopie de Thomas More*, Mame, 1978.
- M. **Heidegger**, *Acheminement vers la parole*, *La parole dans l'élément du poème*, Paris, Éd. Gallimard, 1976, 1ère édition 1953-59.
- M. **Heidegger**, *Chemins qui ne mènent nulle part,* L'origine de l'œuvre d'art, Paris, Éd. Gallimard, coll. Tel, 1999, 1ère édition 1950.
- M. **Heidegger**, *Concepts fondamentaux de la philosophie antique*, Paris, Éd. Gallimard, NRF, 2003, 1ère édition 1926.
- M. **Heidegger**, *Essais et conférences*, Paris, Éd. Gallimard, coll. Tel, 1997, 1ère édition 1954.
- M. **Heidegger**, *Être et Temps*, Paris, Éd. Gallimard, 1986, 1ère édition 1927.
- M. **Heidegger**, *La provenance de l'art et la destination de la pensée*, Cahier de l'Herne, *Heidegger*, Paris, Éditions de l'Herne, 1983, 1ère édition 1967.
- M. **Heidegger**, *Questions III et IV,* Paris, Éd. Gallimard, coll. Tel, 1976, 1ère édition 1966 et 1976.
- M. **Heidegger**, *Remarques sur art-sculpture*-espace, Paris, Éd. Payot, Rivage poche, 2009, 1ère édition 1996.

- P. **Ricoeur**, *La métaphore vive*, Paris, Éd. du Seuil, 1975.
- R-M. **Rilke**, *Auguste Rodin*, Rennes, Éd. La part commune, 2001, 1ère édition 1966.
- R.M. **Rilke**, *Lettres sur Cézanne*, Paris, Éd. du Seuil, 1991, 1ère édition 1966.
- P. **Valéry**, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1960, tome II.

Sémiologie, psychanalyse

- P. **Fédida**, *Des bienfaits de la dépression : éloge de la psychothérapie*, Paris, Éd. O. Jacob, 2001.
- S. **Freud**, *Sur le rêve*, Paris, Éd. Gallimard, Folio/ Essais, 1988.
- **Groupe μ**, *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Éd. du Seuil, 1992.
- J. **Laplanche** et J-B. **Pontalis**, *Vocabulaire de psychanalyse*, Paris, PUF, 2009.
- C.S. **Peirce**, *Collected Paper*, vol. 8, Cambridge, Harvard University Press, 1931-1958.
- C. S. **Peirce**, *Écrits sur le signe*, L'ordre philosophique, Paris, Éd. du Seuil, 1978.
- J-B. **Pontalis**, *Ce temps qui ne passe pas*, La saison de la psychanalyse, Paris, Éd. Gallimard, Folio essais, 1997.
- E. **Strauss**, *Du sens des sens*, *Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, Éd. Million, 2000, 1ère édition 1935.

Catalogues d'exposition

- ***L'Ecriture Griffée***, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, Bernard Ceysson, Jacques Beauffet, Martine Dancer, Madeleine Bonnard, Maurice Fréchuret, Editions du Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1993.
- ***Joseph Beuys, Les premiers dessins***, Bibliothèque visuelle, Munich, Éd. Schirmer / Mosel, 1992.
- Exposition **Cy *Twombly***, à la Collection Yvon Lambert en Avignon, 4 juin au 30 septembre 2007. Catalogue édité par les Éd. Gallimard, 2007.
- G. Didi-Huberman, ***L'empreinte***, catalogue d'exposition, Paris, Éd. Centre Georges Pompidou, 1997.
- ***Fabricateurs d'espaces***, Dijon, Éd. des presses du réel, 2009.
- A. Goetz, ***Ingres Collages***, Dessins d'Ingres du Musée de Montauban, Collection Carte Blanche, Le Passage Paris-New York Editions, 2006.
- ***Invention et transgression, le dessin au XXème siècle***, sous la direction de C. Stoullig et Cl. Schweisguth, Collection du Centre Georges Pompidou, Paris, Éd. Centre Pompidou, 2007.
- P-A. Michaud, ***Comme le rêve, le dessin***, dessins italiens du XVI et XVII siècle, Musée du Louvre, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2005.
- ***Repentirs***, Musée du Louvre, Paris, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 1991.

- ***Rodin, Dessins et aquarelles*** des collections suisses et du Musée Rodin, Martigny, Suisse, édité par la Fondation Pierre Gianadda, 1994.
- ***Rodin, L'exposition de l'Alma en 1900***, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- ***Ulrich Rückriem, Sculptures***, Centre Georges Pompidou, 16 mars-16 mai 1983, Paris, Éd. du Centre Georges Pompidou, 1983.
- M-P. Salé, ***Aquarelle : atelier et plein air. Dessins du musée d'Orsay***, galerie d'arts graphiques, Paris, Musée d'Orsay, 2008.

Ouvrages collectifs

- ***Bacon Picasso, la vie des images***, Paris, Éd. Flammarion, RMN, 2005.
- ***Des Jardins****/Revue de l'art*, 129, sept 2000. Article de G. Farhat, *Pratiques perspectives et histoire de l'art des jardins, l'exemple du Grand Canal de Sceaux*.
- ***Dessein, dessin, design***, sous la direction de J. Barral et J. Gilles, St-Etienne, Publication de l'Université de St-Etienne, 2007, Travaux 134 C.I.E.R.E.C.
- ***La figure dans l'art***, ouvrage collectif, Musée Picasso, Antibes, William Blake & co Éditions, 2008.
- ***L'artiste et l'œuvre à l'épreuve de la perspective***, Collection de l'école française de Rome-364, sous la direction de Marianne Cojannot-Le-Blanc, Marisa Dalai Emiliani et Pascal Dubourg Glatigny, 2006.
- ***Le montage dans les arts au XX et XXIe siècles***, sous la direction de S. Coëllier, Actes des journées d'Etudes du 27 et 28 octobre 2006, Publication de l'Université de Provence, 2008.
- ***Le sens du lieu***, Recueil, Éd.Ousia, Bruxelles, 1996.
- ***Qu'est-ce que la sculpture aujourd'hui ?***, sous la direction de C. Cros, Beaux-Arts, Boulogne-Billancourt, Éd. TTM, 2008.

Écrits d'artistes, entretiens

- *Daniel* ***Buren*** *: Les écrits*, 1965-1990, textes réunis et présentés par J-M. poinsot, Éd. du CAPC, Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991.
- Daniel **Buren**, *mot à mot*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, X. Barral, Éd. de La Martinière, 2002.
- **Cézanne**, *Correspondance*, Paris, Éd. Grasset, 1978.
- D. Fourcade, ***Henri Matisse***, *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, Éd. Herman, collection savoir sur l'art, 1972.
- **Alberto Giacometti**, *Écrits*, Paris, Éd. Hermann, 1990.
- **Donald Judd,** repères, cahiers d'art contemporain n°36, Paris, Galerie Maeght Lelong, 1987, p. 3.
- ***Alain Kirili*** *à Nuits-Saint-Georges*, Musée d'Art Moderne de St-Etienne, catalogue édité par le Musée d'Art Moderne, 1992.
- **Henri Matisse**, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Éd. Herman, 1972.

- **Henry Moore**, *Notes sur la sculpture*, traduit de l'anglais par J. Sabesse Lavergne, Paris, Éd. L'échoppe, 1990.
- **Giuseppe Penone**, *La structure du temps*, trad. F. Ferri, Annecy, DAO - *La petite école*, 1993.
- ***Picasso***, *Propos sur l'art*, Éd. de Marie-Laure Bernadac et Androula Michael, Paris, Éd. Gallimard, 1998.
- **Richard Serra**, *Écrits et entretiens 1970-1989*, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1990.
- **Gérard Titus-Carmel**, *Notes d'atelier & autres textes de la contre-allée*, Paris, Éd. Plon, 1990.
- **Didier Vermeiren** / M. Rowell, conférence et entretien ayant eu lieu dans le cadre de l'exposition *Sculptures-photographies*, 21 juin-23 septembre 2012, Maison Rouge, Paris, 21.09.2012.

Dictionnaires

- Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots François, tant vieux que modernes, & les Termes des Sciences & des arts, Antoine **de Furetière**, 1684, source gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France.
- Dictionnaire **Littré** de la langue française, Genève, Éd. Famot, 1977.
- E. **Souriau**, *Dictionnaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

Site internet

- *http://www.geol-alp.com/0_geol_gene/glossaire_roches_sed.html*

INDEX DES NOMS PROPRES

ADORNO 36, 56, 69

AGAMBEN 301

ALBERTI 178

ANZIEU 57

ARASSE 21

ARDENNE 180

ARENDT 30, 224

ARISTOTE 75, 76, 115, 141, 206, 230, 323

ASHER 357

BACHELARD 168, 258

BACON (F) 82, 130, 143-145, 177, 185, 187-191, 326

BALZAC 285

BARBILLON 36

BAROCCHI 14

BARRAL 6, 13, 65

BASELITZ 244, 245

BAUDELAIRE 205

BAUDRY 177, 215

BEAR 164, 347, 361

BEAUFFET 197

BELTING 256

BENJAMIN 16, 193, 200

BERGSON 77, 78, 215, 225

BERNADAC 134

BERQUE 151

BEUYS 20, 151, 152, 153

BLANCHOT 4, 159, 167

BOIS 16

BONNARD 197

BONNEFOY 22, 160

BORDEN 273

BOURGEOIS 334-336, 339, 341, 344, 346, 347-351

BOZO 177, 215

BRANCUSI 128, 252-255, 262

BRAQUE 88

BRUNELLESCHI 25

BUREN 8, 25, 26, 29, 122, 280, 356, 357

BUTOR 65

CELANT 214

CELLINI 179

CEYSSON 197

CEZANNE 130, 136, 137, 138, 158, 159, 160, 162, 303

CHARBONNIER 13

CHARNEY 25, 26

CHARPIN 108

CHAR 342, 352

CHASTEL 15, 103, 105, 109, 239

CHERIX 99

CHILIDA 319, 322

COELLIER 253, 255, 360

COJANNOT-LEBLANC 104

COROT 76

COZENS *29*

CRAGG *332*

CROS (C) *179*

DALAI-EMILIANI *104*

DAMISCH *164, 307, 318*

DANCER *197, 221*

DANTO *179*

D'ARCAI *131*

DASTUR *330*

DE BIASI *34*

DE BOLOGNE *89*

DE CERTEAU *46, 281*

DELACROIX *130*

DE LAVAL *15*

DELEUZE *130, 140, 185, 323*

DE PILES *14, 28, 140, 141*

DERRIDA *205, 215, 216, 255*

DE VINCI *15, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 103, 109, 110, 130, 178*

DEWEY *250*

DIBUTADES *75*

DIDI-HUBERMAN *13, 117, 205, 211, 213*

DIEHL *130*

DI SUVERO *357*

DOLCE *140*

DUBOURG-GLATIGNY *104, 105*

DUJARDIN-BAUMETZ *234*

DURAS *4*

DURER *2, 130*

EBERT-SCHIFFERER *337*

FARHAT 104

FEDIDA *195*

FELIBIEN 179

FERGUSON 104

FERRI *213*

FONTAINAS *233*

FOUCAULT *323*

FOURCADE 130, *135*

FRANCASTEL 131

FRECHURET 197

FREUD *56*, *57*, *58*, *59*

FRIZOT 128, *262*

GALTON *57*

GARAUD 198

GAUGUIN 130

GAURICUS 109

GAUTHIER 270, *356*

GENET 193, *195*

GIACOMETTI 13, 100, *105*, 188, 193, 194, 197, 198-200

GILLES 13

GIOTTO 30, 130, 131, 132, 133, *135*, 136, 147

GIRARDI *63*

GODDEN 9

GOETHE 142

GOETZ *125*

GONZALEZ 134, *303*

GREENBERG 4, 180

GROUPE μ *134, 225, 313*

GUAZZONI *63*

GUILLAUD *131*

HEIDEGGER *22, 166, 179, 205, 232, 245, 265, 267, 272, 274, 289, 303-305, 311, 314, 315, 321, 325, 330, 336, 337, 340, 342, 362*

HEIZER *163, 164, 198, 267, 361*

HERACLITE *166, 324, 342*

HERDER *292*

HILDEBRAND *7, 228, 323*

HINDRY *274*

HUGO *290, 293*

HUSSERL *6, 75*

INGRES *125, 126, 127, 128, 130*

IRWIN *356, 357*

JAKOBSON *334*

JANKELEVITCH *35*

JUDD *123, 124, 150*

KAHN (L) *111*

KAPOOR *244, 245*

KAPROW *361*

KIRILI *221-224*

KLEE *188*

KLEIN *104, 109*

KRAUSS *242, 270, 285, 295, 303*

LACALMONTIE *75*

LALANDE *362*

LAPLANCHE *35*

LARFOUILLOUX *179, 211*

LAVALEE *302*

LEBENSZTEJN *29*

LEIRIS *82, 145, 175, 326*

LEJEUNE *13*

LENORMAND-ROMAIN *223, 232, 233*

LEROY *80*

LICHTENSTEIN (J) *13, 14, 28, 140, 179*

LONG *264, 268*

LYOTARD *189, 322*

MACHET *214*

MALDINEY *136, 160, 227, 232, 281, 285, 286, 321, 350, 351*

MANTEGNA *130*

MARIN *44, 45, 46, 47, 53*

MARION *104, 105, 115*

MARKER *62*

MATISSE *7, 130, 131, 135, 147, 181, 345*

MATTA-CLARK *9, 91, 92, 93, 357*

MAZZA *212, 214*

MERLEAU-PONTY *4, 7, 29, 75, 105, 138, 142, 162, 215, 235, 236, 266, 292, 303, 317*

MEYER *252*

MICHAEL *134*

MICHAUD (P-A) *5, 67*

MICHAUD (Y) *179*

MICHEL-ANGE *14, 30, 63, 64, 66, 67, 178, 179, 221*

MILLET *76*

MOORE *181, 233, 268, 269, 292, 357*

MONDZAIN *18*

MONET *158*

MORE *44, 50*

MORRIS 99, *253*

MUNIER *324*

MUYBRIDGE 190

NANCY 6, 14, 21

NAUMAN 110, 188

NEWMAN *224*, *343*, *344*

OBRIST 99

OLDENBURG 50, 51, *52*, 54, *55*

OLIVEIRA *353*

ONCINS *65*

OPPENHEIM (D) *361*

OXLEY *353*

PAGE *347*

PAINI *262*

PARENT *347*

PEIRCE 111, *215*

PENONE *212-214*, *237*, *238*

PEPPIATT 100

PERRET 193, *205*

PETRY *353*

PICASSO 71, 72, 83, 88, 89, 134, 187

PIRENNE 13

PISSARO 76

PLINE L'ANCIEN 75, 163, 164

POINSOT *357*

POLLOCK 16

PONGE 80

PONTALIS *5*, *35*, *59*, 61

PONTEVIA 8

PONTORMO 229, 234

POPELIN 178

PREVOST 50

RAPHAEL 130

RAUSCHENBERG 88, 90, 91

RICOEUR 261

RILKE 137, 242

RODIN 126, 212, 218-221, 228, 229, 231, 233, 234, 242, 285, 290, 291, 293, 338

ROGER 151

ROUSSE 25, 78, 79

ROWELL 270

RUCKRIEM 5, 298-301

SCHEFER 135, 291

SERRA 118, 119, 267, 270-272, 347, 352, 357

SIGNAC 76

SMITHSON 105, 115, 273, 274, 276, 278, 361

SOURIAU 13

STEINBERG 228, 242

STOULLIG 8

STRAUSS 151, 159, 162, 325, 338

TEYSSEDRE 28

TIBERGHIEN 164, 361

TITUS-CARMEL 57

TWOMBLY 147, 148, 149

UCCELLO 135, 291, 307, 309, 318

VALERY 17, 151

VAN GOGH 130

VARCHI 14

VASARI 7, 15, 105, 239

VENET 274

VERIN 104

VERMEIREN 215, 267, 330–332, 360

WARBURG 5

WHITEREAD 215

WILLENDORF 5

WITTKOWER 178

WRIGHT 112, 114

ZUCCARO 13

TABLE

AVANT-PROPOS **2**

INTRODUCTION **3**

PREMIERE PARTIE,

Dessins, une idée de sculpture **11**

Notes liminaires à la question du dessin **13**

En jeu : champ, spatialité et arrière-fond du dessin **16**

Heuristique du dessin **17**

Dimension prospective et spéculative du dessin **22**

Dess(e)in, une idée de sculpture, retour **28**

Un certain dess(e)in, caractéristiques **29**

CHAPITRE I

Le carnet, un espace-temps à part **44**

Utopies et lieux du dessin **44**

Le carnet comme île **45**

"Eutopia merito sum vocanda nomine" **50**

Travail du rêve – travail du dessin, autres lieux **56**

Utopie et rêve, images détachées d'un sol… **63**

Carnet, mémoire et dessin **70**

Un atelier en réduction **81**

Carnets choisis **85**

CHAPITRE II **101**

Typologies du dessin et répétition **104**

Codes et codifications du dessin : de l'usage de la perspective **104**

Une réalité déshabillée **111**

Reports et empreintes dans le dessin **117**

Petites coupures, autre série d'empreintes **122**

Pratique du collage, un détour par Montauban **125**

La couleur du dessin **129**

Motifs, dessin et prétexte **151**

Limites, contours, clôtures et ouvertures **164**

FEUILLETS INTERCALAIRES ET ARTICULATOIRES **169**

DEUXIEME PARTIE

Sculpture, un dessin autre **174**

Notes liminaires à la question de la sculpture **177**

Du projet à l'objet : un trajet dessin-sculpture **180**

Sculpture, un dessin autre **181**

CHAPITRE I

Figures **183**

Oubli du dessin : désencombrer pour « sculpter » **184**

Ellipse et lacune de l'oeuvre **187**

L'après coup du dessin, retours, réminiscences et archéologie. **193**

Inscription du dessin et symptôme de la sculpture **197**

Le dessin débordé, tuchê de la sculpture, reports et empreintes **205**

Émergence de la figure et processus **216**

Proprietés de la surface dans l'apparaître des figures, question de dessin **224**

Éloge de la matière dans le dessin des surfaces. **232**

CHAPITRE II

Structures.....246

L'atelier, le lieu du passage architecture- sculpture.....247

Formation de la sculpture : le site et le sol de l'atelier.....257

Sculpture, structure et topographie.....267

L'horizon du dessin dans la sculpture.....279

Devenir de la ligne et du trait dans la sculpture : découper, limiter......293

Une ligne constructive.....313

Sous la sculpture, le dessin : disposer et agencer......322

Déclarer l'espace.....343

CONCLUSION.....365

BIBLIOGRAPHIE.....369

INDEX.....378

TABLE.....388