



HAL
open science

Rrose esquisse un sourire : devenir humain en croquant des gens ?

Minh-Tien Bezzazi

► **To cite this version:**

Minh-Tien Bezzazi. Rrose esquisse un sourire : devenir humain en croquant des gens ? . Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01116522

HAL Id: dumas-01116522

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01116522>

Submitted on 13 Feb 2015

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.

UNIVERSITÉ DE PARIS I PANTHÉON-SORBONNE
UFR D'ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART

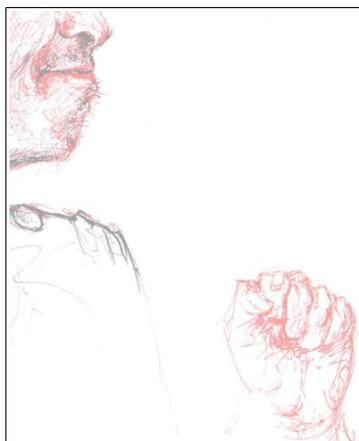
Métiers de l'enseignement, de l'éducation et de la formation
Mémoire de fin d'études

Minh-Tien Bezzazi

paperminh@gmail.com

Rrose esquisse un sourire

Devenir humain en croquant des gens ?



Sous la direction de **Sandrine Morsillo**

Ce mémoire disciplinaire métiers de l'enseignement des arts plastiques vise à revisiter la pratique du dessin et du portrait en tant qu'outil de développement personnel. À travers de nombreux exemples de créateurs, d'écrivains, amoureux des visages et de la ligne du dessin, je tente de retrouver ce qu'il y a d'essentiel dans notre quotidien comme dans notre consommation des œuvre d'art.

Mon dessein est d'inscrire à nouveau le corps de l'auteur et la figure humaine au centre de la poïétique, à l'aide d'une analyse du *medium* du dessin et du *signe* de la ligne. Le geste du dessin est présenté comme la libération d'une tension entre les pulsions de vie et celles de mort. Dans le même temps le portrait se révèle être totalement en prise avec la condition humaine.

Enfin depuis les notions dégagées depuis l'analyse d'une pratique, la dernière partie tente de donner quelques premières pistes d'enseignement pour les programmes du collège et du lycée en vigueur en 2014-2015.

« C'est dire qu'il n'y aurait pas d'autres pour moi, ni d'autres esprits, si je n'avais pas un corps et s'ils n'avaient un corps par lequel ils puissent se glisser dans mon champ, le multiplier du dedans, et m'apparaître en proie au même monde que moi. »

Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p.192.

« J'ai toujours été très touché par les images relatives aux abattoirs et à la viande, et pour moi elles sont liées étroitement à tout ce qu'est la Crucifixion...

C'est sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez le boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal... »

Francis Bacon, *L'art de l'impossible : Entretiens avec David Sylvester*, Paris, Skira, 1995, p.55 et 92.

Remerciements

À toute l'équipe pédagogique du centre St Charles, j'adresse ma gratitude. En particulier : Hélène Sirven dont les suggestions bibliographiques m'auront fait grandir. Agnès Foiret que j'aurais voulu rencontrer plus tôt et quitter plus tard. Elisabeth Amblard sans qui le CAPES serait resté une inaccessible étoile.

Merci à tous mes camarades de la cuvée 2012-2014 du Master « Métiers de l'enseignement des arts plastiques ». Préparer un concours et un mémoire implique une forte dose de pression, et je me sens très chanceux d'avoir pu côtoyer de tels champions en matière de dépressurisation.

Mille acclamations et révérences à Shadia Ramsahye, supportrice indéfectible, correctrice et « modèle gencive ».

Mention très spéciale à Olivia Bihouis. Il ne doit pas exister de langage pour exprimer toute mon estime et ma gratitude envers celle qui nous a menés à tant de victoires, au concours, et dans les salles de classe du collège et de l'université.

À la mémoire de Philippe Quartararo.

Achévé le 19 Septembre 2014

Rose esquisse un sourire

Devenir humain en croquant des gens

Table des matières

Introduction.....	4
I. L'appréhension du réel.....	9
Avant-propos.....	9
A. La représentation : une célébration du réel.....	10
B. Le numérique, cet enfant bâtard.....	13
C. La conscience de l'altérité.....	19
D. La valeur du phénomène humain.....	25
E. Le plaisir d'être au monde.....	28
II. La poïétique : un corps à corps.....	32
Avant-propos.....	32
A. L'idée d'un combat face au support.....	33
B. Le choix des armes.....	36
C. Montrer que l'on montre le corps en action.....	41
D. La jouissance du dessin.....	47
III. L'accès à la transcendance par l'image.....	50
Avant-propos.....	50
A. Thanatos l'omniprésent.....	52
B. Sublimes gencives subliminales.....	58
C. « The medium is the message ».....	63
Conclusion.....	69
Transposition didactique.....	70
Bibliographie.....	75
Annexes.....	

Introduction

Pourquoi.

Si je fais le vide dans mon esprit, il ne reste plus que ce mot, persistant comme les cafards après une guerre nucléaire, en même temps aussi agaçant qu'un moustique en furie. Et même si je change la langue de mon logiciel interne pour l'anglais, *Why* est bien le premier mot à sortir de ma gorge, tout droit venu des travers de mon estomac. Un mot court, facile à prononcer, comme le son du babille d'un marmot. Aussi le son d'un étonnement, et d'un émerveillement d'enfant.

Puisque nous sommes dans le champ lexical de l'enfance, restons-y. Un jour, on me demanda à moi minot : « Et quelle est ta matière favorite mon garçon ? Comment ? Le *dessin* ? Mais ça ne sert à rien ça ! » me rétorqua-t-on. Que répondre, face à tant de muflerie ? Tant de préjugés ? Un objectif avoué de ce mémoire sera de trouver des arguments pour contredire virtuellement ce sombre individu qui me vexa si profondément, ainsi que tant d'autres. Oui, mon parcours de vie m'aura prouvé à de nombreuses reprises que la pratique du dessin est loin d'être neutre, et qu'elle provoque une vaste variété de sentiments : du mépris, en passant par l'indifférence, vers l'enthousiasme, la fascination, jusqu'à l'adoration. La production, le résultat de la création, stimule en nous quelque chose d'ancien et qu'il faudra identifier, mais parfois malheureusement, c'est face à l'indifférence du spectateur que l'on se heurte, justement parce que le *pourquoi* est absent, et que la réponse soit absente est dans l'ordre des choses, mais que faire quand la question n'est même pas posée.

Dès que je me suis engagé sur le chemin de l'enseignement, j'ai eu cette intuition : la mission prioritaire est de sensibiliser l'individu au réel, à sa vitalité ; dans ma propre formation (j'entends la formation de mon être), je me suis senti plus entier à mesure que ma conscience du monde et surtout de la *mort* grandissait. Le matériau des pratiques artistiques, c'est bien sûr l'environnement, le monde qui nous entoure et le monde tel que nous le percevons, surtout les gens, les autres, face à soi-même. Tout ceci constitue

notre réalité. C'est pourquoi les arts plastiques, notre discipline, nous offre un promontoire, un point d'observation idéal sur l'être et son *devenir humain*.

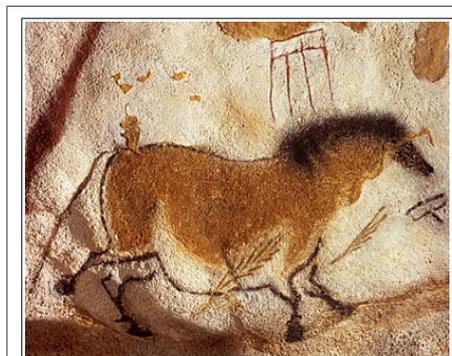
En bref et pour revenir à nos moustiques, si je venais à recroiser le triste sire susmentionné, nous croiserions le fer et je commencerais par lui dire : « Monsieur ! en montant sur mes grands chevaux. Le dessin en tant que *medium* simple et accessible, surtout en tant que phénomène culturel et humain, est porteur d'une richesse sémantique folle, et non il ne sert pas à rien, surtout dans un contexte historique où l'individu ne connaît pas de grand conflit mondial apparent : l'individu a besoin plus que jamais de retrouver du sens, ou plutôt le sens des choses en général. Le dessin et la représentation nous font comprendre certaines vérités malgré nous, et qui ne peuvent qu'être vérité, puisque connectées et même soudées aux aspects de notre condition humaine ! ». Vous l'aurez compris, ce monologue déguisé en dialogue est en fait une problématique déguisée en monologue... Si je devais faire preuve d'esprit à la fois cartésien et weberien¹, mon postulat se reformulerait comme suit : le portrait (plus particulièrement dessiné) peut-il être un outil d'apprentissage pour l'être social ? Mais je soupçonne que nous ayons déjà un semblant de réponse à cette question, néanmoins il s'agira par la même occasion de se demander pourquoi la figuration du corps par le *dessin* touche à l'ontologie humaine, à travers les quelques aspects de ma propre pratique.

Le tiercé dans l'ordre : réflexe numérique, stylo à bille et papier blanc ; je fais des portraits dessinés d'après photographie. Tout d'abord il apparaît indispensable que nous remontions aux origines de ma pratique ; dans nos cours de formation professionnelle, nous avons découvert le principal motif de l'enseignement que nous allions dispenser : nous-mêmes. Nous allions imprimer d'autres individus avec notre propre individualité, modifier leur parcours en

1 Max Weber (1864-1920) est considéré comme un des fondateurs de la sociologie moderne et des sciences sociales qu'il nomme « science de la culture » (*Économie et société : Les catégories de la sociologie*, posthume, 1921). Il a apporté une approche compréhensive du sujet, en tant qu'un individu se déterminant par sa compréhension du monde, et donc en amont par son appréhension du monde : ce que nous, nous nommons l'expérience esthétique.

utilisant le résultat de notre parcours, parsemé de figures adorées ou détestées, d'idées fortes et/ou récusées.

Ainsi en allant le plus loin possible dans un passé que je qualifierais d'intérieur... Que voyons-nous? Un grand magma, une soupe primordiale. Opacité et frustration ! On ne peut faire la part du souvenir et de l'imagination. Pourtant une image subsiste très clairement en ce qui me concerne. Celle des chevaux chinois des grottes peintes de Lascaux, en Dordogne. L'image est belle, le geste sûr et enlevé fait envie. C'est un souvenir que je garde bien précieusement, car aujourd'hui il donne le ton à tout ce que je peux projeter et réaliser. L'enfance de l'art que constitue le pariétal de Lascaux offre des éléments, qui selon moi traversent l'histoire de l'art, et si l'on peut seulement se risquer à considérer qu'elle se situe à la source de la pratique artistique en général, elle est indubitablement une source d'enthousiasme et de fascination pour moi. En tous les cas, l'amour du réel qu'il me semble percevoir dans cette figure énigmatique qu'est l'auteur de Lascaux, constitue une première condition à la stabilité de mon propos, et un premier motif de questionnement.



Deuxième Cheval chinois à la voûte du Diverticule axial. Photographie : CNP © Ministère de la Culture et de la Communication (France) / CNP

Ensuite Lascaux, c'est tout un mythe. Je parle d'ailleurs DU peintre préhistorique, alors qu'ils étaient peut-être plusieurs. Un individu seul pour accomplir une telle tâche? Ne serait-ce pas incroyable? Et le simple fait d'imaginer les conditions d'exécution de ces témoignages si anciens (de 18 000 ans), me donnent le vertige. J'aime à penser que nous héritons d'un certain rapport à la création : une poïétique (cette science ayant pour objet le processus de création et la relation de l'auteur à son œuvre²) par la souffrance et la lutte (on peut donc parler de maïeutique : l'art d'accoucher), qui de mon point de vue

2 René Passeron, « Poïétique et histoire », in *Espaces Temps*, 55-56, 1994, « Arts, l'exception ordinaire. Esthétique et sciences sociales », p.98-107.

donne sa valeur à l'œuvre. Il s'agira de voir, comment se joue ce combat face au support, le *quid* de ses conditions et de ses motivations.

L'art pariétal de Lascaux se donne avec simplicité, il est pictural, il est animalité et vitalité. Je ne pense pas me fourvoyer en reliant ces termes aux figures de Lucian Freud et Francis Bacon qui ont tous les deux axé leur carrière sur la représentation du corps, et plus précisément le portrait. À ce titre ils sont pour moi de solides figures tutélaires, aussi dans le rapport qu'ils ont à l'image. Ils me soutiendront, dans la délivrance de ma vision du genre portrait. En tant qu'il offre en puissance la présence d'un semblable, d'un étrange et d'un étranger : un objet éminemment composite et plus inquiétant qu'on ne pourrait se le figurer. Ils sont aussi des tenants, pour une image qui assume sa part de phénomène, c'est à dire une image qui, plastiquement, parle de l'existence humaine en ce qu'elle a d'éphémère (par la trace et l'incarnation). Sur ce même créneau Ernest Pignon-Ernest et son travail mêlant virtuosité du dessin et réflexion esthétique s'avérera absolument incontournable à plusieurs égards.

Baudelaire dans son *Peintre de la vie moderne*³ de 1863, parle de cet essentiel, avec son cycle des modernités. Dans ce système dual baudelairien, l'artiste est un être clairvoyant, qui sait saisir à la fois ce qu'il y a d'éternel dans le présent de l'existence et ce qu'il y a de temporaire⁴ ; par définition le présent ne peut être que « transitoire » et « fugitif », il se consomme et se consume instantanément. Le peintre, mais de la vie préhistorique, ne s'inquiétait-il pas déjà de ce présent qui nous échappe ? Ce pour quoi il s'est engagé dans les entrailles de la Terre, pour y saisir l'insaisissable, en projetant sur les parois alentours, les cendres de la combustion du présent.

J'essaie d'adopter sa posture. Non pas que je m'aventure dans les souterrains franciliens, les voies du métro ou les catacombes, habillé à la dernière mode paléolithique, bardé de pigments naturels, prenant d'assaut les

3 Le texte de Baudelaire a été fondamental dans la construction de mon identité artistique si elle en est. J'aime à penser que sa vision de la beauté ne vieillit pas, et le personnage qu'il décrit me touche, de par son romantisme anachronique (dans notre contexte).

4 Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne » (1863), in *Écrit sur l'art*, Paris, Librairie générale française, 1999, p.518.

parois tel un monomaniac en pleine crise de décompensation ; quoique ceci soit une idée de performance à creuser... Non. Mon travail ne consiste qu'à simplement exploiter au quotidien ce qui m'est donné et ce que je peux obtenir, afin de traduire ou serait-ce d'*enregistrer* mon étonnement d'enfant face à certains phénomènes : la lumière frappant la peau, surtout renvoyée par les visages et leur éclat, éclats de rires, sourires et bouches fendues, qui révèlent gencive et dentition.

Au fil du temps le dessin est apparu comme le *medium* de prédilection pour *dire* ce que je voulais dire : précisément quelque chose que je ne peux pas dire avec le langage verbal sans qu'il ne se vide de sa substance, quelque chose qui correspond, je le sens, dans une intuition, aux points de suspension entre les deux parties de *W ou le souvenir d'enfance*, ce texte double où Georges Perec tente d'exprimer l'ineffable des camps de concentration où il a perdu ses parents ; seulement les mots n'y suffisent pas, et ne reste que la ponctuation pour exprimer l'impuissance, l'hébétement face à la fatalité. Bien. Quel est le profil de cette aporie et comment la *dire* malgré tout. Non, en premier lieu comment en faire l'expérience ?

I. L'appréhension du réel

Avant-propos

L'art préhistorique tel que je le perçois, comporte ce quelque chose d'indicible et d'universel de manière latente. Une sorte de fascination d'esthète pour le réel, dont nous héritons depuis l'aube de l'humanité, et si prégnante et si sincère dans les grottes de Lascaux, qu'elle conduisit George Bataille à parler de naissance de l'art⁵.

La grotte peinte, à la découverte fabuleuse (on parle même de son *invention*), un jour d'occupation allemande de septembre 1940, dans toutes les acceptions du terme est une source, LA source. André Leroi-Gourhan dans le tome I de son ouvrage *Le Geste et la Parole* (1966), entame son propos en conférant à l'humain un besoin irrépissible de revenir à ses origines. Je me rappelle d'ailleurs dans un film documentaire⁶, l'image d'un Gérard Garouste comblé, alors qu'il termine son « retour aux sources » par une visite exceptionnelle des grottes Chauvet ; je n'ose donc imaginer que cela puisse n'être qu'une coïncidence, que l'un des grands noms de la peinture figurative française soit lui-même tant attiré par nos témoignages les plus anciens, d'un art de la représentation par l'observation. Ce dernier va naturellement impliquer de se constituer un arsenal de modalités de traitement du réel.

5 George Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Paris, Skira, 1955.

6 Joël Calmettes, *Gérard Garouste, retour aux sources*, Collection Empreintes, 2013.

A. La représentation : une célébration du réel

Selon Bertolt Brecht il ne peut y avoir d'art que s'il y a au préalable un art de l'observation⁷ (pour ma part et pour la plus grande partie de ma pratique, c'est l'outil photographique qui observe le réel à ma place). Aussi l'individu évolue dans un monde qu'il fait exister par son expérience esthétique. Maurice Merleau-Ponty établit le corps et ses sens comme condition première à la construction de l'être social⁸ ; c'est ainsi en rapportant la perception du corps d'autrui à son propre corps que l'individu existe en lui-même, et fait exister l'autre. Par conséquent un objet ou un sujet dont personne n'aurait conscience, sans personne pour le faire exister, n'existerait pas. L'individu posséderait donc au départ un grand pouvoir : rien que par sa pensée empathique il conférerait une existence, un être. Une pratique de type artistique et figurative pourrait être placée au cœur de ce rapport au monde, mais quels en seraient les pré-requis ? L'adoption d'une posture d'éveil face au réel ? Et peut-être un état de régression ? Ce jusqu'à même récupérer la naïveté de l'enfance, l'intérêt pour la récréation et le ludisme.

Maintenant l'enfant se réfugie souvent dans des mondes et des histoires de sa propre invention, alors pourquoi le choix d'une représentation du réel à partir du réel ? On avait posé la question à Bruno Perramant⁹ :

« - Alain Berland : Tu composes tes peintures à partir du réel. As-tu déjà essayé de construire des mondes ?

- Bruno Perramant : J'ai assez à faire avec le monde tel qu'il existe, quasi insaisissable dans sa totalité que je ne me vois pas partir dans la fantasmagorie. Je trouve même quelquefois un peu prétentieux de vouloir en faire. Certains artistes

7 Bertolt Brecht, « Considérations sur les arts plastiques » (1935-1939), trad. A. Gisselbrecht, *Écrits sur la littérature et l'art, II. Sur le réalisme*, Paris, L'Arche, 1970, p.63-68 (« Observation de l'art et art de l'observation »).

8 Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p.188.

9 Bruno Perramant défend une peinture qui parle à l'être de manière directe, un art figuratif, sans être narratif. Une interview où il synthétise sa démarche est disponible sur internet à l'adresse suivante : http://www.dailymotion.com/video/xuywud_bruno-perramant-les-aveugles_creation

ont une méfiance du monde que je comprends mais chez moi tout est lié au réel¹⁰. »

Le choix du réel apparaît comme un choix idéologique. Nous avons certes beaucoup à faire avec le réel, mais c'est inversement du fantasmagorique dont Bruno Perramant semble se méfier. Le rêve a des choses à dire sur le réel, pour un spectateur doué d'une certaine aptitude à la transposition. Maintenant à force d'inventer des mondes fictifs, ne risquons-nous pas de nous y perdre ? Ce point est en prise avec quelque chose de plus général, je dirais même que c'est une affaire de *savoir-être*. Au quotidien, et ce afin d'éviter de basculer, j'essaie ainsi moi-même d'établir une frontière stricte entre l'instant du réel, et la rêverie introspective.

Être au monde n'est pas un processus passif, mais une posture active, une question d'attitude. Baudelaire le décrit dans *Le peintre de la vie moderne* :

« Quand M. G., à son réveil, ouvre les yeux et qu'il voit le soleil tapageur donnant l'assaut aux carreaux des fenêtres, il se dit avec remords, avec regrets: « Quel ordre impérieux ! quelle fanfare de lumière ! Depuis plusieurs heures déjà, de la lumière partout! de la lumière perdue par mon sommeil ! Que de choses éclairées j'aurais pu voir et que je n'ai pas vues ! » Et il part ! et il regarde couler le fleuve de la vitalité, si majestueux et si brillant. Il admire l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales, harmonie si providentiellement maintenue dans le tumulte de la liberté humaine. Il contemple les paysages de la grande ville, paysages de pierre caressés par la brume ou frappés par les soufflets du soleil.¹¹ »

La figure de Constantin Guys (le peintre) est peut-être très éloignée dans le temps de l'auteur de Lascaux (on peut sans risque parler d'anachronisme), mais je détecte une grande similitude entre les deux : l'enfance retrouvée à volonté¹² ou un rafraîchissement du regard, l'amour pour la *lumière* et le *vivant*. C'est pourquoi l'outil photographique me paraît un indispensable point de départ à cette célébration du réel, que se veulent mes recherches plastiques. Et immanquablement le corps et ses expressions sont pour moi des motifs privilégiés – en affirmant cela, j'ai conscience de m'inscrire dans une certaine

10 Entretien avec Bruno Perramant par Alain Berland, publié dans le n°4 de la revue *Questions d'artistes – création contemporaine au Collège des Bernardins*, juillet 2012.

11 Charles Baudelaire, *Écrit sur l'art*, *op.cit.*, p.514-515.

12 *Ibid.*, p.512.

tradition de la figuration, celle de l'époque moderne et donc de la Renaissance. Une période durant laquelle l'art pictural était largement redevable d'une relation au divin, qu'au demeurant je tente de réinvestir dans un logiciel interne radicalement structuré par l'athéisme, sans doute dans l'espoir d'asseoir dans l'actualité une pratique qui paraît aller à rebours ne serait-ce que de par mes références.

B. Le numérique, cet enfant bâtard

La photographie numérique est donc un outil puissant, héritier de la *camera obscura*, déjà utilisée par Léonard de Vinci à partir de 1490¹³. Ce dernier s'émerveillait de ce que l'immensité du monde puisse être contenue dans un si petit espace (l'ouverture de la boîte). C'est toujours ce qu'il se passe aujourd'hui. L'objet photographique est bien cet espèce d'aspirateur implacable, que l'on manie parfois avec gourmandise, le plus souvent avec avidité. Puisqu'il permet l'enregistrement rapide du réel (on mitraille avec son objectif¹⁴) et offre une image relativement riche en détail, et surtout un temps de contemplation illimité : nous avons le loisir d'observer et de choisir les détails du motif (paradoxalement le grand nombre de photos que nous prenons, nous pousse à les passer en revue à la va-vite). Et tandis que Delacroix à l'occasion utilisait des modèles photographiques comme matériau pour ses toiles, il se désespérait de la trop grande netteté de certains tirages, paralysante pour l'imagination et préférait les tirages au flou et au grain plus apparents¹⁵. Baudelaire lui-même, admirateur de Delacroix, se montrait très critique envers la photographie. Il défendait d'ailleurs l'idée d'un art *mnémonique* (l'art de et par la mémoire¹⁶) laissant la place à l'imagination et aussi à « l'ivresse du crayon, presque une fureur¹⁷ ». En ce qui concerne mon dessin, la précision de l'image photographique serait plutôt un avantage (j'utilise un outil relativement fin et précis et j'ai une certaine volonté de retranscrire la complexité des traits et des surfaces du corps humain).

Il est étonnant de lire dans les nombreuses interviews de Bacon par David Sylvester, le cheminement personnel du peintre dans son rapport à la

13 Jessica Teisch, *Léonard de Vinci pour les nuls*, Paris, First éd., 2005, p.218.

14 Paradoxalement, l'action de photographier a quelque peu évacué la nécessité de *viser* et donc d'adresser un regard directement sur le *corps* photographié ; il nous suffit de regarder le résultat de la prise de vue sur l'écran numérique. Par conséquent nous prenons *des* photos (d'objet), mais nous ne prenons plus *en* photo (des sujets).

15 Christophe Leribault, *Delacroix et la photographie*, Paris, Musée du Louvre Éd. et le Passage, 2008, p.20.

16 Charles Baudelaire, *Écrit sur l'art, op.cit.*, p.521-524.

17 *Ibid.*, p.523.

photographie. Bacon étant un peintre de portrait, l'outil photographique vient modifier sa manière de travailler. En mai 1966 face à Sylvester il évoque la prise de jeu de photographies spécialement destinés à la réalisation de portraits. La photographie lui permettant de travailler seul et de pouvoir dériver librement¹⁸. Je dois avouer qu'à l'instar de Bacon la présence d'une personne m'inhibe singulièrement alors que j'essaie de travailler.

Chez Bacon l'utilisation de la photo va apparaître tout à fait complexe, mais dans mon cas on peut alors se demander si la photographie n'est jamais que « l'humble servante » de la pratique du dessin, selon les mêmes mots de Baudelaire¹⁹. De prime abord elle est ce qui me permet d'atteindre une certaine forme de vérité. Elle fige la vitalité de l'instant : le *ça-a-été* de Roland Barthes²⁰. En ce sens faudrait-il plutôt considérer la situation inverse, dans un rapport photo/dessin où *mon dessin* lui-même serait à une place subalterne ? C'est la question récurrente de la place des pratiques figuratives traditionnelles, dans un contexte où les outils de production et de reproduction de l'image se sont démocratisés. Mon travail n'échappe pas au poncifs en matière de représentation, à savoir la prégnance du référent, la ressemblance et l'écart expressif. Dans *Logique de la sensation* sa grande analyse de l'œuvre de Bacon, Gilles Deleuze établit comment le peintre conçoit les rapports entre les notions précédemment énoncées ainsi que son interprétation du dialogue interne à sa pratique, entre photographie et pratique traditionnelle²¹. Tout d'abord la photographie a récupéré la fonction de représentation abandonnée par les pratiques traditionnelles, spécifiquement la peinture moderne. Sur les objectifs de sa peinture Bacon déclare :

« Ce que je veux faire, c'est déformer la chose et l'écarter de l'apparence, mais dans cette déformation la ramener à un enregistrement de l'apparence.²² »

18 David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, trad : Michel Leiris, Paris, Flammarion, 2013, p.46.

19 Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », in *Écrit sur l'art*, op.cit., p.364.

20 Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard et Seuil, DL 1980, p.120.

21 Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p.17.

22 David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, op.cit., p.46-47.

Mes portraits au départ ne relevaient pas de la même intention pour le moins du monde. En effet les premières tentatives sont plus tributaires d'une maladroite volonté de *mimésis* au sens stricte du terme que d'une volonté de déformation. Peu à peu mes recherches me mèneront à une réflexion plus attentive sur le *medium* dessin, qui me permettra de repérer ce qui fondamentalement m'intéresse de *dire*.

Ensuite les pratiques traditionnelles figuratives dans le même laps de temps qui a vu le développement de l'outil photographique, a été dépouillée de toute portée religieuse pour devenir selon les termes de Deleuze : « un jeu athée ». Il précise qu'en réalité les deux activités se font concurrence, plutôt qu'elles ne se relaient des tâches. À vrai dire le propos de Deleuze sur la photographie se poursuit dans des méandres où je ne saurais me retrouver. Cependant il semble prêter à la photographie l'intention d'être autre chose qu'une représentation : elle ne se laisse pas à n'être qu'une figuration de ce que l'on voit ; elle résiste et tente d'être ce que nous les hommes modernes voyons, c'est-à-dire le réel. C'est pourquoi Bacon en tant qu'utilisateur de la photographie comme matériau d'un côté, avait commencé à s'en méfier de l'autre côté, l'accusant de régner sans partage sur la vue. Seulement la photographie a les défauts de ses qualités : elle est si parfaite qu'elle ne pourra en fait jamais être autre chose qu'une représentation. De l'autre côté les pratiques bidimensionnelles traditionnelles offre une matière concrète, une présence réelle du modèle à travers le corps de l'auteur. Enfin et en passant, il ne me semble pas qu'il faille prendre Deleuze au pied de la lettre lorsqu'il exclut le religieux. Depuis mon point de vue sur le contexte actuel, j'ai la conviction que l'athéisme ambiant peut être vécu comme une religion où l'art aurait pleinement sa place.

Mon utilisation de la photographie est effectivement documentaire, je n'ai aucunement l'ambition de faire œuvre avec mes photographies. Après leur noème (le *ça-a-été*) selon Barthes : l'établissement d'un certificat d'existence, reste un point d'interrogation fertile. La réalité de l'actualité est effectivement complexe. La photographie avec son passage au numérique perd quelque peu la

valeur indicielle (propre à l'argentique) que lui avait conféré Roland Barthes. Ce dernier nous rappelle que la photographie est en fait l'invention des chimistes avant d'être une vision des artistes²³. Elle est une émanation directe, physique, de son référent, dont le rayonnement vient impressionner une surface photosensible. Barthes n'a pas vécu assez longtemps pour écrire sur le numérique (le numérique pointe le bout de son nez en 1979, Barthes meurt en 1980). Nous pouvons cependant la définir à son tour comme l'encodage par une machine à calculer, d'un point de vue déterminé, en une suite de chiffres. Ce point de vue est enregistré par un capteur optique, qui le divise en plusieurs compartiments, plus il y a de compartiments (pixels) plus l'information sera riche et plus le point de vue sera restitué avec détail. À chaque compartiment la machine attribue une suite de chiffres, qui correspond à une couleur du cercle chromatique, celle que « l'œil » de la machine a estimé la plus proche de cette infime partie du référent. Cette suite de chiffres peut ensuite être interprétée par un logiciel, pour afficher chaque pixel, là où il faut et avec la couleur correspondante...

Insistons sur le fait que cela soit une suite de chiffres, et donc un savoir : nous pouvons donc théoriquement reproduire cette suite de chiffres à l'infini, et même manuellement rentrer ces chiffres, pour ensuite obtenir la même image, que tout le monde pourra déchiffrer. Pire nous pouvons modifier ces chiffres pour falsifier l'image, ce qui est d'ailleurs le lot des logiciels de retouche photographique. Constat clinique de tout ce babillage technique : la photographie numérique n'est plus une preuve et n'est pas à proprement parler, une *photo-graphie*. Elle n'est plus cette surface physique noircie par les photons émanant de nos corps, ce « certificat d'authenticité » dont Barthes parle, mais plus que jamais « une fiction qui se prétend véritable²⁴ », un faux savoir, un mensonge. Bien sûr l'image n'est jamais qu'une illusion, qu'elle soit photographique ou dessinée. Maintenant ces pratiques comme le décrit Deleuze, se font effectivement concurrence à l'intérieur même de ma pratique artistique, dans l'objectif de saisir le réel. À l'évidence c'est la pratique du dessin

23 Roland Barthes, *ibid.*, p.126.

24 Joan Fontcuberta, *Le Baiser de Judas. Photographie et vérité*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 12.

qui a le dernier mot. On peut ainsi envisager un effet supplémentaire dans l'action de passer l'image photographique par le filtre du dessin : extirper l'image de la virtualité informatique et de la multitude, pour la réintroduire dans le présent physique et limité, le *hic* et *nunc*²⁵ (*ici* et *maintenant*) de l'œuvre avant l'ère de sa reproductibilité technique, passée au crible par Walter Benjamin. Mais d'ailleurs le concept de l'*aura* de l'œuvre, cette « apparition unique d'un lointain si proche soit-il²⁶ », comment a-t-il évolué alors que nous sommes maintenant à l'ère du numérique ? Les images apparaissent par centaines sur des écrans. Elles n'ont plus besoin d'exister dans le monde réel et ont donc perdu l'aspect demeurant encore physique de la reproduction par impression ou par tirage argentique. L'œuvre d'art récupère-t-elle un peu de son unicité et sa distance grâce à une espèce d'effet repoussoir provenant de l'immatérialité du numérique ? Encore mieux, l'avènement de l'art numérique vient brouiller les cartes. Absolument impossible de parler d'un *ici* et *maintenant* pour des œuvres d'art digitales et visuelles, conçues pour être copiées, collées, téléchargées, partagées... Où va-t-on avec tout ce doute ? Bien, ces considérations viennent simplement justifier la nécessité pour ma pratique de radicaliser mon attachement à la matière vivante du réel de l'œuvre. Je me réserverai ainsi la coquetterie de pouvoir considérer le visage dessiné, un peu moins comme une image, et plus comme un corps, ou peut-être un morceau du mien ?

Reste que d'aucuns pourraient arguer que le dessin d'après modèle photographique est à son tour une reproduction de quelque chose qui s'est déjà joué. Que le vivant se trouve dans le matériau photographique. À l'évidence le terrain d'investigation est accidenté et la configuration des événements change selon le point de vue du photographe et celui du gribouilleur. De mon côté je prends le parti d'un compromis : se saisir des apports du photographique pour les injecter dans une pratique du dessin personnalisée. Il faut cependant faire la part des choses : je ne considère pas ma démarche comme relevant d'un certain passéisme, mais plus précisément comme une obsession des phénomènes

25 Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 273.

26 Ibid., p.276.

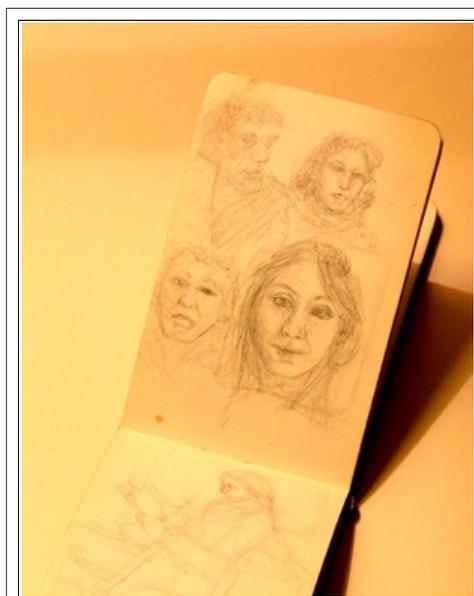
fondamentaux. En m'appuyant sur ce que le texte de Baudelaire comporte d'universel, en le confrontant à l'actualité, et par l'utilisation choisie d'un langage simple et direct (le dessin traditionnel), je m'intéresse à l'impermanence ou sans doute essaie-je d'acquérir plus de clairvoyance sur l'angoisse qu'elle suscite en moi-même.

C. La conscience de l'altérité

Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967) de Tournier, Robinson fait l'expérience de la solitude et finit par perdre la notion d'altérité. C'est le moment pathétique où il devient une bête sans conscience, se met à brouter herbes et racines avant de plonger dans la boue pour compléter son oubli. Il ne fait dès lors plus qu'un avec le monde et cesse d'exister en tant qu'individu : en abandonnant la potentialité d'une autre conscience, il n'avait plus conscience de sa propre existence. Ce passage laisse aussi entendre que c'est par l'expérience de *l'autre* que l'humain se construit. Que cet *autre* soit une personne physique, un reflet, une image, un dessin, même une trace. Elle donne la possibilité d'exister pour quelqu'un. Dans un contexte moins exceptionnel qu'une île déserte, quelle serait la place éventuelle de la représentation du corps et *a fortiori*, du portrait dans cette relation à autrui ?

Il y a une situation quotidienne, très intéressante en regard de celle de Robinson : les transports en commun. L'individu y fait l'expérience d'un espace réduit dans lequel des corps inconnus peuvent être extrêmement proches les uns des autres. Les réactions sont très variées, mais l'embarras prédomine. Où se mettre, où diriger son regard, alors que l'on est cerné par autrui et seul dans la foule ?

Au moment d'entamer une vie active, et donc d'emprunter activement les transports, j'avais commencé à croquer les usagers du métro, dans un petit carnet moleskine²⁷, à brefs coups de crayon. Rien d'extraordinaire en somme, pensais-je. À l'époque je ne me



Les inconnus du métro, 2011-2013, crayon graphite, carnet 14 x 9 cm.

27 Le compagnon idéal du croqueur d'inconnus ! Petit, léger et discret, il permet de saisir sur le vif malgré l'inconfort et les turbulences des transports en commun, soumis au régime des aléas du quotidien et du temps court des changements de stations.

rendais absolument pas compte de tout ce que cela pouvait impliquer, au niveau émotionnel certes, aussi au niveau esthétique et social. Je n'avais en tête, et de manière tout à fait perverse, que le désir de capturer des visages nouveaux. Rétrospectivement, cette activité récréative me mettait non seulement moi-même dans une position très exposée, mais aussi et bien plus encore, exposait mes *sujets*. Pourtant sans vraiment en mesurer les tenants, je faisais en sorte d'être le plus discret possible. Étais-je pour autant un *voyeur* ? Le voyeurisme est un comportement et un type de perversion complexes, cependant on peut simplement le caractériser par la négation du *sujet*, dans le sens où on lui refuse la possibilité de savoir qu'il est observé. Non sans étonnement je reconnus que Baudelaire évoquait un comportement similaire au sujet de Constantin Guys, lorsqu'il parle de l'*observateur* en tant qu'un « *prince* jouissant partout de son incognito.²⁸ », et donc libre de laisser ses globes oculaires s'attarder sur ce que bon lui semblait.

Je ne suis pas assez clairvoyant pour me positionner avec justesse sur mon propre comportement. Il me reste néanmoins les détails de cette expérience. Et il se trouve par exemple que je ne demandais jamais la permission de me servir des visages à leurs propriétaires. À la vérité, moi-même je serais troublé qu'un inconnu me tire le portrait. Être modèle est un métier à part entière, j'ai pu le constater alors que je travaillais le dessin et la peinture dans un atelier des beaux-arts de la ville de Paris. Savoir se comporter face à un public de scrutateurs, duquel il faut accueillir le regard, assumer son corps, garder la pose et maintenir une expression, que d'épreuves ! Et que sans doute il vaille mieux épargner à des non-professionnels.

Aussi il m'arrivait d'être démasqué à l'occasion. Je me souviens avoir exaspéré une personne au point de la faire changer de compartiment. Autrement les réactions furent assez neutres. Quelques fois je pus rendre la production à son propriétaire qui paraissait flatté (faire le portrait de quelqu'un n'est-ce pas lui voler/prendre un peu de son identité ?). Quelqu'autre fois je reçus avec stupeur, un sourire accompagné d'un « Bonne soirée ». Ces moments de

28 Charles Baudelaire, *Écrit sur l'art, op.cit.*, p.514.

prise de conscience relèvent de mécanismes internes et interpersonnels enchevêtrés (tout un travail de sociologie et de psychologie des foules en perspective).

Ils sont des moments de retrouvailles avec l'altérité dans l'espace public, où l'objet de ma monomanie (les visages) ré-adhère au sujet (l'être humain). Aussi j'aime à penser que dans le même intervalle, le sujet seul dans la foule, comme Robinson sur son île, récupère un peu de son humanité et aussi bien à l'endroit de l'auteur que du modèle. Cela n'arrive que rarement, car malheureusement le contexte urbain est ainsi fait que nous ne pouvons pas nous permettre de nous attarder sur tout et tout le monde, en dehors de notre cercle intime, comme l'explique Simmel en 1902 dans *Les Grandes villes et la vie de l'esprit*, et que naturellement nous sommes amenés à nous protéger du tumulte en nous niant le plus clair du temps passé ensemble²⁹. Ensuite le métro n'est pas un lieu de rencontre, c'est un lieu de transit pour des travailleurs aliénés, des « citadins blasés³⁰ ». On ne descend pas souvent pour son plaisir dans ces tunnels aux parois presque calcinées, à l'atmosphère polluée ; c'est le lieu qui cristallise toute la couleur grise de notre existence moderne. L'usager du métro – c'est pendant les heures de pointe qu'on l'observe le mieux – adopte un comportement réservé. Si bien qu'y faire le portrait d'une personne *sur le motif*, de surcroît à son insu, porte potentiellement la marque d'une agression à l'encontre de son intégrité physique, ce que Didier Anzieu appelle le *moi-peau* :

« La peau, seconde fonction, c'est l'interface qui marque la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur, c'est la barrière qui protège de la pénétration par les avidités et les agressions en provenance des autres, êtres ou objets.³¹ »

Et le *moi-peau* – cette enveloppe – essuie de nombreuses attaques en transport en commun, que ce soit par la température, la qualité de l'air, celle de l'haleine des autres usagers et leurs odeurs corporelles, les sons stridents de la machinerie, et celui de la voix des grands bavards. Ajoutons bien sûr les regards

29 Georg Simmel, « Les Grandes villes et la vie de l'esprit », in Alain Gras, *Sociologie-Ethnologie : Auteurs et textes fondateurs*, Paris, PUF, 1998, p.135.

30 *Ibid.*, p.133.

31 Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995, p.61.

multiples qui viennent percer nos carapaces avec grande facilité, et ce à moins de se couvrir de la tête au pied.

La construction de ces quelques paragraphes se fonde sur le bilan d'une expérience esthétique et empathique, déjà opérée par Merleau-Ponty dans son analyse de la perception d'autrui et des corps. Dans *La prose du monde* il décrit cette scène où il voit un homme qui, pour se protéger du soleil, se couvre de son chapeau³². Depuis ce simple événement il extirpe tous les mécanismes du rapport à autrui et établit de fait la perception du corps de l'autre en tant que plaque tournante pour les savoir-être constituants de l'être humain.

Le texte de Baudelaire fait de « la beauté de la vie moderne dans les capitales » l'objet principal du désir du peintre, cet *homme-enfant*³³ avide de lumière et aux antipodes du citadin que Simmel décrit. Mais encore une fois, *quid du sujet* dans tout ceci ? À la lumière de cette expérience et du concept de Didier Anzieu, n'étais-je alors qu'un terroriste inconscient des morsures qu'il infligeait ? Un égocentrique excentrique ! Moins flatteur pour moi, Simmel écrit que seuls les hommes sots ne se dotent pas d'un caractère blasé³⁴. Impossible de se résoudre à n'être qu'un crétin ! Je compris que si je voulais donner du sens à la pratique du portrait, celui-ci ne pouvait se chercher que dans le rapport à l'autre en tant que sujet. On dit que « nul homme n'est une île³⁵ », et pas plus Robinson que le peintre de la vie moderne ne le furent.

En regard de la notion de représentation il s'agissait moins de collecter la beauté des objets du réel, pour la conserver telle la momie d'un monarque de droit divin à l'intérieur de l'œuvre, que de faire l'expérience concrète du social et

32 Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, *op.cit.*, p.190.

33 Charles Baudelaire, *Écrit sur l'art*, *op.cit.*, p.513.

34 Georg Simmel, « Les Grandes villes et la vie de l'esprit », in Alain Gras, *Sociologie-Ethnologie op.cit.*, p.134.

35 John Donne, *Devotions upon Emergent Occasions*, 1624. Voici la citation originale en entier : « No man is an Iland, intire of it selfe; every man is a peece of the *Continent*, a part of the *maine*; if a *Clod* bee washed away by the *Sea*, *Europe* is the lesse, as well as if a *Promontorie* were, as well as if a *Mannor* of thy *friends* or of *thine owne* were; any mans *death* diminishes *me*, because I am involved in *Mankinde*; And therefore never send to know for whom the *bell* tolls; It tolls for *thee*. »

de l'humain sous un mode direct : un échange de certificat d'existence simplement par le regard :

« La jouissance d'exister tient pour une large part au sentiment pour l'individu d'être en lien avec les autres, avec le monde. Une dette tranquille, celle de recevoir sans cesse, à commencer par la vie appelle la permanente restitution qui alimente le lien social sous la forme justement de l'échange. Qu'il s'agisse du service rendu ou de la beauté d'un visage, nous sommes reconnaissants à l'autre et au monde d'exister tels qu'ils sont³⁶. »

Ces mots frappés du sceau du bon sens de David Le Breton font apparaître que le mobile du croqueur d'inconnus du métro se situait bien dans une quête de jouissance moins retorse et perverse qu'on le soupçonnait, puisqu'elle ne repose que sur le sentiment d'altérité. Sous cette lumière il aurait été bien sûr tellement plus cohérent de se laisser repérer d'emblée, mais les états mentaux de nos contemporains ne nous le permettent pas encore. Oui l'impersonnalité des échanges que l'on peut observer en milieu métropolitain est un des symptômes du caractère inadapté du mode de vie urbain découlant de l'économie monétaire et que dans un élan pseudo-néomarxiste inconscient j'étais résolu à combattre avec dévotion jusqu'au triomphe... En effet – et par contre je pense ici sincèrement que c'est un des Goliath auxquelles les David des arts plastiques de l'éducation nationale doivent faire face – les relations interpersonnelles contemporaines sont parasitées par la nécessité de se préserver, de survivre, et donc de gagner sa vie en étant calculateur et méfiant. Ultimement il n'y a que peu de place pour notre discipline, pour preuve notre unique heure hebdomadaire dans la vie des collégiens.

Enfin je ne résiste pas au besoin de compléter le déroulement de ce texte par une citation de Merleau-Ponty, un passage où il analyse en beauté et avec poésie la prise de conscience de l'altérité, et qui enfin se joue dans la pratique du portrait :

« Les regards que je promenais sur le monde comme l'aveugle tâte les objets de son bâton, quelqu'un les a saisis par l'autre bout, et les retourne contre moi pour

36 David Le Breton, *La peau et la trace : sur les blessures de soi*, Paris, éditions Métailié, 2003, p.127.

me toucher à son tour. Je ne me contente plus de sentir : je sens qu'on me sent, et qu'on me sent entrain de sentir, et en train de sentir ce fait même qu'on me sent...³⁷ ».

Ce spectacle mettant en scène des humains sans yeux perdus dans l'inconnu, à la recherche du familier, et que Merleau-Ponty nous demande de visualiser, possède un côté assez comique. Cette métaphore du bâton d'aveugle est tout à fait applicable aux pratiques artistiques figuratives. La photographie, le dessin, le portrait, nous permettent de sentir, sentir qu'on nous sent etc. Maintenant il y a en filigrane ce que l'on trouve aux origines de la poursuite du visage de l'autre : un besoin de connexion, d'appartenance, une soif d'exister en dehors de sa valeur d'usage et de sa valeur d'échange. En tous les cas j'aime à penser que malgré tout le martelage que nous souffrons, il y a un espace-temps même réduit pour mener ce type d'affaire et pour se prouver que même quand on ne le connaît pas, l'homme n'est pas toujours le loup qu'il veut bien paraître.

37 Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, *op.cit.*, p.187.

D. La valeur du phénomène humain

Pour enfoncer le clou et donner un exemple contemporain : je pris une mesure un peu plus juste de ce que pouvait être le phénomène humain en tant que motif pour l'œuvre d'art. Ce grâce à la découverte d'une vidéo énigmatique de Ryan Gander (un artiste britannique né en 1976) : *Things that mean things and things that look like they mean things* (2008)³⁸. Elle a été présentée pour la première fois en 2009, dans l'exposition au titre évocateur, *The Making of Art*, au Schirn Kunsthalle Frankfurt, à Francfort.

L'œuvre s'annonce comme un documentaire, un *making-of*, d'un film lui-même s'intitulant *The magic and the meaning*. Ce dernier semble être aussi un documentaire, prenant pour objet un groupe d'étudiants des beaux-arts, qui s'adonnent à l'étude de tableaux de Francis Bacon conservés à la Tate Gallery



Photogramme de Ryan Gander, *Things that mean things and things that look like they mean things*, 2008, vidéo.

de Londres. Le *making-of* est entrecoupé d'interviews de l'auteur, Ryan Gander. Il parle de son projet, de sa genèse, du choix de la réalisatrice (Ryan Gander est paraplégique, et il ne participe pas souvent à l'exécution de ses œuvres, qu'il délègue). Un autre locuteur s'introduit, il parle du travail de Ryan Gander avec beaucoup de distance critique, et petit à petit dévoile une belle espèce de supercherie : le film, *The magic and the meaning*, n'a jamais existé. La vidéo entière est un grand montage. Les étudiants, l'auteur, la réalisatrice, se livrent tous à un jeu d'acteur. La vidéo telle que nous la voyons est la seule œuvre. Reste que Ryan Gander dans ses interviews tient un discours très convaincant au sujet de son film fictif. Notamment lorsqu'il évoque un phénomène humain qui reste un mystère pour lui : ces étudiants qui se rendent au musée pour copier les maîtres, alors qu'ils pourraient rester chez eux, travailler seuls et d'après photo,

³⁸ La vidéo soumise au droit d'auteur n'est bien sûr pas disponible sur internet, moi-même l'ayant visionnée à l'occasion d'un cours universitaire, le professeur avait refusé d'en diffuser des copies bien normalement, et par respect pour l'auteur.

et pourtant obtenir le même résultat. Étant moi-même passé par ce type d'études, et à la lumière des mots de Walter Benjamin concernant *l'aura* de l'œuvre, le point de vue de Gander est en réalité plutôt discutable. Sûrement est-ce prétexte à nous amener là où il veut que nous allions.

Ainsi entre posture artificielle et sincérité, fiction et autobiographie, il revient sur son parcours. Un jour il tenta de participer au séminaire d'un professeur très populaire, qui n'acceptait que peu d'étudiants, et qui lui tint à peu près ce discours, où encore une fois il sera question d'île mais d'une manière bien plus poétique :

« Quelque part il y a une île, où l'on balance tout l'art merdique du monde. Je vous laisse une semaine pour me dire en quoi ce que vous faites ne mérite pas de se retrouver sur cette île. »

Ryan Gander avoue au spectateur qu'il n'est jamais retourné parler à ce professeur si distingué, mais que s'il devait le faire aujourd'hui, il apporterait son film documentaire sur ces étudiants en art ; parce que son film ne parle pas juste d'art, il parle de l'humain et de ce qu'il a d'irrationnel. Précisément ce moment où le citoyen quitte le système d'auto-défense qui lui permettait de se préserver de *l'autre*, juste le temps de rompre cette armure qu'est *le masque de l'impassibilité*³⁹, pour enfin lui sourire, et comme pour lui dire : « je suis en vie ».

Bien que la narration entière repose sur le faux-semblant, ce passage selon moi ne pourrait pas être plus réel et sincère, dans son esprit, dans son message essentiel. Ryan Gander se saisit d'un fait humain, et peu importe si l'ensemble n'est qu'un stratagème, une fiction. Dans les cours d'arts plastiques aussi, chaque détail participe d'une stratégie. Ce fait humain est rendu problématique, et de là Ryan Gander en tire un enseignement, un *savoir-être*. D'ailleurs à un moment de la vidéo, Ryan Gander évoque le fait que son film relève de l'enseignement de l'art. Sa vidéo entière, en tant que dispositif questionnant la place du spectateur, relève de l'enseignement de l'art. En étant un commentaire sur l'œuvre d'art, en imbriquant les points de vues, cette vidéo au titre toujours

39 Jean-Jacques Courtine, Claudine Haroche, *Histoire du visage – Exprimer et taire ses émotions (16e-début 19e siècle)*, Paris, Payot et Rivages, 2007, p.236.

très troublant, donne les clés pour avoir un regard scrutateur et critique sur notre environnement, afin d'en tirer la singularité, à l'instar du peintre de la vie moderne.

E. Le plaisir d'être au monde

Ryan Gander avec sa vidéo s'amuse avec le spectateur en brouillant les frontières entre fiction et réalité, en nous montrant des « choses qui veulent dire quelque chose et d'autres qui semblent dire quelque chose ». Son travail d'imbrication des points de vues se joue

Cette dernière est la source de tout matériau, le réel est le champ d'investigation de notre discipline. Le cours d'arts plastiques le considère comme sa ludothèque, et les pratiques contemporaines depuis 1960, tout en revendiquant un certain amateurisme, utilisent allègrement le réel comme un terrain de jeu, délaissant l'atmosphère close des institutions. Richard Long dans *A Line Made by Walking* de 1967, investit et sculpte ce terrain simplement



Richard Long (né en 1945), *A Line Made by Walking*, 1967, Photographie argentique et graphite sur carton, 37,5 x 32,4 cm, Tate Britain, Londres.

par l'acte de marcher avant d'en conserver la trace photographique de cette

Maintenant le modèle de *l'homme-enfant* baudelairien s'adapterait-il au moule de l'artiste plasticien contemporain ? Peut-être. Dans la mesure où il aurait cette obsession du réel, qui lui permettrait d'en détecter le bizarre et de faire disjoncter le quotidien pour le rendre poétique, prétention que je n'ai pas. Néanmoins certaines de mes expérimentations me laissent le souvenir d'un plaisir esthétique rafraîchissant, indiquant que je n'étais pas si loin de l'artistique, cette connexion imprévue car imprévisible entre les différents niveaux sémantiques d'un objet plastique. C'était dans une série de photographie à la lumière d'étincelles de briquet, que nous allons titrer : *Zippographies*, pour faire court (sans doute aussi pour le plaisir... non, pour insister sur le procédé), et qui datent de 2012.

Pour cette série de photographies, le protocole est simple : une salle plongée dans l'obscurité totale, un appareil photo numérique en mode exposition longue, une modèle ou plutôt une *performeuse* équipée d'un briquet Zippo dépourvu d'essence (l'étincelle sur ces briquets est plus puissante que sur des briquets jetables). Le « photographe » (moi-même) restant à l'écart et se contentant d'actionner et maintenir l'obturateur, sans vision et sans visée.

Nous avons improvisé cette séance de *shooting* dans mon espace d'habitation et dans une relative économie de moyen. Un des murs avait été recouvert d'un tissu noir pour limiter le réfléchissement de la lumière. L'appareil photo était posé sur un étage de bibliothèque, et alors que l'obturateur était déclenché en continu, la performeuse tentait de se placer dans le champ de captation de l'appareil, pour activer l'étincelle du briquet près de son visage, produisant ainsi la lumière nécessaire à l'enregistrement d'un portrait. Elle avait le loisir d'activer le briquet à volonté, multipliant les impressions sur le capteur numérique, et donc laissant de multiples traces photographiques de son corps sur la même photo.



Zippographie, 2012, Briquet sur capteur numérique photosensible

Malgré son aspect improvisé pour ne pas dire adolescent, l'idée de cette expérience ne venait pas de rien, mais d'une phrase belle et sérieuse de *La chambre claire* de Roland Barthes :

« Pour moi, l'organe du Photographe, ce n'est pas l'œil (il me terrifie), c'est le doigt : ce qui est lié au déclic de l'objectif, au glissement métallique des plaques. J'aime ces bruits mécaniques d'une façon presque voluptueuse, comme si, de la Photographie, ils étaient cela même – et cela seulement – à quoi mon désir s'accroche, cassant de leur claquement bref la nappe mortifère de la Pose.⁴⁰ »

L'expérience des *Zippographies*, vise en effet à explorer cette idée qui veut que la photographie soit le résultat d'une action, plus que d'une vision, et que Michel Poivert désigne sous le nom de *photographie performative*⁴¹. Dans cette expérience, c'est le modèle qui a le contrôle ; le photographe ou l'*operator* (ce

40 Roland Barthes, *La chambre claire*, op.cit., p.32.

41 Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010, p.213.

cyclope qui terrifie Roland Barthes), durant l'exécution est complètement aveugle. Il n'intervient sur l'appareil que pour changer de pose. Hormis une indication du champ de la prise de vue, je n'ai pas donné d'autres directives à ma partenaire au briquet, en restant ouvert à toutes ses propositions. C'est sans doute le détail qui fait que les *Zippographies* ne sont pas tout à fait des photographies performatives dans la conception de Michel Poivert, puisque l'image résultante n'est pas entièrement redevable d'une stratégie définie à l'avance ; l'image n'est pas construite, bien qu'elle soit le fruit d'un protocole expérimental. Celui-ci implique ici une forme de hasard et met plutôt l'accent sur l'enregistrement d'un mouvement, tout comme le dessin classique. Il s'agit là donc d'un dessin dans l'espace où plutôt parlera-t-on de peinture ; par la projection de lumière (les étincelles telles des tâches de peinture, impriment la *surface photosensible*, même si cette appellation est tout à fait impropre au numérique, et à la fois frappent la surface de la peau du modèle pour la rendre visible).

Ensuite, et peut-être est-ce purement subjectif, mais en m'attardant sur les images de cette séance de *Zippographies*, en observant les multiples étincelles illuminer le « modèle » en séquence, et quand de l'obscurité émerge cette figure humaine, j'entends encore le lointain écho du son du briquet. L'idée d'un art *synesthétique*, et plus particulièrement d'une peinture musicale, n'est pas nouvelle. On la trouve déjà chez Philipp Otto Runge ou plus tard chez Vassily Kandinsky⁴².

Ceci dit et sous cet angle, la phrase de Barthes s'avère assez pertinente, ou est-ce plutôt l'utilisation du briquet qui le devient... Il me semble que de cette expérience, il me reste le souvenir de cette mécanique photographique, que Barthes décrit de façon si sensorielle et sensuelle. Le son des briquets est si typique de notre époque. Ayant toujours été entouré de grands fumeurs impénitents, je n'ai pas le souvenir d'une vie sans ce bruit de frottement caractéristique, entre la pierre à briquet et sa roue d'acier rugueux. En définitif il existe une analogie entre le son de l'obturateur et celui du briquet.

42 Le premier publie *La sphère des couleurs* en 1810, le second *Du spirituel dans l'art* en 1911.

De fil en aiguille, la phrase de Barthes a débouché sur quelque chose d'assez inattendu : du sens. Et pourtant les *Zippographies* sont imprégnées d'un amateurisme certain, et même revendiqué. Dans les années 1960 le développement parallèle de l'industrie de l'argentique et des pratiques photographiques amateurs, cet art moyen pour Pierre Bourdieu, n'a-t-il pas été le terreau des pratiques artistiques contemporaines⁴³? Notre protocole d'expérimentation s'accommode de moyens très pauvres en définitif, et se résume à un bricolage largement improvisé. J'aime à penser que sur ce cas de figure, nous avons réussi à faire émerger quelque chose de plastique, à partir d'une belle (in)citation de Barthes, de quelques outils et quelque peu d'huile de coude. Exactement ce qu'il se serait passé dans une salle de cours d'arts plastiques.

43 Quentin Bajac, *Après la photographie ? De l'argentique au numérique*, Paris, Gallimard, 2012, p.13-27.

II. La poïétique : un corps à corps

Avant-propos

La série des *Zippographies* donne une vision différente de la photographie. Elle met en exergue le travail du corps. Sur certaines zippographies c'est moi-même qui ai pris le contrôle du briquet, m'ingéniant à lancer les étincelles avec vigueur, renvoyant aux peintures expressionnistes abstraites de Pollock, œuvres symptomatiques d'une volonté de travailler sur la trace du corps, et sur l'enregistrement d'une danse effectuée autour du support. Dans ces photos à coups d'étincelles, l'action accouche d'une espèce de danse du spectre photographique, bien que le modèle n'eût pas réellement exécuté de chorégraphie. Maintenant le processus de création à l'œuvre dans cette expérience se caractérise plutôt par un ludisme gratuit (de par son aspect son-et-lumière) que par la violence d'une lutte. Ma pratique et mon idée du dessin vont tenter de mettre au cœur de la poïétique la chair de l'exécutant. Il nous faut encore une fois remonter à la source pour débiter notre entreprise, le bien nommé art préhistorique.



Zippographies, 2012, Briquet sur capteur numérique photosensible.

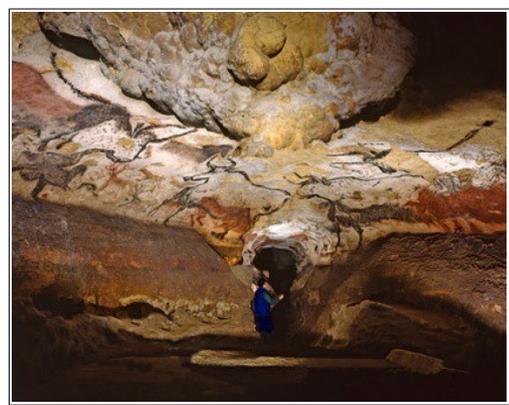


Jackson Pollock à son atelier dans le East Hampton à Long Island, New York.
Photographie : David Lefranc/ Kipa/Corbis

A. L'idée d'un combat face au support

Le texte de George Bataille de 1955 est traversé de bout en bout par une immense admiration pour l'artiste de Lascaux.

Difficile de s'en rendre compte par les photographies des représentations, souvent en plan assez rapproché, mais l'auteur de Lascaux a dû composer avec de sérieuses contraintes physiques. Les peintures sont souvent en hauteur, sans doute forçant l'auteur à travailler penché en arrière à cause de l'inclinaison des parois, et sur des



Vue générale de la salle des taureaux. Photographie, CNP © Ministère de la Culture et de la Communication (France) / CNP

échafaudages fatalement rudimentaires. L'utilisation de perches n'est pas à exclure. Et pour cause les représentations sont de grande envergure, les images d'animaux dépassent souvent 3m de largeur.

Matisse par exemple utilisait une perche pour prolonger son corps, et afin de travailler tout en gardant une vision d'ensemble de son support⁴⁴, et je dois dire moi-même en user parfois, pour mettre en place une composition sur grand format. Ce dernier est un défi pour le corps, pour des raisons évidentes d'échelle et de



Henri Matisse à son atelier, 1950, Nice, Photographie : Walter Carone © Paris Match

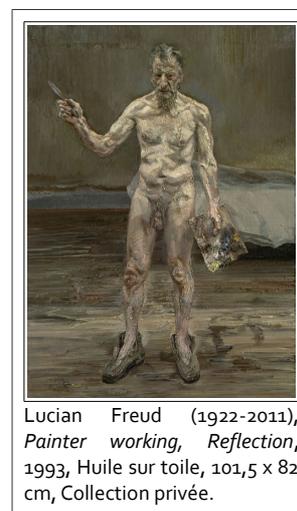
constitution humaine. Nous sommes tous limités par nos aptitudes physiques et notre taille, et ne serait-ce que quitter le confortable duo – crayon HB/carnet A6 – pour le couple – javelot à pointe graphite/grand aigle – a quelque chose d'à la fois effrayant et exhilarant. Le petit format est un objet intime et précieux,

⁴⁴ Claire Stoullig « Éléments de réponse à la question : « Qu'est-ce qui fait dessin aujourd'hui ? » » in Collectif, *Invention et transgression, le dessin au XXe siècle*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2007, p.13.

quelque chose que l'on garde *pour soi*, où l'on y adresse des messages à soi ; fonctions qui coïncident parfaitement avec mes aventures métropolitaines. On comprend donc que prendre de l'envergure signifie dans le même temps élargir l'influence de l'image, donc viser à s'imposer au sein d'un contexte d'exposition.

En 1865 Monet en quête de visibilité entreprend son *Déjeuner sur l'herbe* sur un format grandiose et ambitieux de 7 mètres de large. Ce projet de plein air monumental ne sera jamais achevé et la toile finira dans sa cave⁴⁵. Le travail de l'homme de Lascaux s'effectue lui de plus, sur une roche irrégulière, et dans des conditions de luminosité faibles et précaires.

L'image de l'artiste, l'outil au poing, face à son chevalet et prêt à en découdre avec lui, hante notre imaginaire collectif jusqu'à ne plus être qu'une caricature dépassée. Je me souviens encore ce lointain rêve de gamin : devenir artiste peintre pour vendre des toiles comme des petits pains mais à prix d'or ; un rêve très répandu. Je dois avouer lui préférer aujourd'hui, le fantasme de l'*homo-artis-sapiens*.



En 2010 j'avais assisté à la grande rétrospective qui était consacrée à Lucian Freud au centre Pompidou à Paris, en compagnie des élèves, et du professeur de l'atelier de peinture que je suivais : Melissa Pinon. L'œuvre entière de Lucian Freud met l'image du vivant au centre des préoccupations de l'art, mais une toile me laisse un souvenir durable, l'un de ses autoportraits : *Painter working, Reflection*. Ce dernier comporte en puissance l'idée d'une poïétique en tant qu'un choc entre la chair de l'Homme et la matière même du réel.

Lucian Freud se (re)présente à nous dans toute sa mortalité : debout, de face, et à part une vieille paire de godillots sans lacets pour protéger la plante de ses pieds du contact rugueux avec le sol, il est nu. Le traitement de la matière picturale en densité et fluidité, souligne les saillies de sa structure musculaire. De

⁴⁵ Pierre Pinchon, *La lumière dans les arts européens | 1800-1900*, Paris, Hazan, 2011, p.75.

son couteau (de peintre) qu'il semble brandir comme une arme blanche, il indique un angle mort. Dans l'autre main : sa palette, pas tout à fait un bouclier, mais qui achève néanmoins de lui faire revêtir les oripeaux du gladiateur. Le fond est pour ainsi dire plein de vide : le lit comporte un creux, une présence lourde et silencieuse ; de même pour le mur du fond, où quelque chose se passe dans l'air. D'ailleurs je me souviens qu'à propos de cette toile précisément : Melissa Pinon me disait que le peintre devait savoir « peindre l'air » sans doute afin de rendre visible l'invisible. Par son geste énigmatique, ce n'est pas forcément le hors-champ qu'il veut que nous voyions, mais plutôt la présence fantomatique qui habite l'air et l'arrière-plan, mais qui ne dit pas son nom.

Lucian Freud nous donne là son ontologie du travail du peintre : l'art pictural est redevable d'une poïétique presque sportive certes mais surtout une poïétique du viscéral, et donc étroitement liée au sacrifice du corps de son auteur. La création picturale c'est cette danse rituelle qui s'accompagne d'un transfert de fluides vitaux, ou plutôt d'une transmutation de l'énergie organique du geste en une matière picturale vivante et mouvante. Quelque chose que j'ai cherché depuis toujours à simuler dans tout ce que j'ai pu entamé de personnel en terme de recherche plastique.

B. Le choix des armes

Il paraît évident que lorsque l'on s'aventure dans les obscurs souterrains de la ville, pour en observer la grouillante faune composée de créatures aussi fabuleuses qu'irascibles, ce n'est pas en s'encombrant d'un grand aigle et d'un javelot, bien que la nécessité de ce type d'arme puisse se faire sentir face à certains spécimens. Au delà de la caricature... bien goupiller les SMOG⁴⁶ en regard des effets escomptés est une nécessité inhérente aux arts plastiques.

Lorsqu'Ernest Pignon-Ernest décide pour ses installations *in situ*, de travailler au fusain sur du papier bas de gamme, c'est pour ancrer son œuvre dans la simplicité (ce n'est que du bois brûlé) et dans l'éphémère⁴⁷. Son utilisation pour le moins virtuose du dessin (jusqu'au trompe-l'œil) confère un puissant effet de présence à l'image du corps (pourtant vouée à disparaître), qui lorsqu'elle est conjuguée à son idée de l'*in situ*⁴⁸, démultiplie les effets de sens au sein de la situation.

L'idée de réaliser quelque chose de riche (à force de besogne) mais avec un médium simple, me semblait dans une intuition détenir un large potentiel d'effets de sens à découvrir. En toute honnêteté le choix du dessin découle au départ plutôt d'une absence de choix : Pignon-Ernest explique qu'il s'était orienté vers le dessin, parce qu'il considérait qu'après Picasso il n'était plus possible de faire de la peinture. Pour ma part il m'était matériellement devenu délicat de faire de la peinture. Trop lourde, trop coûteuse, trop gourmande en espace et en temps. Aussi j'avais cessé de penser le dessin en tant qu'esquisse pour la peinture, et commencé à réfléchir au médium pour ce qu'il était, en ce qu'il apportait.

En 2012, j'avais commencé à utiliser le stylo à bille, à moitié par hasard, l'autre moitié reposant sur le simple constat que je perdais trop de temps avec la

46 Support, *Medium*, Geste, Outil.

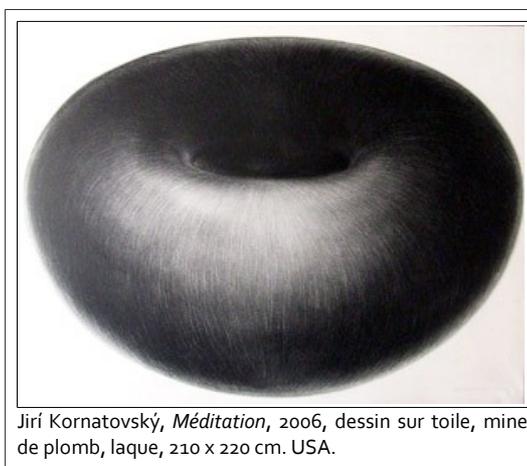
47 Laurence Drummond et Patrick Chaput, *Ernest Pignon-Ernest – Parcours*, 2009.

48 Chez Ernest-Pignon, l'image n'est pas une œuvre *en* situation mais elle *fait* œuvre de la situation. Par conséquent son travail devient nécessairement un objet éminemment politique ; son parcours est fait de multiples prises de position et d'intervention en contexte urbain dans ce qu'il a de social.

mine graphite à force de *corrections*. L'encre visqueuse de ce type d'outil ne s'effaçant pas cela me permettrait peut-être assez paradoxalement de libérer mon trait et par ailleurs de multiplier les *repentirs*. Aujourd'hui ces travaux se regroupent en une série de portraits que l'on va titrer... les *Bicographies* ! (je vais finir par me faire sponsoriser). Le titre insiste de fait sur le procédé plus que sur ce qui est représenté. Cela dit il s'agit bien de représentations, et fatalement le motif du visage humain s'avérera très loin de n'être qu'un prétexte pour jouer avec la ligne. Je ne pourrais pas travailler le dessin seulement pour sa valeur sémantique intrinsèque, pour le geste et l'empreinte de l'énergie dépensée, du moins pas pour l'instant. Et j'admire les artistes qui réussissent à exposer ce qu'il peut y avoir de sublime dans la spectacularité du dessin, dans ce rapport sur la durée entre le corps humain et le support de format monumental, à l'instar de Jirí Kornatovský que nous avons pu découvrir dans l'exposition temporaire « Méditations, dessiner le temps », à la galerie Michel Journiac en fin 2013. Pour caractériser son travail nous emprunterons humblement les mots de Richard Conte :

« L'artiste tchèque Jirí Kornatovský tient à ce que le mot *méditation* figure dans le titre de toutes ses expositions. Mais il s'agit là de méditations graphiques aux traits indéfiniment répétés de fusain ou de graphite, associant à la fois sensualité et spiritualité. Ces immenses dessins où s'abolit la durée dans l'oubli du faire, touchent à différents aspects de la temporalité

humaine : Le temps de l'inscription (qui peut durer des années), l'oubli de soi comme un suspens poétique, le sentiment de l'incommensurable tant ses dessins font penser dans leur globalité aux représentations de l'univers proposées par les astrophysiciens. Ce travail monacal que l'artiste cloue directement sur les murs, il faut en faire l'expérience réelle, pour en sonder la profonde sédimentation à la fois évidente et impénétrable.⁴⁹ »



Jirí Kornatovský, *Méditation*, 2006, dessin sur toile, mine de plomb, laque, 210 x 220 cm. USA.

49 Richard Conte, Catalogue de l'exposition *Méditations*, Paris, Galerie Intuiti, 2013.

Au demeurant j'utilise ces stylos à bille très pratiques et ergonomiques regroupant quatre couleurs en un objet (noir, bleu, vert et rouge), appliqué en général sur du papier dessin à grain blanc d'un grammage d'au moins 200g. La vie du papier en lui-même n'est pas dans mes préoccupations premières, et donc avoir un bon grammage est important pour éviter les déformations et favoriser la lecture de la ligne, car il m'arrive d'appuyer fort et de repasser souvent sur une même zone pour apposer une succession de couches. Dépendant du type de papier la profondeur de l'encre indélébile peut néanmoins s'atténuer en abrasant légèrement la surface du papier, permettant de corriger et d'obtenir des effets d'estompes. Il faut alors se positionner entre *correction* et *repentir*, et cela équivaut naturellement à faire un choix entre représentation et expression. Pour finir sur le support, le degré de blancheur du papier est à considérer dans la mesure où l'encre, qui est une matière translucide, peut ainsi paraître plus ou moins éclatante (en particulier dans l'utilisation du rouge dont j'abuse).

Ensuite le stylo à bille enregistre avec une grande précision le geste, reproduisant fidèlement les moindres tremblements, mettant en exergue la trace du corps et surtout ce combat face au support, aussi modeste soit-il (il est certain que l'exécution de mes dessins dans le confort d'un intérieur contemporain, n'a pas grand chose à voir avec le parcours du combattant de Lascaux). La technologie de la bille, si fluide, y est pour beaucoup, elle est adaptée évidemment à l'écriture, cette activité d'ordre communicationnel sur



Bicographie (portrait de Melissa Pinon), 2012, Stylo à bille sur papier, 42 x 29,7 cm.

petit format horizontal, où l'on utilise la motricité fine et la souplesse de nos poignets, mains, et doigts. C'est à dire un appareillage complexe et infiniment

précieux hérité des premiers hominoïdes⁵⁰ (quelle fierté !), qui nous permet de fabriquer de la mémoire humaine, par le dessin et l'écriture. D'ailleurs Hélène Cixious dénote que les deux activités sont « souvent jumelles aventures, qui partent chercher dans le noir⁵¹ » ou plutôt l'aveuglant blanc du papier vierge. Rayer, biffer, raturer. Tirer des traits, former des boucles, encercler. Que d'actions que l'on retrouve aussi bien sur la page du brouillon d'un texte que sur l'esquisse d'un dessin.

C'est alors depuis le référent numérique en allant vers le dessin que l'œuvre renoue avec une matérialité impliquant un lent processus de fabrication manuelle. À chaque détail c'est le passage de la main de l'auteur que l'on entrevoit, son identité graphique, une écriture à la physionomie unique, élément de fait déterminant dans la pensée de Benjamin : l'idée de l'unicité de l'œuvre. On peut alors légitimement se demander si *l'aura* d'une œuvre a jamais vraiment été en perdition : il ne fait nul doute qu'une photographie numérique n'a pas d'*ici et maintenant*, puisqu'elle est partout tout le temps du fait de sa répliquabilité à l'infini, et paradoxalement nulle part car immatérielle et surtout non-indicielle, n'étant qu'une information effaçable sans laisser de trace aucune. La photographie argentique est certes aussi reproductible. Cependant si l'on considère sa valeur indicielle, celle-ci est dans la réalité concrète des événements contenue entièrement et exclusivement dans le *négatif*. C'est sur la surface de celui-ci que nous laissons notre empreinte photographique. C'est dans les chambres éclairées par une lumière inactinique que nous pouvons faire l'expérience de « l'apparition unique et lointaine » du concept de Benjamin, en saisissant entre deux doigts ces petites surfaces photosensibles noircies par la lumière, pour en zieuter le grain à travers le grossissement d'une loupe. L'étape de la révélation en laboratoire, aussi magique et fascinante qu'elle soit, n'est

50 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole : technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1989, p.76.

Leroi-Gourhan relie l'apparition de la préhension (grâce à la main à pouces opposables), à l'adoption de la station debout (libérant les membres antérieures) et le régime omnivore. Des facteurs favorisant la survie de l'Homme.

51 Hélène Cixious, « Sans Arrêt non État de Dessination non, plutôt : Le décollage du bourreau », in Collectif, *Repentirs : [exposition, Paris, Musée du Louvre, hall Napoléon, 12 mars-17 juin 1991]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, P.56.

alors jamais que la représentation d'un événement : quelqu'un avait laissé la trace de son corps sur le support. Dans l'ordre des choses l'acte du dessin détiendra toujours un caractère unique, si l'on considère que l'écriture de chacun est unique, et que le dessin se définit en tant qu'un espace-temps unique.

Enfin le format du support est déterminant pour la portion de l'anatomie de l'exécutant qui sera impliquée. Sur le temps les formats que j'ai pu utiliser ont connu une expansion progressive, partant du A5, passant au A3 et maintenant dépassant le grand aigle. La conséquence immédiate est un changement de station, et une intensification de l'implication du corps (en ajoutant un travail ou plutôt un jeu de jambes). La quantité d'énergie déployée est en réalité très variable : le dessin se faisant avec un outil fin, on peut soit faire le choix d'une ligne sobre dans un dessin léger, ou au contraire celui d'une accumulation de ligne. Par l'identification de cette variable d'ajustement le *medium* dessin m'est soudain apparu comme entièrement redevable d'un point d'équilibre, qu'il faut se fixer pour soi-même en fonction de certains objectifs de représentation ou tout aussi bien de non-représentation, et tenter de maintenir avec discipline dans des productions graphiques qui me semble-t-il, vont alors tanguer entre un désir de produire un effet de réel par la juste figuration et celui de laisser apparentes toutes traces et repentirs. Quoiqu'il en soit le geste n'échappera en réalité jamais à sa nature indicielle : et c'est cette dernière que j'ai décidé de mettre au centre des débats.

C. Montrer que l'on montre le corps en action

Mes recherches ne s'inscrivent pas vraiment dans une tentative de réhabilitation de la figuration. Bien qu'il faille dire que je reste attiré par les images et ce malgré ce que je sais de l'entreprise de démolition du figuratif, par la peinture moderniste selon Clement Greenberg depuis les années 1950-60. Cependant du discours de Greenberg, je garde l'idée de travailler à partir des spécificités du médium.

Mon dessein est d'assumer le rôle primordial du corps humain et de sa trace dans l'œuvre. Après tout n'est-il pas chose incroyable en soi que d'avoir un corps ? Dans cette optique et après avoir analysé les SMOG, l'effort de guerre doit se porter sur la monstration de la poïétique. De la même manière se retrouver face à une rémanence réelle, n'est-ce pas bien plus émouvant et puissant au niveau de l'impression psychologique ? L'enjeu d'une œuvre dessinée serait-il alors de se montrer en tant que *tracé*, c'est à dire cette ligne proche de la balafre qui vient séparer l'espace du support en plusieurs autres espaces ? Et si l'on poursuit, dans un travail de représentation quoi de plus dessiné et de plus vivant que l'esquisse, ce premier pro-jet ? Cette dernière est souvent considérée comme un document narrant les éventuelles étapes successives de la création d'une œuvre. Seulement, à y regarder de plus près le dessin en lui-même n'est-il jamais qu'un document venant enregistrer les processus psychomotriciels et motriciels d'un auteur ? Dans ce sens tous les gestes opérés sur le support sont destinés à être enregistrés et montrés en tant que faisant partie de l'œuvre :

« L'esquisse ne disparaît pas dans le dessin : celui-ci au contraire ne vaut que parce qu'il retient la retient en lui, toujours à nouveau jetée, tirée, élancée⁵² ».

Les corrections apparaissent alors comme inutile et même enlevant par la même occasion un peu de richesse au travail. Cependant le geste d'enlever peut paradoxalement être considéré comme un vrai ajout. Cette idée est largement exploitée dans *Erased De Kooning Drawing* par Rauschenberg, de 1953, comme l'explique Claire Stoulig :

52 Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009, p.121.

« l'effort physique pour réaliser le dessin, dont témoigne Rauschenberg lui-même, fait partie des procédures mises en œuvre aujourd'hui.[...] En effet, les sources sont irréfutables et la référence résiste : la gomme ne rend pas le papier vierge, les traces sont indélébiles, et leur présence signale le processus de re-création.[...] Ici, en convoquant le réel dans l'art (par l'action de frotter, une dépense d'énergie, un effort physique), le geste de dé-construction est un aveu d'impuissance à faire table rase. La mémoire des faits est bien là, le dessin de De Kooning résiste.⁵³ »

Vu sous cet angle les pratiques bidimensionnelles se révèlent intimement complexes, puisqu'elles accueillent en puissance une stratification d'actions à explorer à la manière d'archéologues, qui examineraient les activités anthropiques d'un site de fouille. William Kentridge dans ses dessins animés exploite la visibilité du « processus de re-création ». En effet ce dernier utilise systématiquement le même support pour chacune des poses successives composant ses animations. Il efface au fur et à mesure ses traits au fusain et les surfaces couvertes de poudre noire pour procéder à la suite de ses narrations. Le papier conserve cependant en mémoire, à la manière du dessin de De Kooning, le fantôme des scènes du passé.

Bertolt Brecht en homme de théâtre attentif à la réception des œuvres avait repéré les enjeux de la représentation et la place du corps de l'auteur. Son discours sur la *théâtralité* (un épais ensemble de signes envoyés vers le spectateur⁵⁴) en tant que dispositif visant à produire des effets sur le spectateur, prend le parti d'une radicale honnêteté intellectuelle :

« Montrez que vous montrez ! Que les multiples attitudes que vous montrez en montrant comment les hommes se comportent ne vous fassent pas oublier l'attitude du démonstrateur.[...] C'est que jamais l'imitation irréfléchie ne sera une imitation véritable.⁵⁵ »

Georges Didi-Huberman dans le premier tome de sa série d'essais *L'œil de l'Histoire*, revient sur les textes de Brecht, pour en tirer la conclusion que « Montrer que l'on montre, c'est ne pas mentir sur le statut épistémique de la

53 Claire Stoullig « Éléments de réponse à la question : « Qu'est-ce qui fait dessin aujourd'hui ? » » in *Invention et transgression, op.cit.*, p.11-12.

54 Roland Barthes, « Littérature et signification », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981, p. 258.

55 Bertolt Brecht, « De l'imitation » et « Montrez que vous montrez », trad. J. Tailleur, *Poèmes, IV*, trad. M. Regnaut et al., Paris, L'Arche, 1966, p. 187 et 197.

représentation : c'est faire de l'image une question de connaissance et non d'illusion.⁵⁶ »

Dans les images que je fabrique, l'illusion en tant que telle n'est pas de la partie. Le photographique sans doute, de par le cadrage et la précision de l'instant de lumière capturée. Maintenant l'outil stylo à bille ne se cache pas derrière l'image, il montre qu'il est un *medium* qui parle d'un autre *medium*. Je crois que la question de la ressemblance d'un visage connu fait appel à un certain degré de subjectivité. Néanmoins la photographie offre un champ de forme à investir et à investiguer afin d'obtenir un dessin qui produise des effets sur les nerfs du spectateur lambda. Francis Bacon évoque la difficulté d'expliquer vraiment ce que le travail du portrait parfois provoque, c'est-à-dire une « ressemblance non-littérale », issue d'un acte « déformer les gens dans le sens de leur apparence »⁵⁷. Pour la part des portraits que j'exécute l'effet provient *a contrario* d'une proximité avec le photographique, mais fabriquée avec un *medium* qui détonne avec la finesse du grain photographique.

Le trait selon Barthes dénie le corps charnu⁵⁸, de toute évidence ce que je fais vise à contredire cette affirmation, par la couleur de la chair et le brillant des muqueuses que j'aime à mettre en valeur. À cela il faut surtout ajouter le « trait qui parfois n'en fait qu'à sa tête » selon l'expression de Simon Schama lorsqu'il décrit le dessin de Cy Twombly⁵⁹, des envies soudaines de laisser vivre la ligne et peut-être aussi des pulsions de décoration. Enfin la ligne très souvent s'arrête très tôt dans le travail de représentation, laissant le visage *non finito*. Le résultat en est un portrait mélangeant éléments à tendance photographique, éléments d'ordre purement graphique et incomplétude des espaces laissés vide (mais qui ne tiennent rien du néant).

Dans le salon du dessin contemporain *Drawing Now* (édition 2013 puis 2014) j'ai pu faire la rencontre du travail de Juan Francisco-Casas. Ce dernier

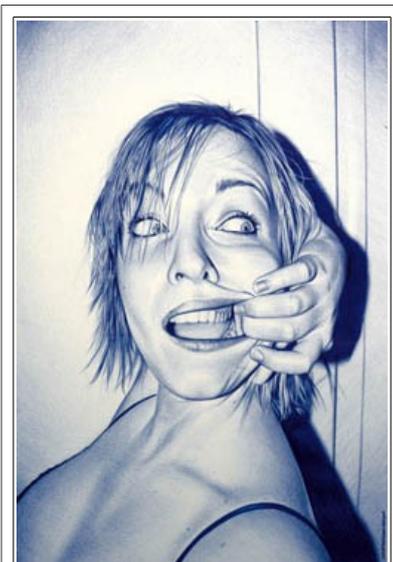
56 Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p.67.

57 David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, op.cit., p.139 et 141.

58 Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p.156.

59 Simon Schama « Essai sur Cy Twombly », in Jonas Storsve, *Cy Twombly : cinquante années de dessins*, Paris, Gallimard et Éd. du Centre Pompidou, 2004.

utilise aussi le stylo à bille, seulement il utilise quasi exclusivement le bleu, dans des portraits photoréalistes, où le corps de l'auteur a tendance à atténuer sa présence par un travail de dessin très fin et minutieux : un parti-pris plastique très proche des premières *photopeintures* de Gerhard Richter qui exploite la neutralité objective de la photographie ; mais aux antipodes du mien donc, puisque je tente de me départir du figuratif pour mettre l'accent sur l'exposition de la vie de la ligne du *dessin*, cet *état de dessination*⁶⁰.



Juan Francisco-Casas, *Giulia after hours n°3*, 2012, Stylo à bille sur papier.

Enfin, thématiquement mes productions semblent proches de celles de Juan Francisco-Casas : il travaille sur le visage, sur la grimace, les expressions, la peau humaine et la photographie dans ce qu'elle peut avoir de quotidien et imprégnée d'amateurisme. De son dessin très poussé et achevé, nécessairement hérité des inventions de Léonard de Vinci en matière de traitement de la ligne⁶¹, on peut dire qu'il est une performance, mais il est peut-être moins performatif, dans le sens où l'action est peu prégnante, puisque le geste ne se montre pas dans son expression, son *dessinant*⁶², gérondif mis en valeur par Hélène Cixious pour caractériser le mouvement en cours intrinsèque au dessin, la ligne suspendue dans le temps et l'espace. Aussi ce geste Roland Barthes l'identifie très clairement dans le *dessin* de Cy Twombly :

« De l'écriture, TW (Cy Twombly) garde le geste, non le produit. Même s'il est possible de consommer esthétiquement le résultat de son travail (ce qu'on appelle l'œuvre, la toile), même si les productions de TW rejoignent (elles ne peuvent y échapper) une Histoire et une Théorie de l'Art, ce qui est montré, c'est un geste. Qu'est-ce qu'un geste ? Quelque chose comme le supplément d'un acte. L'acte est transitif, il veut seulement susciter un objet, un résultat ; le geste, c'est la somme

60 Hélène Cixious, « Sans Arrêt non État de Dessination non, plutôt : Le décollage du bourreau », in *Repentirs*, *op.cit.*, p.55.

61 Renaud Temperini, *L'ABCdaire de Léonard de Vinci*, Paris, Flammarion, 2002, p.57.

62 *Ibid.*

indéterminée et inépuisable des raisons, des pulsions, des paresse qui entourent l'acte d'une *atmosphère* (au sens astronomique du terme).[...]L'artiste est par statut un opérateur de gestes.⁶³ »

Ainsi dans l'approche de Barthes un dessin dont on ne verrait pas le geste, n'aurait pas cette « atmosphère » qui sans doute correspond à la présence résiduelle de l'auteur (l'opérateur) laissée au fur et à mesure du combat, et donc ne pourrait plus faire œuvre plastiquement précisément en tant que dessin. Ce dernier ne serait alors jamais plus près de son ontologie que lorsqu'il revendique sa nature de *scorie* : ce résidu brut que l'on peut récupérer à la suite d'éruptions volcaniques violentes. D'ailleurs c'est bien souvent que les *Bicographies* témoignent d'un certain acharnement sur des zones déterminées du support, saturées par le trait et par les gestes. Pour revenir vers Barthes il est probant de retrouver son discours, des renvois systématiques à l'importance du *faire* de Cy Twombly, et des prises de distance en regard du résultat (l'œuvre), qui est relégué à l'état de sous-produit :

« L'essence d'un objet, a quelque rapport avec son déchet : non pas forcément ce qui reste après qu'on en a usé, mais ce qui est *jeté* hors de l'usage. Ainsi des écritures de TW. Ce sont les bribes d'une paresse, donc d'une élégance extrême ; comme si, de l'écriture, acte érotique fort, il restait la fatigue amoureuse : ce vêtement tombé dans un coin de la feuille.⁶⁴ »

On peut donc considérer qu'après une frénétique activité, les traits apparents correspondent à ce déchet. Notons que le cours d'arts plastiques dans le secondaire est fortement imprégné de cette vision de la pratique artistique. En effet et sans vouloir minimiser leur importance et les richesses qu'elles révèlent, les productions des élèves



Bicographie (détail), 2014, Stylo à bille sur papier, 105 x 75 cm.

63 Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, op.cit., p.147.

64 *Ibid.*, p.146.

ne sont-elles jamais à leur tour que les déchets de la praxis ? Ce pourquoi en tant qu'enseignant il est aussi absolument absurde de se contenter d'évaluer le résultat d'un cours. De la même façon que ce sont les processus mis en œuvre par l'individu en formation qui déterminent le niveau de viabilité d'une séquence d'enseignement, c'est le geste se faisant auquel la ligne renvoie, qui définit le dessin en tant que catégorie bien à part.

Enfin la pensée de Barthes ne semble jamais s'éloigner beaucoup de l'idée de la trace, du résidu, qu'il s'agisse de l'ontologie de la photographie, ou de celle du dessin. Christina Petrinis met en évidence ce lien structurel entre le repentir ce geste typique du dessin et les idées majeures de la pensée de *La chambre claire* de Barthes :

« Le repentir, comme la photographie, témoigne d'un état passé demeurant toujours présent. Le « ça-a-été », le « noème » photographique, se retrouve dans le repentir qui rend actuel la trace de ce vagabondage du dessinateur. En tant que preuve d'indécision, il se lit comme une marque indicielle.⁶⁵ »

En revanche là où la pratique photographique est en prise avec la mort, Barthes par le champ lexical qu'il emploie vise à investir celle du dessin d'une charge érotique effectivement très forte, en tous les cas en ce qui concerne son effectuation : la pleine action qui laisse alors cette « fatigue amoureuse » – idée renvoyant éventuellement aux théories freudiennes connectant sexualité et expression artistique.

65 Christina Petrinis, « Le repentir, une mise à nu », in Collectif, *Repentirs*, *op.cit.*, p.49

D. La jouissance du dessin.

Sigmund Freud dans ses *Trois essais sur la théorie sexuelle* de 1905 théorise la *sublimation*⁶⁶. Ce phénomène qui voudrait que l'individu réinvestisse ses pulsions sexuelles dans une activité socialement acceptable. La pratique artistique du dessin, dans ce qu'elle a d'expressif, de progressif et répétitif peut apparaître comme un simulacre de sexualité. D'aucuns aiment à percevoir les pratiques artistiques comme un échappatoire et un exutoire. Il est notoire que si l'on part du postulat marxiste qui veut que l'humain ait besoin d'avoir la pleine connaissance du produit final de son activité pour échapper à l'aliénation, la production artistique est définitivement un outil de sauvegarde pour le citoyen. Mais les pratiques bidimensionnelles, *a fortiori* le dessin, expriment certainement quelque chose de plus profond et en même temps plus élevé qu'une simple activité récréative.

En regardant dans mon rétroviseur il m'apparaît comme absolument incontestable que l'activité artistique que j'ai pu avoir, s'accompagne nécessairement d'un surgissement de pulsion de vie, qui n'est cependant pas forcément spontané. Non je ne voudrais pas instiller l'image d'un déchaînement systématique d'une espèce de fureur divine, même si la création peut se rapprocher d'un état de lévitation temporaire. Si nous prenons par exemple l'un des états inverses les plus répandus : la procrastination . Celle-ci n'est qu'un géant aux pieds d'argile et ce qu'elle peut exprimer de mortifère par l'inaction est rapidement annulé dès que l'on commence même timidement à poser les premiers jalons d'un nouveau travail sur le support à la virginité autrefois angoissante. C'est à ce moment critique que nous pouvons clairement sentir les pulsations internes provoquées par ces pulsions de vie. Ce mouvement de libération joue bien sûr de concert avec le geste de plaisir du dessin et j'aime à penser que les circonvolutions apparentes sur la surface du papier sont les traces physiques laissées par ces pulsions.

66 Elisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse : nouvelle édition augmentée*, Paris, Fayard, 2000, p.1038.

« L'expression, avec ce qu'elle comporte de plaisir, est une douleur déplacée, elle est une délivrance.⁶⁷ » écrivait Bellmer, qui conserve de Freud l'idée d'un déplacement, et la représentation peut en effet faire ressentir un mélange de plaisir et de douleur. D'un côté elle est création démiurgique et récréation, de l'autre elle est accouchement. *To deliver* en anglais, est le mot utilisé pour dire « mettre au monde » renvoyant aux mots de Bellmer. Aussi d'une femme qui accouche ne dit-on pas qu'elle est au travail. Ces connexions sémantiques et sémiotiques soulignent la proximité entre la poïétique et la maïeutique des obstétriciens. La recherche, l'effort répété, la souffrance gratifiante : mon travail de dessin n'échappe pas à ces traits, et il semble naturel qu'après la jouissance il doit y avoir un accouchement, cependant les deux événements se déroulent dans le même temps, de manière assez tautologique.

Enfin la représentation est une source certaine de satisfaction dans le sens où elle donne effectivement l'impression d'avoir accompli un acte d'engendrement, même si ce n'est que celle d'une illusion. Le plaisir de dessiner c'est le désir de mêmeté, de toucher au plus près de l'être et de l'idée de l'être. Dans le même ordre de pensée elle est sans conteste narcissisante au même titre que la fonction d'enseigner (s'il on admet que l'enseignement peut se voir comme le geste de laisser un peu de son identité chez autrui et donc de produire un autre soi). Mimer la nature c'est aussi se mesurer à Dieu, simuler le geste divin. Ces diverses idées se dissolvent avec facilité dans la question du repentir dans le dessin qui est plus que jamais « cette seconde faute⁶⁸ » qui dote la figure d'une certaine étrangeté ; ainsi que dans celle de la correction qui elle, est non seulement une marque d'orgueil tout comme l'acte de déposer une signature sur une œuvre, mais aussi lorsque l'on poursuit le raisonnement : la troisième faute, une tentative vaine de masquer l'échec dans la poursuite du divin, et aussi de la perfection.

Tout au long de ce texte il m'a semblé avoir ancré ma pratique dans un rapport exacerbé au corps. Je ne conçois pas la création sans le viscéral. Sans

67 Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'image*, Paris, Allia, 2005, p.10.

68 Hubert Damisch, « Mémoire du support, mémoire de la ligne », in *Repentirs*, *op.cit.*, p.50.

doute cette vision d'un démiurge donnant de ses tripes est-elle quelque peu surannée. Mais comment ne pas porter son discours sur la chair, alors que nous ne sommes jamais que des animaux conscients de notre décrépitude prochaine. Ce que nous faisons ici prend nécessairement la forme d'une réaction de défense contre nos propres pulsions de mort. Le désir en est un moteur puissant et sa présence apparaît comme une condition primordiale pour le geste créateur, ce dernier équivalant donc à une extériorisation de l'opposition de l'éros contre Thanatos. La représentation par le dessin manifeste ce phénomène, en tant qu'une pratique jouissive, une célébration presque religieuse du vivant du réel et un plaisir de la ligne.

Isabelle Rieusset-Lemarié dans un ouvrage intitulé *Déeses du parfum et de la métamorphose : Puissance sacrée et politique de l'éros*, souligne comment l'éros se retrouve nécessairement à la source des activités artistiques. Elle s'appuie sur la réaction anti-cléricale chez Nietzsche et le concept de la joie chez Spinoza. Le premier se servant de la figure mythique de Pygmalion⁶⁹ pour réhabiliter l'éros dans nos actions et *a fortiori* dans l'art⁷⁰, dans un posture d'opposition contre les idéaux mortifères des prêtres ascétiques, ces derniers niant la place du désir et se confinant à l'inaction. Quant à la joie spinozienne, elle est conçue non seulement comme un état d'esprit fondamental, mais aussi comme ce qui donne à l'être humain sa capacité d'action, et donc est une vertu politique (la tristesse étant par conséquent liée à la passivité)⁷¹. L'idée d'une religion a pourtant une place dans mon système d'exploitation des arts plastiques, mais sans nul doute elle ne sera pas celle des moines ascètes ou de celles – monothéistes – qui ont furieusement besoin de résoudre leurs névroses obsessionnelles sur le corps humain...

69 Ovide, *Les métamorphoses*, trad. G. Lafaye, Paris, Les belles lettres, 1960, p.253.

70 Isabelle Rieusset-Lemarié, *Déeses du parfum et de la métamorphose : puissance sacrée et politique de l'éros*, Paris, Berg International, 2011, p.25.

71 *Ibid.*, p.27.

III

III. L'accès à la transcendance par l'image

Avant-propos

Et l'image du corps est un motif d'obsession pour sûr. Ce qui me frappera toujours c'est son altérité. Quand bien même je me retrouve face à face avec ma propre image dans un miroir, il y a toujours cette inquiétude sur mon être, un soupçon d'angoisse existentielle, un moment où l'image me paraît surréelle et étrangère. Les toiles de Manet les plus saisissantes (et scandaleuses au moment de leur dévoilement) ne sont-elles pas ces portraits au regard dirigé directement vers le spectateur ? Est-ce qu'*Un bar aux Folies Bergère* de 1882 serait si captivant si la serveuse ne nous fixait pas d'un regard vide, nous happant dans l'espace et le temps incertains de son univers.

« Les images nous embrassent : elles s'ouvrent à nous et se referment *sur* nous dans la mesure où elles suscitent *en* nous quelque chose que l'on pourrait nommer une *expérience intérieure*.⁷² »

Ce phénomène que Didi-Huberman décrit serait-il comparable à l'effet de réel que l'image peut appliquer sur le spectateur, lorsque ce dernier est si absorbé par le cadre de l'image que le hors-cadre n'existe plus. À vrai dire nous connaissons cet oubli. Le plus souvent il intervient devant les écrans lumineux de tout type et les projections dans nos salles obscures, qui à coup de contrastes forts, annulent l'environnement lui plongé dans le noir. Le *medium* dessin peut tout à fait jouer sur la même corde : le blanc de réserve du papier isole le dessin et rend le spectateur aveugle à ce qui gît en dehors de l'œuvre⁷³, *a fortiori* si l'œuvre est accrochée dans un *white cube*. Au-delà de cet effet très utilisé dans les *media* de masse à visée divertissante, auquel l'image à portée artistique ne

72 Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, p.25.

73 Gérard Mordillat, « Miracle du dessin », in *Pignon-Ernest : Prisons*, Paris, Galerie Lelong, 2014, p.22-23.

peut pas se laisser réduire, l'image dessinée de la beauté d'un visage parle à notre conscience et par un jeu de miroir pousse à la réflexion critique.



Édouard Manet (1832-1883), *Un bar aux Folies Bergère*, 1881-1882, Huile sur toile, 96 x 130, Londres, Institut Courtauld.

A. *Thanatos l'omniprésent*

Sans doute est-ce naturel que l'effet d'une œuvre découle de l'énergie qui l'a fait apparaître : dans le mot *sublimation* il y a le *sublime* des romantiques allemands, cette élévation d'ordre esthétique provoquée par la rencontre avec l'infini. Il y a aussi *subliminal*, cet adjectif utilisé pour décrire par exemple ces images qui détiennent un message caché, adressé à un au-delà de la conscience humaine. À chaque fois la sémantique nous emmène vers un ailleurs. Quelque chose d'insaisissable car incommensurable, ou hors de notre portée, incompréhensible. Paradoxalement tout ceci se déroule en nous, dans une « expérience intérieure ». J'aime à penser que le geste du dessin vient tenter inlassablement de circonscrire ce quelque chose qui nous échappe. La course de la ligne, peu importe si à celle d'arrivée on tombe sur du figuratif, serait alors une forme foncièrement abstraite équivalant à cette méditation sur notre condition.

Dans son autoportrait *Painter working, Reflection*, Lucian Freud matérialise son reflet, son *alter-ego*, un autre *lui* qui va survivre à l'homme de chair. Clément Rosset attribue d'ailleurs au travail des peintres un thème permanent : le *double*. Ceci dans la mesure où tout peintre selon le cliché consacré, ne fait jamais que « réussir ou manquer son autoportrait, en l'absence même de toute tentative de se faire figurer lui-même sur sa toile⁷⁴ ». Cette réflexion découle certainement de la tautologie qui veut que les pratiques à valeur indicelle que sont la peinture et le dessin, soient autographes et donc essentiellement des reproductions du corps de l'auteur. En vérité il y a une application très simple de cette idée dans nos usages langagiers, et il s'agit de cette expression métonymique que l'on utilise pour parler du travail graphique spécifique à un auteur. Effectivement on dit systématiquement *le dessin de Vinci*, *le dessin de Giacometti*, dans un mouvement de l'esprit qui englobe l'entièreté de l'identité d'une personne dans un seul geste. Accessoirement : *mon* dessin est très clairement mon double : nerveux, indécis, instable, inachevé car en progression...

74 Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984, p.87.

Pour continuer à enfoncer des portes ouvertes à coup de bélier, on peut aussi dire que le fait de travailler sur son propre corps est par la force des choses la forme la plus directe de méditation sur notre existence propre. Seulement la mort de Lucian Freud en 2011 vient modifier pour toujours notre perception de cette toile. Elle est dorénavant un résidu concret et puissant d'un être ayant existé, bien que sans doute il faille considérer une espèce d'effet grossissant découlant du poids du personnage public de Lucian Freud, de sa notoriété et de sa dévotion pour l'art pictural et la figure humaine.

Maintenant de l'autre côté du décor. Je crois que j'en veux un peu aux portraitistes à la sauvette arpenter parfois le quartier de Montmartre à Paris pour piéger les touristes avec leur propre vanité. Rien n'y fait. Ils agacent mes viscères. Au demeurant dans cette pratique qui relève autant du cliché parisien que *La vie en rose* joué à l'accordéon, on peut y saisir la fascinante expérience qu'est pour tout un chacun de voir son visage apparaître lentement sous les doigts d'un autre. Derrière le voile de satisfaction égotiste se retrouve ce moment d'ouverture à l'altérité, ce moment de connexion où l'on acquiert dans une intuition la conviction que : « la morsure du monde⁷⁵ » que nous subissons à chaque seconde de notre existence est bien la même pour tout notre genre. C'est précisément ce qui dote le visage humain d'un caractère quasiment magique et fait de lui un motif universel d'obsession nécessaire et salvatrice. N'avons-nous pas inscrit dans notre code génétique la faculté de distinguer les différences entre les visages et les variations dans leurs expressions ? Nos faces sont encore une fois et de manière inaltérable des *interfaces* pour la connaissance du Bien et du Mal. C'est ce qui est mis en exergue en 1891 dans le roman fabuleux et subversif *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, où un portrait peint se voit déléguer toute propension à l'expression empathique, vieillissant par la même occasion à la place de son référent réel devenu éternel : Dorian Gray. Ce dernier incapable de manifester la moindre réciprocité envers la fragilité et la brièveté de l'existence d'autrui, provoque alors une série de drames sans jamais pouvoir en éprouver le moindre remords.

75 Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, *op.cit.*, p.190.

Il apparaît que nous ne nous départions jamais de l'idée de dualité : éternel/fugitif, éros/Thanatos⁷⁶, mais aussi visage/corps :

« Les visages font-ils partie du corps ? Parfois j'en doute. Ils semblent avoir une vie indépendante, comme s'ils existaient sans le poids du reste. Ils viennent directement du démoniaque et de l'angélique, d'en bas et d'en haut ; le reste est seulement terrestre.⁷⁷ »

Peut-être est-ce pour cette raison que nous couvrons le visage de nos morts qu'ensuite les thanatopracteurs – quel épouvantable nom commun – s'ingénient à présenter sous le meilleur des jours : pour en occulter la chute, le retour à la vie de la terre. Existe-t-il de moment plus terrible que celui où le visage d'un défunt se décompose jusqu'à la perte définitive de son identité. Dans son ouvrage *Qu'est-ce que le portrait ?* (2006), Pascale Dubus s'attaque à l'histoire du portrait ainsi qu'à sa structure dans toute sa complexité. Elle en établit plusieurs fonctions intrinsèques, toutes liées à la négation de la mort et donc en vérité très proches les unes des autres car étant des phénomènes intimement simultanés.

Partons du plus simple... quand on réalise le portrait d'une personne, ne dit-on pas qu'on l'immortalise ? Effectivement le portrait « traversant le temps, lutte contre l'oubli, et neutralise les effets du trépas⁷⁸ ». C'est ce que Pascale Dubus dénomme la *commémoration*.

Ensuite tel que raconté dans la fable de Butadès le portrait permet aussi de se *substituer* à celui qui part⁷⁹. Il est ainsi symptomatique de la « présence de l'absence⁸⁰ » et vecteur du *souvenir*, ce que l'on invoque lorsqu'il y a comme un trop plein de vide. Que celui qui n'a jamais sorti ses albums de famille jette la première pierre ! D'ailleurs le mot souvenir en lui-même est dérivé du latin

76 Ici nous parlons de l'*éros* qui est un nom commun et de *Thanatos* qui est un nom propre. Certains auteurs utilisent *Éros*, le nom propre du dieu de l'amour. Je pense que l'*éros* est une énergie vitale qui vient de l'intérieur et qui nous est commun à tous, alors que *Thanatos* vient d'ailleurs et ne nous laisse aucun contrôle.

77 Guido Cerronetti, *Le Silence du corps*, Paris, Albin Michel, 1984, p.56, in Pascale Dubus, *Qu'est-ce que le portrait ?*, Paris, Éditions l'insolite, 2006, p.9.

78 Pascale Dubus, *Qu'est-ce que le portrait ?*, *op.cit.*, p.79.

79 *Ibid.*

80 Jean-Luc Nancy, *L'autre portrait*, Paris, Galilée, 2014, p.108.

subvenire, qui signifie « venir au secours ». Francis Bacon considérait que l'acte de peindre était une façon artificielle de rappeler quelqu'un à son souvenir, si bien que réaliser un portrait d'après nature peut être quelque peu contre-productif et contradictoire dans l'essence⁸¹.

Bien sûr là où cette fonction de rappel est la plus prégnante et opportune c'est encore une fois lorsque le modèle meurt⁸², comme c'est le cas avec l'autoportrait de Lucian Freud. Le portrait détient ainsi le pouvoir de *résurrection*. Aussi la photographie chez Barthes, n'est-elle pas le « retour du mort⁸³», le *spectrum*. Benjamin pense aussi que *l'aura* persiste dans les portraits de personnes disparues⁸⁴. En effet quoi de plus proche et quoi de plus lointain que l'image des disparus ?

Enfin Pascale Dubus ajoute une « fonction de suspension⁸⁵ ». Cette dernière serait une mise à mort du portraituré, dans le sens où le portrait est le saisissement d'un état à un instant T, un *ça-a-été* de l'identité. La photographie immortalise mais aussi rend mortel. Le débouché naturel d'une telle considération, c'est alors que toute image fixe du visage de l'homme est une *préfiguration* de sa mort⁸⁶. Ces idées sont évidemment en ligne d'héritage direct avec la phrase « Il est mort et il va mourir⁸⁷ » que Barthes prononce devant la photographie de Lewis Payne. Le genre spécifique du portrait en ce sens est lui aussi une catastrophe qui n'attend que son heure. De fait Thanatos étend son autorité sur un vaste territoire, et ce qu'il sème dans l'ontologie de la photographie il ne fait jamais que le prélever depuis ce qu'il a déjà placé dans l'ontologie du portrait, jusqu'aux endroits les plus quotidiens de son usage. Pascale Dubus synthétise les aboutissants de ses tenants d'un trait :

81 David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon, op.cit.*, p.47.

82 Pascale Dubus, *ibid.*, p.83.

83 Roland Barthes, *La chambre claire, op.cit.*, p.23.

84 Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), in *Œuvres III, op.cit.*, p. 274.

85 Pascale Dubus, *ibid.*, p.87.

86 *Ibid.*, p.88.

87 Roland Barthes, *Ibid.*, p.149.

« Le portrait entrelace identité de la personne et condition humaine. Ces brèves observations démontrent que l'idée de finitude humaine est capitale pour la compréhension du portrait.⁸⁸ »

La nature indicielle du portrait traditionnel porte seule le poids des innombrables cadavres assez chanceux pour que l'Histoire s'en souvienne. Pour l'essentiel on retrouve cette idée à Hiroshima et à Nagasaki, dans la brutalité des silhouettes humaines imprimées sur les surfaces des habitations, par le souffle de la bombe A, et que les scientifiques ont documenté après la fin de la seconde guerre mondiale. Sur un des clichés de Eiichi Matsumoto datant de 1946, on peut voir une porte marquée par l'empreinte d'une échelle et de deux hommes. Tous deux soufflés, anéantis, laissent littéralement un photogramme



Eiichi Matsumoto (1914-2004), *Ombres laissées par la détonation de la bombe atomique, 1946, preuve argentique, Musée de la bombe atomique, Nagasaki.*

certes, mais surtout la mort elle-même, cette mort que comporte le portrait. D'ailleurs en espagnol, il se traduit par *retrato*, lui-même venant du latin *retractus* : de ce qui se retire ; et je trouve cela à la fois amusant et juste et si le portrait est ce qui se retire, c'est le dessin *non finito* de la figure qui transmet le mieux ce phénomène, puisque fondamentalement le dessin n'existe qu'en révélant le vide du support. La figure est là, mais en même temps elle fuit, elle nous refuse son entièreté. Parfois même se joue-t-elle de nous.

L'absence est donc la source primordiale de la pratique du portrait en dessin. André Velter dans un éloge à Ernest Pignon-Ernest résume d'une phrase son travail :

« En dessinant, pour Ernest Pignon-Ernest, il ne s'agit pas tant de représenter que de rendre présent. »

Dans le même ordre d'idée, Paul Klee en 1920 dans son « Credo du créateur », écrit son célèbre :

« L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible.⁸⁹ »

88 Pascale Dubus, *Ibid.*, p.89.

La démarche des artistes de *l'in situ* est typiquement celle-ci qui vise à révéler le sens occulté dans le lieu. Nous avons évoqué l'ancrage de Pignon-Ernest dans l'éphémère dans le choix de ses matériaux. Passons outre le fait que plastiquement ses réalisations graphiques placardées sur les murs des structures et infrastructures urbaines tutoient la terrible poésie des photogrammes à coup de fissions nucléaires en chaîne. Le dessinateur Niçois fait-il autre chose que de rendre présente l'absence, par exemple en 1977 avec sa série de dessins installés : *Les expulsés*. Dans cette œuvre dont il ne reste maintenant plus que des *ça-a-été* photographiques, l'image du corps humain est sérigraphiée sur du simple papier voué à la dégradation. Un homme et une femme sont sur le départ, ils sont déjà partis. Ils sont disposés sur les façades de bâtiments parisiens délabrés en passe d'être démolis. *Les expulsés* parle de la ruine sur plusieurs niveaux. Cependant elle est aussi une action éminemment politique. Par conséquent cette dernière est nécessairement suscitée par un surgissement de l'éros à l'endroit de son auteur.

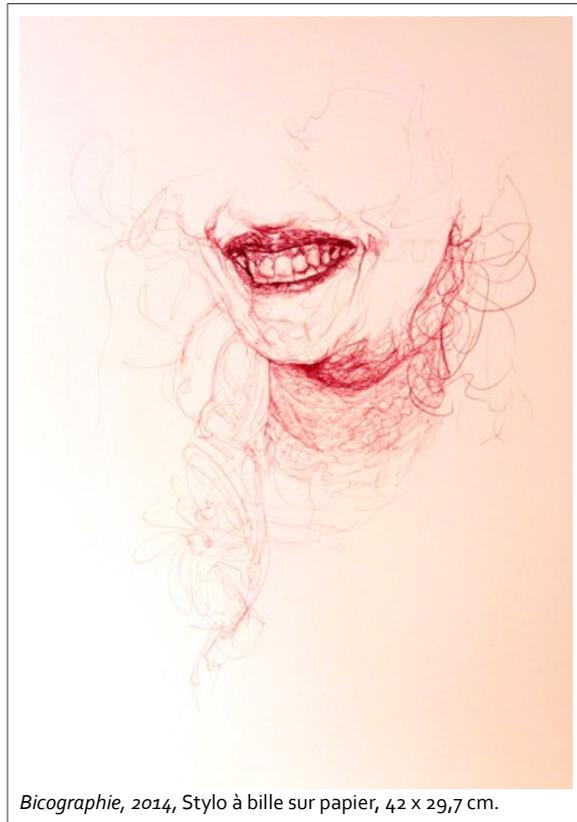


Ernest Pignon-Ernest (né en 1942), *Les expulsés*, 1977, Installation.

89 Paul Klee, « Credo du créateur », in *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1998, p.34.

B. Sublimes gencives subliminales

Il m'apparaît que les images balancent systématiquement entre l'expression de l'éros et celle de Thanatos. Dans mes réalisations graphiques, l'aiguille semble pencher résolument du côté de l'éros. Nous l'avons vu, la valeur indicelle du dessin et l'utilisation que j'en fais tend à renforcer la présence du vivant. Que se passe-t-il sur le plan iconologique ? De toute évidence la bouche et sa représentation sont un motif récurrent dans mes productions, si bien que parfois



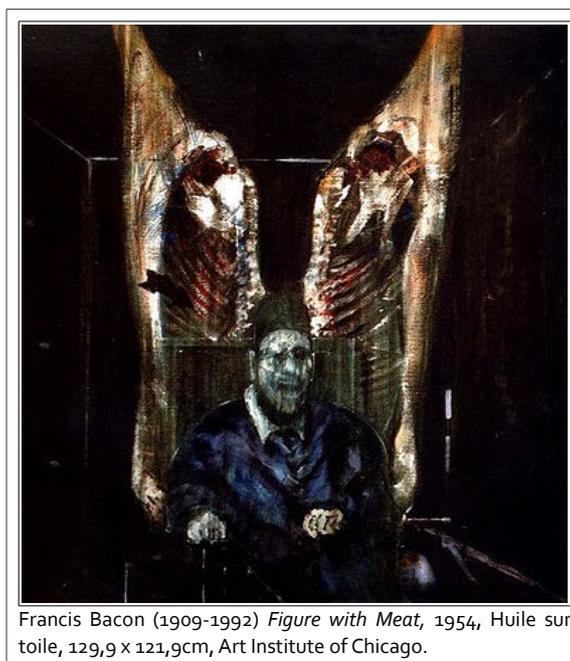
Bicographie, 2014, Stylo à bille sur papier, 42 x 29,7 cm.

c'est le seul élément vraiment identifiable du visage, provoquant mécaniquement un focus intense sur le sourire qui l'agrément à de multiples reprises. Deleuze attribut à Francis Bacon un point commun avec Lewis Carroll : « le sourire du chat⁹⁰ ». Nous avons en tête bien sûr l'image les interminables rangées de dents du chat de Cheshire, vision popularisée par les représentations successives et surtout les adaptations sur grand écran du roman de Lewis Carroll : *Alice au pays des merveilles* (1865). Dans les portraits de Bacon, écrit Deleuze, la présence du sourire efface celle du corps, d'où la comparaison avec le personnage volatile issu de l'univers de l'écrivain anglais. Il est envisageable que mon travail témoigne de la même stratégie plastique. Cependant il me semble que là où l'image chez Bacon supporte l'angoisse de la décrépitude, mes productions s'opposent diamétralement, en poursuivant une expression pure de la vitalité.

90 Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation, op.cit.*, p.33.

S'il y a une toile de Bacon qui résume ce qui dans son travail m'attire en me repoussant, c'est *Figure with Meat* de 1954. On y voit une représentation du pape Innocent X reprise d'une œuvre de Vélasquez (*Portrait d'Innocent X*, Huile sur toile, 140 x 120, Rome). On retrouve des dizaines de variations sur ce motif dans le parcours de Bacon. Dans la version de 1954, la figure du pape est littéralement « zombifiée » et dégage une lueur spectrale renforcée par l'obscurité ambiante.

Elle est dominée par une carcasse de bovidé semble-t-il, séparée en deux pièces, laissant voir les entrailles de la bête. Sans doute cet élément fait-il écho au *Bœuf écorché* de Rembrandt (1655, huile sur toile, 94 x 69 cm, Musée du Louvre, Paris). Quoiqu'il en soit le motif témoigne d'un intérêt sûr pour le traitement de la carnation. Le visage du pape affiche une inquiétante expression mi-cri mi-sourire que Deleuze épingle dans son texte :



Francis Bacon (1909-1992) *Figure with Meat*, 1954, Huile sur toile, 129,9 x 121,9cm, Art Institute of Chicago.

« Plus encore le sourire goguenard, presque intenable, insupportable, du Pape de 1954 : on sent qu'il doit survivre à l'effacement du corps.[...] Comment nommer pareille chose ? Bacon suggère que ce sourire est hystérique. Abominable sourire, abjection du sourire.⁹¹ »

Dans une autre interview par David Sylvester, l'artiste évoque son goût pour la représentation de la bouche. Le vocabulaire et la teneur générale imprégnée de luminosité me frappe comme étant en décalage avec la vision d'horreur de 1954, digne d'un film de Georges A. Romero :

« J'ai toujours été très ému par les mouvements de la bouche et par la forme de la bouche et des dents.[...] J'aime, pourrait-on dire, le luisant et la couleur qui viennent de la bouche et j'ai

⁹¹ *Ibid.*

toujours espéré, en un sens, être capable de peindre la bouche comme Monet peignait un coucher de soleil.⁹²»

Il ajoute :

« Et j'ai toujours voulu – sans jamais réussir – peindre le sourire.⁹³»

Si l'on s'appuie sur l'esthétique impressionniste canonique (celle de Monet), Bacon viserait ainsi à une certaine vérité objective de l'instant du sourire. Un saisissement sur le vif de ce que renvoient les muqueuses buccales. C'est là pour moi de même un point d'attraction et pour sûr l'outil photographique procure la matière requise pour un tel accomplissement.

Maintenant l'art de Bacon est l'art d'un individu exaspéré et certainement pas désespéré. Exaspéré par l'horreur de la vie aussi bien que par ceux qui mangent de la viande mais protestent contre la *corrida*⁹⁴. La tristesse ne permettrait pas que l'on soit si prolifique. En tous les cas c'est ce qui transpire de ce type d'œuvre sombre et brutale où la chair a déjà commencé à pourrir. Plutôt ce portrait d'Innocent X fait revenir un mort, mais en le réanimant, sans lui accorder un entier renouvellement de vie.

Les sourires qui peuplent mes supports ne sont pas aussi violents. Si celui d'Innocent X fait suite au cri, les miens font suite au rire. Bataille parle magnifiquement du rire, celui – imaginé – de l'homme de Lascaux⁹⁵, celui qui résonne encore entre les parois du site préhistorique, indiquant un certain plaisir dans l'acte créateur. Bataille évoque aussi en contrepoint l'obscurité des grottes, en tant que source de terreur⁹⁶. Lascaux contient tout le sentiment d'angoisse des toiles de Bacon et toute l'émotion de joie spinozienne de mon dessin.

Ensuite j'aime à mettre l'accent sur le côté carnassier des sourires. Il est probable qu'il s'agisse là d'une expression de l'envie et du désir.

« Qu'y a-t-il d'autre à désirer dessiner que le vivant de la vie ?⁹⁷ »

92 David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon, op.cit.*, p.56.

93 *Ibid.*

94 *Ibid.*, p.54.

95 George Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art, op.cit.*, p.25.

96 *Ibid.*, p.56.

La question ne laisse déjà pas de choix, et quand bien même on serait tenté de représenter la rigidité d'un cadavre, la ligne du dessin sera toujours l'expression de la vitalité d'un corps. Le terme même de croquis déplié une signification intéressante, en ceci que de croquer quelque chose, c'est en saisissant les traits essentiels. Mais enfin qu'est-ce qui importe réellement ? Le vêtement ou la chair ? Le corps ou le visage ? L'orgasme ou la jouissance ?

La portée érotique au sens littéral du mot n'a jamais fait partie de mes calculs. Cependant il faut se rendre à l'évidence de son existence. Ne serait-ce que par la couleur :

« Mais qu'est-ce que la couleur ? Une jouissance.[...] Il suffit qu'elle apparaisse, qu'elle soit là, qu'elle inscrive comme un trait d'épingle dans le coin de l'œil, il suffit qu'elle déchire quelque chose : que ça passe devant l'œil, comme une apparition – ou une disparition, car la couleur, c'est comme une paupière qui se ferme, un léger évanouissement.

Les sourires, surtout ceux qui arborent sans complexe carnations gorgées de sang et dentition, eux-mêmes sont un motif érotique fort, en ce qu'ils recèlent d'animalité et de potentielle transfiguration en objet de désir. Après je garde en tête ce que Roland Barthes peut dire sur l'érotisme et que je trouve juste d'une simplicité extraordinaire⁹⁸ : l'érotisme de l'image, c'est cette présence dynamique d'un champ aveugle vers lequel le spectateur est attiré. Le corps érotique se donne avec une générosité à la mesure de sa réserve, de la même façon qu'un acte de bonté n'a de valeur que dans le sacrifice.

En passant je pense que l'iconographie de l'œuvre de Juan Francisco-Casas joue très peu sur l'érotisme. En effet bien que ce dernier s'attarde aussi sur les visages et les corps capturés par la photographie, il me semble que ses travaux sont marqués par l'excès, autant plastiquement qu'au niveau des thèmes de la représentation. L'univers de Francisco-Casas, c'est celui de la perfection, de la jeunesse dorée et éternelle. Surtout dans les dessins de ces dernières années,

97 Hélène Cixious, « Sans Arrêt non État de Dessination non, plutôt : Le décollage du bourreau », in Collectif, *Repentirs*, *op.cit.*, p.59.

98 Roland Barthes, *La chambre claire*, *op.cit.*, p.91,93 et 95.

accessibles sur son site internet⁹⁹, je peine à retrouver ce dont Barthes parle quand il donne son idée de l'érotisme en tant que désir léger et allègre.

La nudité ne se suffit pas à elle-même. Dans un mouvement très analogue à ce que nous avons déjà pu analyser au sujet du portrait, c'est la présence de l'absence de vêtements qui rend nu¹⁰⁰. Comme dirait Barthes, il nous faut voir le « vêtement tombé dans un coin de la feuille¹⁰¹ ».

Cela dit les quelques images de nudité dans les *Bicographies* ne témoignent pas d'un parti-pris que je pourrais assumer avec conviction... Le corps est très souvent incomplet dans les images que je fabrique. Dans beaucoup de cas je pense pouvoir énoncer que le vêtement est montré comme absent. Même, dans certains autres l'absence du vêtement ne dévoile que l'absence du corps, ou du moins son évanescence. Sur mes supports, les corps montrent progressivement la capillarité de leur réseau sanguin, grâce à la couleur vivement rouge du stylo à bille. Les esquisses à la sanguine de la Renaissance participent du même effet. Ce choix de couleur spécifique à l'intérieur du choix d'un *medium* met en avant l'image du corps, certes. Il contient aussi l'idée d'un artiste démiurge, qui engendrerait la vie, depuis son propre sang, sa propre chair, sa propre vitalité. Renoir avait sacrifié ses mains à ses toiles, et Degas, ses yeux. Quelque part la couleur rouge du *medium* active une relation au divin autrement latente, héritée de la Renaissance.



Cecco Bravo (1601-1661), *Figure nue précipitant* ; bras ; jambes, Sanguine et craie blanche sur papier, 27,4 x 35 cm, 17^{ème} siècle, Paris, Musée du Louvre.

99 <http://www.juanfranciscocasas.com>

100 Jean-Louis Chrétien, *Corps à Corps : à l'écoute de l'œuvre d'art*, Paris, Les éditions de minuit, 1997, p.83.

101 Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, *op.cit.*, p.147.

C. « *The medium is the message*¹⁰² »

Cette phrase de Marshall McLuhan qui sert de titre pour cette partie a longtemps échappé à ma compréhension. Il faut en réalité prendre le mot *medium* au sens le plus large. Dans l'essence McLuhan décrit simplement que c'est le changement de la portée de transmission de l'information qui détient le réel pouvoir de modification du comportement humain. Un *medium* ne ferait jamais que contenir un autre *medium*. La télévision est l'exemple le plus simple pour démontrer cette idée. Cette première contient le cinéma, lui-même contenant pièces de théâtre ou romans, ces derniers contenant à leur tour l'écriture manuscrite, puis l'écriture cunéiforme... jusqu'à la parole verbale. Celle-ci recouvre tous les process abstraits de la pensée. Nous n'avons pas besoin de préciser les répercussions successives sur l'humanité à chaque fois qu'un nouveau *medium* est apparu. Citons néanmoins l'exemple emblématique du codex, l'ancêtre du livre qui a permis à la pensée humaine de se structurer, grâce à sa maniabilité, au fait qu'il segmente son texte et sème des repères tels la pagination, le titrage, l'index... bref tous les outils dont nous-mêmes nous abusons dans nos escapades en bibliothèque.

Automatiquement une pratique bidimensionnelle aussi « primitive » que le dessin se retrouve contenue dans une multitude d'autres *media*. Seulement McLuhan prend en charge le cas de la peinture. Celle-ci par l'abstraction permet de montrer littéralement les process de la pensée non verbale, précise-t-il¹⁰³. Il évoque ensuite comment en 1907 Picasso et Braque abandonnent progressivement la représentation en perspective monofocale, pour adopter une vision absolue sur le motif permettant une connaissance totale de celui-ci¹⁰⁴. Rappelons que McLuhan décrit l'évolution des *media* en tant qu'un mouvement cyclique englobant une aire toujours de plus en plus vaste. Évidemment ce phénomène serait immanent au changement de portée du pictural, impulsé par

102 Marshall McLuhan, *Understanding Media : The Extensions of Man*, Cambridge, First MIT Press edition, 1994, p.9.

103 *Ibid.*, p.8.

104 *Ibid.*, p.12-13.

la théorisation du cubisme. Le mot de fin provisoire c'est que le *medium* peinture serait donc porteur potentiel de totalité ; le message est dans les caractéristiques du *medium*. Une autre manière de le penser, c'est que le message essentiel en art réside dans le signifiant plutôt que dans le signifié. Cela étant dit, *quid* du dessin ?

Barthes dit à peu près tout lorsqu'il parle du dessin comme d'un « tremblement du temps¹⁰⁵ ». Le dessin en lui-même est un espace-temps, un parcours qui naît dans l'esprit humain, un flux à la fois nerveux et sanguin qui passe par tous les réseaux de son corps, et qui est enregistré en continu sur le support. La ligne est très différente de la tache de peinture : cette dernière est une



Chloe Piene, *Ribby Masturbator*, 2002, Fusain sur papier vélin, 120 x 109,5 cm, MoMA, New York.

projection, une impression, quelque chose qui parle de l'instant. La ligne elle, parle de la durée, simplement parce qu'elle est redevable d'un outil fin et précis, qui montre son cheminement, qui montre l'identité d'un corps : par une écriture et un relevé précis de ses tremblements. Le dessin *tremblé* de Chloe Piene est marqué d'un tel investissement physique. Ces autoportraits dédiés à la masturbation tentent de rendre compte de tous les mouvements internes du corps humain. Malgré son iconographie morbide, et ses corps abandonnés et dépourvus de tête (là où les miens sont parfois dépourvus de visage), je me retrouve dans son travail de réflexion sur l'éros. Sur son site internet elle adresse à notre endroit quelques mots très simples :

« A drawing is a live experience. No reproduction or description can ever replace the real thing. »

105 Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, *op.cit.*, p.151.

Un dessin est une expérience en direct, ou plutôt *du* direct. Chloe Piene, me semble-t-il, en favorise la réception, avec des œuvres proches de l'esquisse par son inachèvement et du brouillon par sa ligne hésitante, bien que ses représentations anatomiquement convaincantes ne comportent pas de repentirs ou de corrections. La ligne de son dessin est définitivement autonome, dans le sens où la représentation ne prend pas plus de place que la forme qu'elle adopte. C'est apparemment sur ce même terrain que mon travail des *Bicographies* s'est étendu au fil des recherches, mais pas encore radicalement.

Pour en revenir au *medium*, la ligne n'existe que sur un fond et inversement, si bien que l'hypothèse d'un dessin achevé perdrait sa nature de dessin. On peut aussi suggérer qu'un dessin fini, ne serait qu'une surface complètement noircie¹⁰⁶. Là où la photographie est un passé révolu contenu dans une image techniquement parfaite, le dessin est un champ de possibilités, il ne se termine jamais. Paradoxalement il y a toujours quelque chose à venir même si la complétude ne doit donc jamais arriver en dessin. Ce *medium* est donc par nature inachevé et suspendu dans le temps sans être fixé. Sans doute est-ce que la pratique du dessin elle-même pousse mécaniquement ses fidèles vers le portrait. Pascale Dubus à propos de la fonction de suspension du portrait ajoute :

« [...]l'œuvre qui s'approcherait le plus de la vérité humaine serait un portrait continu dans lequel on ajouterait les transformations que le temps fait subir au visage au fil de l'existence. Les multiples autoportraits de Rembrandt peuvent être considérés comme une variante séquentielle du portrait continu.[...]Le moment idéal pour fixer les traits d'un modèle se situe à la fin de l'existence, lorsque l'être tout entier est présent, et que la totalité de ses expériences se reflète sur son visage.¹⁰⁷ »

Le portrait serait une question de vérité, seulement l'exemple que Pascale Dubus sélectionne (Rembrandt) montre qu'elle reste très attachée à la figure et à sa *mimésis*. Son propos d'un portrait sur le long cours d'une humanité en proie au passage, connaît une parfaite démonstration au sens brechtien du terme, au

106 Walter Benjamin, « Sur la peinture, ou : Signe et tache », in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p.172-173.

107 Pascale Dubus, *Qu'est-ce que le zerty ?*, op.cit., p.87.

sein du gigantesque travail d'auto-portraiture de Roman Opalka : les *Détails* (1965-2011) ; à la lumière de notre propos, son œuvre est en réalité un autoportrait unique et indivisible (même si dans les faits les différentes toiles et les clichés du visage d'Opalka sont éparpillés façon puzzle aux quatre coins du monde). On peut se demander d'ailleurs si ce ne sont pas les toiles saturées de chiffres qui *sont* un autoportrait infiniment plus que les photos, qui elles ne sont là que pour documenter le travail de matérialisation du temps. Le *medium* chez Opalka (cette combinaison entre l'écriture et la peinture) fait dialoguer le fini avec l'inachèvement puis avec l'infini, il s'agit là de la vérité du *medium*.

Le dessin dans ce qu'il affiche d'inachèvement est non seulement un portrait de manière intrinsèque, mais il exprime aussi naturellement le temps de l'existence, par l'espace-temps de la forme linéaire. Par conséquent l'importance de la *mimèsis* est somme toute très secondaire, en tous les cas dans l'acception antique du terme, qui renvoie aux arts de l'imitation du réel. Pour Deleuze la « peinture doit d'arracher la figure au figuratif¹⁰⁸ ». L'œuvre de portraiture doit manifester plastiquement le mouvement de retrait de la figure humaine. Mes travaux comportent toujours un caractère non-fini. Le *non finito* hante les monographies de Michel-Ange ou de Léonard de Vinci. Sans doute l'abandon d'un travail a quelque chose à voir avec la consommation de l'énergie de l'esquisse. Maintenant l'esthétique *non finito* exprime plastiquement la « force formatrice¹⁰⁹ », et si le dessin dans ce qu'il a de physique relève d'une maïeutique, alors il apparaît nécessaire pour son discours de porter sur la naissance :

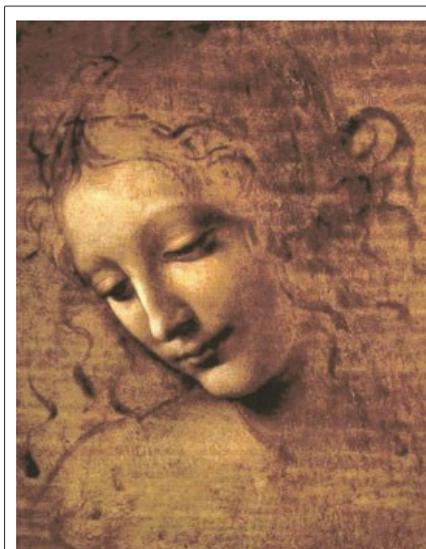
« La *mimèsis* procède du désir de *methexis* – de participation – à ce qui se joue avant la naissance du monde, et dans sa vérité profonde elle désire imiter l'inimitable et inimaginable surgissement de l'être en général.¹¹⁰ »

108 Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p.17.

109 Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, op.cit., p.31.

110 *Ibid.* p.83.

Le blanc du papier symbolise le vide d'où provient ce surgissement, cet état antérieur à l'existence, et si « l'art est une adoration (de l'apparition du vivant) alors le plaisir du geste (du dessin) en est une prière¹¹¹ ». Si en vérité la création *ex-nihilo* est un concept très discuté, qui plane par exemple au-dessus de l'histoire de « l'art brut », l'esthétique du *non finito* me semble être en prise directe avec le dit concept. Il n'y a qu'à observer comment l'*Esclave s'éveillant* de la Galleria dell'Accademia de Florence (1519) par Michel-Ange prend forme depuis son bloc informe de matière minérale, ou chez Vinci la fluidité avec laquelle le visage de sa *Scapigliata* quitte la torpeur de l'indéterminé du support vieillit.



Léonard de Vinci, *La Scapigliata*, 1508, Terra ombra, ambre verdie et céruse sur bois, 24,7 x 21 cm, Galerie nationale, Parme.



Bicographie, 2014, Stylo à bille sur papier, 42 x 29,7 cm.

Dans mon travail la figure est aussi en train d'arriver, ou alors s'apprête-t-elle à partir? Quoiqu'il en soit elle nous refuse son entièreté. La ligne du dessin restera inachevée et doit s'arrêter, de manière aussi certaine que la mort et les taxes, mais surtout la première. Le dessin est à la fois apparition et disparition, si bien qu'un dessin voué à disparaître, comme les fusains de Pignon-Ernest, touchent au cœur de leur genre¹¹². D'ailleurs l'encre utilisée dans les stylos à bille se dégrade lentement. En l'espace de quelques années leurs couleurs se fanent, nous pouvons constater ce phénomène sur les lettres que nous conservons de notre

¹¹¹ Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, op.cit., p.97.

¹¹² Claire Stoullig, « Éléments de réponse à la question : « Qu'est-ce qui fait dessin aujourd'hui ? » » in *Invention et transgression*, op.cit., p.12.

enfance. Le message c'est l'impermanence, le *medium* c'est l'impermanence. Ceci un artiste comme William Kentridge le sait pertinemment.

Le travail du dessinateur, c'est d'arrêter la ligne au bon moment, au point d'équilibre entre naissance et disparition, et dans le même temps « faire le deuil de l'achèvement du dessin pour qu'enfin il puisse être achevé en tant que genre dessin¹¹³ ». Dans ce sens l'esthétique du *non finito* est immanente au medium.

« L'utopie, dont l'art peut être le langage, mais à quoi résiste toute la névrose humaine, c'est de produire un seul affect : ni Éros, ni Thanatos, mais Vie-Mort, d'une seule pensée, d'un seul geste.¹¹⁴ »

Nous sommes ceux qui orchestrans une fausse opposition entre l'éros et Thanatos, alors qu'en réalité les deux forces s'associent pour nous accompagner sur la trajectoire que nous projetons. Le *medium* dessin fait intervenir cette idée « Vie-Mort ». Le geste dessinant c'est celui qui fait la synthèse et vient comme ouvrir l'image sur un ailleurs. Tout à coup le portrait dessiné perd sa familiarité. La ligne en est à un tel point de description du processus de formation, qu'il conserve quelque chose d'étranger de son voyage tout en étant un semblable, une aura d'étrangeté et d'ambiguïté. C'est je pense ce qui me point dans un dessin, le *punctum*¹¹⁵ barthésien : ce qui n'était jusqu'alors qu'une image, cesse d'être une illusion et devient une émanation directe d'un ailleurs, un champ aveugle que l'on ne saurait *dire*, puisqu'il détient la réponse à notre quête à la fois des origines et de notre finalité, et dont l'intuition nous fait vivre le sublime. C'est ce qui dans l'essence provoque l'attraction vers le dessin du visage : l'occasion de questionner la ligne sur sa trajectoire « origine-fin¹¹⁶ ».

113 *Ibid.*, p.14.

114 Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, op.cit., p.152.

115 *Ibid.*, *La chambre claire*, op.cit., p.49.

116 Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, op.cit., p.99

Conclusion

(...)

La physique quantique permet au chat de Schrödinger d'être à la fois mort et vivant. C'est un peu ce que fait la ligne du dessin en ceci qu'elle nous dit d'un trait qu'il faut avoir vécu pour pouvoir mourir. L'humain – comme la ligne – en mourant, finit sa formation. Alors qu'antérieurement la conscience de la mort grandissait et se clarifiait à mesure que l'on s'était posé des questions sur la valeur indicelle des représentations photographiques, picturales et graphiques, en dehors de toute conceptualisation précise ou verbalisation de ses phénomènes esthétiques.

L'acte poïétique réinstalle le corps dans une expérience esthétique du concret et propose d'échanger souffrance physique contre satisfaction intellectuelle. Le désir de la ligne juste et la recherche de la beauté des visages alimentent la capacité d'action individuelle en maintenant l'être dans un besoin d'essentiel, le préservant de l'atonie car une fois la ligne entamée, alors c'est elle qui prend le relais et emporte l'auteur jusqu'à sa fin. Le temps de méditation de la réalisation d'un portrait est aussi un temps d'intimité avec le visage de l'altérité, regroupant autrui et au-delà.

Il semble que la réponse à mon « Pourquoi ? » ne puisse jamais être que (...), c'est-à-dire non pas le rien et encore moins le néant, mais juste un moment de suspension qui correspond à l'absence de mot pour décrire quelque chose dont on sait qu'elle existe sans jamais pouvoir l'appréhender. La suspension c'est aussi ce que je vise dans le dessin, le même moment où ces visages étranges en cours de formation musclent leurs zygomatiques pour une raison seulement connue d'eux-mêmes. L'image est en suspens et nous met en suspens dans un temps impossible car à la fois dans le passé de la trace, le futur de l'inachèvement, et le présent de l'immobilité de l'image fixe qui *nous* fixe ; ceci pour nous pousser à arrêter de parler, comme si nous parlions toujours de trop devant une image, et pour nous jeter à la figure l'inexistence de leurs réponses.

Transposition didactique

Cette idée de *devenir humain* que je traite au long du texte est bien évidemment la préoccupation principale que nous pouvons avoir à l'adresse de nos têtes blondes, sans être spécifique aux arts plastiques. Le sont par contre les questions de savoir-être en matière d'observation (héritées du *Peintre de la vie moderne*) sur les relations entre image et référent, la figuration du corps en particulier, les relations entre l'espace du support et le corps de l'auteur...

Tout d'abord la représentation implique l'écart entre le référent et l'œuvre. Cette dernière contient une prise de parti de la part de l'auteur : veut-il être proche de l'idée (veine de Cy Twombly avec son dessin-écriture) ou de ce qu'il voit du réel (l'extrême opposé chez Hucieux, par exemple dans *Autoportrait no 1*, 1985, dessin sur papier Canson) ? Va-t-il privilégier le geste, l'expression ou l'effet de réel de l'image ? Le programme de 5^e « Images, œuvre et fiction » établit tout un arsenal de variations dans les rapports entre l'image et son référent (distorsion, déformation, expressions poétiques et symboliques par exemple). L'enjeu serait de faire prendre conscience que l'image représentée n'est pas le réel, mais qu'elle est une fiction qui se prétend réelle¹¹⁷, qui nécessite que le spectateur suspende son incrédulité pour se laisser happer à l'intérieur de l'espace du support. Le vocabulaire présent entre le thème général et le développement de l'entrée, suggère un apprentissage centré sur la manipulation des images. L'élève est poussé à se familiariser avec la nature factice de l'image, et à évaluer sa proximité ou son écart avec le réel, mouvement que j'effectue dans mes portraits.

En 5^e le programme prévoit donc d'habituer les élèves à observer et analyser des images à différents statuts, dont des œuvres, et ce pour produire de la fiction. Il sera bien sûr essentiel d'inciter à développer les rapports entre l'image de référence et les représentations selon des techniques dites traditionnelles comme avec l'édition/création d'images par ordinateur. Ce sera

¹¹⁷ Joan Fontcuberta, *Le Baiser de Judas*, *op.cit.*, p. 12.

l'occasion peut-être de discuter de la nature des images numériques/argentiques/imprimées/ouvragées, impliquant toutes les caractéristiques que j'énonce dans mon texte. Peut-être même faudrait-il élaborer un cours qui consisterait à passer du numérique vers le traditionnel, et ce idéalement de manière poétique. À l'instar donc de Bacon qui travaillait beaucoup à partir de photographies, les élèves seraient poussés à s'approprier le contenu plastique des images photographiques pour les transformer et développer un nouveau sens et une nouvelle forme d'expression avec une utilisation adaptée des moyens de production. Bien sûr les portraits de Bacon entre ressemblance et déformation seront d'incontournables références, par exemple son *Autoportrait* de 1971 (Huile sur toile, 35,5 x 30,5, MAM, Centre George Pompidou, Paris). Le visage humain est un support privilégié pour l'aiguisement de la faculté d'observation, étant donné nos dispositions à tous à reconnaître des visages. Aussi on peut ajouter les autoportraits de Lucian Freud comme celui de 2002 intitulé *Self-portrait, Reflection*, (66 x 50,8 cm, Collection particulière). portrait à la matière très chargée et rugueuse, comme pour évoquer la surface d'une peau vieillissante. De manière générale en ce qui concerne les rapports entre référent et œuvre et précisément l'écart expressif, les figures exubérantes et colorées que crée Nikki de St Phalle (1930-2002) les multiples *Nanas* procurent toujours un bel impact sur les esprits, j'en suis sûr.

L'entrée du programme de 5^e « L'image et son référent » implique une utilisation intensive de documents iconiques dans la préparation des cours. Dans nos cours on nous met à disposition des appareils photo numériques. Il est envisageable de consacrer du temps à la récolte d'images libres de droit, et idéalement permettre aux élèves de faire des prises de vues, en intérieur et à l'extérieur. La qualité des matériaux iconiques (en regard avec la « belle photographie ») n'est pas forcément un point crucial, mais il faudra discuter en amont des différentes notions : si une photographie est bien cadrée sur ce qu'elle vise, si l'intensité lumineuse est bien évaluée, s'il y a de la profondeur de champ et que la mise au point est correcte. Ce moment de récolte est un moment d'expérimentation et de formation, qui préparera le terrain pour

d'éventuels cours où il sera demandé de réaliser un projet photo ou vidéo, en prise par exemple avec l'entrée de 4^e « Les images et leurs relations au temps et à l'espace » et traitant de la notion de séquentialité. Je pense aussi particulièrement à l'entrée du programme de 3^e « L'expérience de l'espace : les rapports entre le corps de l'auteur et l'œuvre (geste, posture, performance) », une entrée en dialogue direct avec les *Zippographies*. Le dessin dans l'espace est bien sûr un incontournable et ne manquera de convoquer les figures de Felice Varini ou d'Alexander Calder.

Dans le programme de seconde le dessin occupe une grande place : « il doit être confirmé comme une pratique plastique fondamentale et à part entière, qui n'est pas réductible à un simple savoir-faire ». Souvent les élèves s'inquiètent-ils de ne pas savoir dessiner. Outre les quelques astuces qu'il faudra leur donner (bien se tenir face au support pour ne pas être trop près ou trop loin, pour à la fois bien se saisir du *medium* et avoir une bonne vision de l'espace du dessin), il faudra les pousser à utiliser le dessin, comme un des *media* des arts plastiques avant d'être un outil de reproduction. C'est-à-dire que comme Roland Barthes a pu faire la distinction entre l'acte et le geste dans le dessin, le travail en classe doit mettre l'accent sur la valeur poétique de la ligne, regroupant son expression, la gestualité, sa valeur indicelle et ses effets de sens en regard des choix plastiques.

Le portrait et *a fortiori* l'image du corps, présents dans ma pratique, sont un point épineux à aborder en cours. Cependant le point de 4^e « Les images et leurs relations au réel, regard entre matérialité et virtualité » fait écho à un aspect de ma pratique : l'épidermique, ou comment suggérer la matière de la peau en exploitant la peau du papier et le sang du stylo à bille rouge et les vaisseaux sanguins du dessin. Les rapports entre l'image et son référent découlent directement du choix des : support, *medium*, outil et geste.

La fiction n'est pas à rapprocher de l'irréel, elle doit rester crédible et ancrée dans notre paradigme commun, et pour ce elle doit puiser dans les éléments du réel, sans pour autant renoncer à les modifier. D'un côté on a le réel, qui se présente à nous, en tant que matériau mais aussi référent. De l'autre les

représentations fabriquées à partir du premier, des univers fictifs et imaginaires, des images que le spectateur regarde à travers une « fenêtre albertienne », ouverte sur une histoire à défaut de l'Histoire. Maintenant le support est bien sûr souvent pris par les élèves pour en faire une fenêtre de ce type. Le programme de 5^e s'appuie sur la fiction, et des termes tels que cadrage, montage, point de vue, hétérogénéité et cohérence renvoient potentiellement à la notion de narration. Il est pourtant crucial de montrer que le papier et le *medium*, sont des matières avant tout, que l'on peut les exploiter selon différents modes, qu'il s'agisse des modes de représentation ou simplement du *faire* (5^e La nature et les modalités de production des images [...] Le geste et le support). Le papier de réserve du dessin peut être utilisé en tant que vide (en rapport au plein), ce qui est différent du rien (néant). Les travaux de découpage-marouflage de papier chez Matisse sont entièrement tributaires d'une réflexion sur les relations entre pleins et vides (*Nu bleu II*, 1952, Papiers gouachés, découpés et collés sur papier marouflé sur toile, 116,2 x 88,9 cm, MAM, Centre George Pompidou, Paris). Les innombrables esquisses des peintres de la Renaissance (Vinci, Michel-Ange...) témoignent parfois d'un goût pour le dessin non-fini, une ligne, une forme qui émerge du blanc de réserve, évoquant la création *ex nihilo*, le divin. Chez Pignon-Ernest qui revisite le dessin classique, et à la lumière de ses interventions in-situ, le dessin du corps humain peut renvoyer à l'idée d'une humanité incomplète, imparfaite, non-finie.

Les formats sont à varier impérativement : tout simplement parce que l'enseignement doit prendre en compte le corps et le geste, surtout en 3^e : avec l'expérience sensible de l'espace, les différents rapports entre le corps de l'auteur et l'œuvre. Travailler sur un A4 implique plutôt l'utilisation d'une motricité fine (poignet, main, phalange) et la station assise. Un format raisin va mécaniquement forcer un élève (jeune individu en formation et au corps en développement) à changer de posture : station debout, grands gestes amples qui vont laisser des traces du corps et de l'effectuation, plan de travail vertical ou au sol à plat, nécessité de tourner autour du support et donc d'adapter son regard et son geste... ce qui ne manque pas de convoquer la figure de Pollock et

son travail pictural performatif – le dessin, d'après Barthes, n'est jamais mieux à sa place que quand il est un « geste se faisant » et non pas un « acte résultant »¹¹⁸. Souvent les élèves se désespèrent de leur ligne « gauche » et sont convaincus d'être condamnés à ne pas savoir utiliser un crayon. Je tente à mon tour désespérément de les convaincre que leur dessin, leur geste est foncièrement riche parce que porteur de leur identité, ce du moment où ils se concentrent sur ce qu'ils veulent obtenir.

118 Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, *op.cit.*, p.147.

Bibliographie

Ouvrages :

ANJOULAT Norbert. *Lascaux : le geste, l'espace, le temps*, Paris, Seuil, 2004.

ANZIEU Didier. *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.

BACON Francis. *L'art de l'impossible : Entretiens avec David Sylvester*, Paris, Skira, 1995.

BATAILLE Georges. *Lascaux ou la naissance de l'art*, Paris, Skira, 1955.

BAJAC Quentin. *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, Paris, Gallimard, 2010.

BARTHES Roland. *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981.

La chambre claire : note sur la photographie, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard et Seuil, 1980.

L'obvie et l'obtus, Paris, Seuil, 1982.

BAUDELAIRE Charles. *Écrits sur l'art*, Paris, Le livre de poche, Librairie générale française, 1999.

BELLMER Hans. *Petite anatomie de l'image*, Paris, Allia, 2005.

BENJAMIN Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dernière version 1939, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

Sur la peinture, ou : Signe et tache, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.

BOSSEUR Jean-Yves. *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle, Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Minerve, 2008.

BOURDIEU Pierre. *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuits, 1965.

BRECHT Bertolt. *Écrits sur la littérature et l'art, II. Sur le réalisme*, trad A. Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970

- Poèmes, IV*, trad. M. Regnaut et al., Paris, L'Arche, 1966.
- BUREN Daniel. *Les écrits : 1965-2012 Volume I. 1965-1995*, Paris, Flammarion et Centre national des arts plastiques, 2012.
- CHRÉTIEN Jean-Louis. *Corps à Corps : à l'écoute de l'œuvre d'art*, Paris, Les éditions de minuit, 1997.
- CONTE Richard. *Le dessin hors papier : [colloque organisé à l'abbaye de Maubuisson]*, Paris, Les publications de la Sorbonne, 2009.
- COURTINE Jean-Jacques. HAROCHE, Claudine, *Histoire du visage – Exprimer et taire ses émotions (16e-début 19e siècle)*, Paris, Payot et Rivages, 2007.
- DELEUZE Gilles. *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Seuil, DL 2002.
- DELLUC Brigitte. DELLUC, Gilles, *Le dictionnaire de Lascaux, Bordeaux, Paris, Sud-Ouest, 2008.*
- DEXTER Emma. *Vitamine D : Nouvelles Perspectives en Dessin*, Paris, Phaidon Press Ltd, 2006.
- DIDI-HUBERMAN Georges. *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.
- Quand les images prennent position*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.
- DUBUS Pascale. *Qu'est-ce que le portrait ?*, Paris, Éditions l'insolite, 2006.
- FONTCUBERTA Joan. *Le Baiser de Judas. Photographie et vérité*, Arles, Actes Sud, 1996.
- GRAS Alain, *Sociologie-Ethnologie : auteurs et textes fondateurs*, Paris, PUF, 1998.
- HOHENSTATT Peter. *Maîtres de l'art italien : Léonard de Vinci, 1452-1519*, Cologne (Allemagne), H. F. Ullmann, Paris, diff. Nov'edit, 2007.
- KLEE Paul. *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1998.

LE BRETON David. *La peau et la trace : sur les blessures de soi*, Paris, éditions Métailié, 2003.

LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole : technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1989.

LEROI-GOURHAN Arlette, *Les artistes de Lascaux, in Lascaux: premier chef d'œuvre de l'humanité*, Dijon, Faton, 1992.

MALHERBE Michel. *La philosophie de Francis Bacon : repères*, Paris, J. Vrin, 2011.

MCLUHAN Marshall, *Understanding media : the extensions of man*, Cambridge, First MIT Press edition, 1994.

NANCY Jean-Luc. *L'autre portrait*, Paris, Galilée, 2014.

Le plaisir au dessin, Paris, Galilée, 2009.

PÉLISSIER Gilbert. *L'artistique : arts plastiques, art et enseignement : colloque de Saint-Denis (Mars 1994)*, Le Perreux-sur-Marne, CRDP de l'académie de Créteil, 1997.

PINCHON Pierre. *La lumière dans les arts européens | 1800-1900*, Paris, Hazan, 2011.

POIVERT Michel. *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010.

RIEUSSET-LEMARIÉ Isabelle. *Déeses du parfum et de la métamorphose : puissance sacrée et politique de l'éros*, Paris, Berg International, 2011.

ROSSET Clément. *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984.

ROUDINESCO Élisabeth, *Dictionnaire de la psychanalyse : nouvelle édition augmentée*, Paris, Fayard, 2000.

SYLVESTER David. *Entretiens avec Francis Bacon*, trad : Michel Leiris, Paris, Flammarion, 2013.

TEISCH Jessica, BARR, Tracy, GRILLOT, Anne-Carole. *Léonard de Vinci pour les nuls*, Paris, First éd., 2005.

TEMPERINI Renaud. *L'ABCdaire de Léonard de Vinci*, Paris, Flammarion, 2002.

VELTER André. *Ernest Pignon-Ernest*, Paris, Gallimard, 2014.

Catalogues d'exposition :

Collectif. *Invention et transgression, le dessin au XXe siècle : collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Cabinet d'art graphique : exposition présentée au Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon du 27 avril au 27 août 2007*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2007.

Collectif. *Repentirs : [exposition, Paris, Musée du Louvre, hall Napoléon, 12 mars-17 juin 1991]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.

DEBRAY Cécile. *Lucian Freud : l'atelier : [exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 2, Paris, du 10 mars au 19 juillet 2010]*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, impr. 2010.

DE ZEGHER Catherine. *The stage of drawing: gesture and act*, Londres, Tate Modern, 2003.

GUERLAIN Florence, GUERLAIN, Daniel. *Anatomie, les peaux du dessin : collection Florence et Daniel Guerlain : [exposition] Fonds régional d'art contemporain de Picardie, 10 octobre 2008-17 janvier 2009*, Amiens, Fonds régional d'art contemporain, 2008.

LERIBAULT Christophe. *Delacroix et la photographie*, Paris, Musée du Louvre Éd. et le Passage, 2008.

MICHAUD Philippe-Alain. *Comme le rêve le dessin : dessins italiens des XVIe et XVIIe siècles du Musée du Louvre : dessins contemporains du Centre Pompidou*, Paris, Musée du Louvre Éd. et Éd. du Centre Pompidou, 2005.

MORDILLAT Gérard. *Pignon-Ernest : Prisons : [Exposition Galerie Lelong, Paris, 16 janvier – 15 mars 2014]*, Paris, Galerie Lelong, 2014.

NANCY Jean-luc. *Le plaisir au dessin : carte blanche à Jean-Luc Nancy*, Paris, Hazan, Lyon, Musée des beaux-arts de Lyon, DL 2007.

STORSVE Jonas. *Cy Twombly : cinquante années de dessins*, Paris, Gallimard
et Éd. du Centre Pompidou, 2004.

Index lexical

Altérité.....	3, 19 , 21, 23, 50, 53, 69
Animalité.....	7, 61
Argentique.....	16 , 17, 28, 31, 39, 71
Ça-a-été.....	14, 15, 46, 55, 57
Combat.....	3, 7, 23, 33, 38, 45
Condition humaine.....	5, 56
Correction.....	37, 38, 41, 48, 65
Dessinant.....	44, 56, 68
Divin.....	12, 22, 47, 48, 62, 73
Enseignement.....	1, 2, 4, 5, 26, 46, 48, 73
Éros.....	49 , 54, 57, 58, 61, 64, 68
Érotique.....	45, 46, 61
Érotisme.....	61, 62
Figuration.....	5, 12, 15, 40, 41, 70
Hic et nunc.....	17
In situ.....	36 , 57
Indiciel.....	16, 39, 40, 46, 52, 56, 58, 69, 72
L'aura.....	17 , 26, 39, 55
Maïeutique.....	6, 48, 66
Méditation.....	37, 52, 53, 69
Mimèsis.....	15, 65, 66
Mnémonique.....	13
Moi-peau.....	21
Non finito.....	43, 56, 66-68
Numérique.....	1, 3, 5, 13 , 15-17, 29, 30, 39, 71
Outil.....	5, 11, 13, 14, 31, 34, 37, 40, 43, 47, 60, 64, 72
Pictural.....	7, 12, 34, 35 , 53, 63, 69, 74

Pixel.....	16
Poïétique.....	3, 6, 32 , 34, 35, 37, 41, 48, 69, 72
Réel.....	3, 4, 6, 9-11, 13, 15 , 16, 17, 22, 26, 28, 34, 40, 42, 49, 50, 53, 63, 66, 70, 72
Référent.....	14, 16, 39, 53, 70-72
Religion.....	15, 49
Repentir.....	37, 38, 40, 46, 48 , 65
Représentation....	3, 5, 7, 9, 10 , 14 , 15, 19, 22, 33, 37, 38, 40-43, 48, 49, 58, 59, 61, 63, 65, 69, 70, 73
Savoir-être.....	11, 22, 26, 70
Social.....	5, 10, 20, 22, 23, 47
Sourire.....	1, 3, 8, 20, 26, 58-61
Spectateur.....	4, 11, 26, 28, 42, 50, 61
Stylo.....	3-5, 29, 36, 38, 43, 44, 62, 67, 72
Sublimation.....	47, 52
Thanatos.....	3, 49, 54, 55 , 58, 68
Trace.....	7, 19, 28, 29, 32, 38-42, 46, 47, 73
Tracé.....	41
White cube.....	50

Annexes

Zippographies, 2012, Briquet sur capteur numérique photosensible.

Bicographies, 2012-2014, Stylo à bille sur papier, 42 x 29,7 cm.

Bicographies, 2014, Stylo à bille sur papier vélin, 105 x 75 cm.



