



HAL
open science

Le dessin comme point de départ : quels sont les liens entre le langage, le dessin et le mouvement dans le processus de création ?

Magali Demey

► To cite this version:

Magali Demey. Le dessin comme point de départ : quels sont les liens entre le langage, le dessin et le mouvement dans le processus de création ?. Architecture, aménagement de l'espace. 2017. dumas-02280310

HAL Id: dumas-02280310

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02280310>

Submitted on 6 Sep 2019

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.

Copyright

Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Toulouse
S87-Entre Art et Architecture

Mémoire de Fin d'Etude

Le dessin comme point de départ

Quels sont les liens entre le langage, le dessin et le mouvement dans le processus de création ?

Réaliser par : Magali Demey

Directeur de mémoire : Philippe Lamy
Daniel Bonnal - Philippe Lamy - Andrea Urlberger

Septembre 2017



Fig.1 - Magali Demey, Montage photos réalisé dans le cadre des après-midis organisés du Séminaire. L'exercice consiste à ce que chacun réalise un photo-montage sur son thème de mémoire. Nous avons eu 45 minutes pour réaliser une image A4 constituée de 10 calques maximum. Ce travail utilise des œuvres présentes tout au long de ce dossier. Dans cette image, je montre les différentes facettes du dessin que je traite dans ce mémoire.

Remerciements

Je remercie chaleureusement Monsieur Phillippe Lamy, mon tuteur de mémoire pour ses conseils, ses corrections et ses encouragements. Déjà lors de la deuxième année, vous m'aviez énormément apporté dans l'envie de faire du dessin. Merci pour votre pédagogie qui m'a permis de ne pas oublier qui j'étais et ce que je voulais faire dans ces études parfois difficiles.

Je remercie également Madame Andrea Urlberger et Monsieur Daniel Bonnal pour leurs méthodes d'apprentissage et d'enseignement. Merci aussi à Madame Mathilde Thouron pour ses leçons théoriques qui m'ont aidées dans la rédaction de ce mémoire.

Merci à mes amies pour leurs encouragements et leur soutien, particulièrement à Mesdemoiselles Clemenco Cancel, Marianne Zimolo et Laury Amiel.

Et surtout je remercie ma famille, Anaïs Ferrer, Pascale Constant et Elliot Martinez qui ont toujours été là pour moi. Vous avez toujours fait preuve de patience tout au long de ce parcours difficile et toujours cru en moi. Sans vous, rien n'aurait été possible.

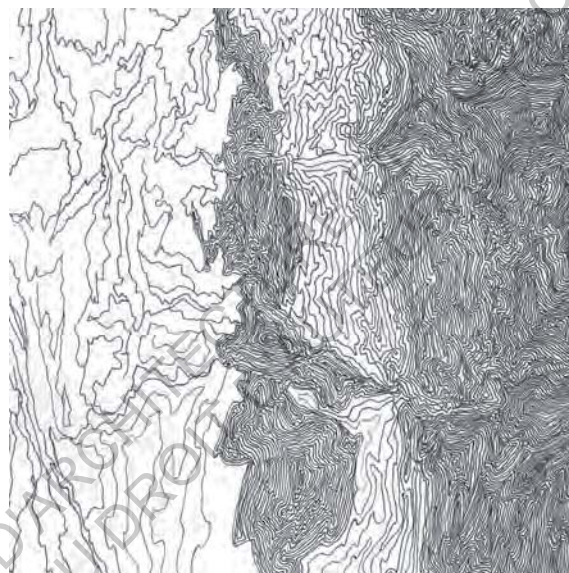
« L'esprit fait la main, la main fait l'esprit. »

Henri Focillon, *Vie des formes*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

1

LE DESSIN COMME L'EMPREINTE DE L'IMMATERIEL



1.1. L'improvisation d'une promenade de trait de Clément Bagot	31
1.1.1. Présentation de C.Bagot et processus de création	31
1.1.2. La sculpture et le dessin : un but partagé	35
1.1.3. Des traces graphiques mystérieuses	37
1.2. Les dessins-empreintes de Bernard Moninot	41
1.2.1. Les influences de B.Moninot	41
1.2.2. Les traces de l'éphémère	45
1.2.3. L'empreinte du vent	49
1.3. Les traces de Guiseppe Penone comme lien de la nature et de l'homme	55
1.3.1. Les influences de G.Penone	55
1.3.2. Les empreintes-dessins sont <i>un espace de toucher</i>	57

2

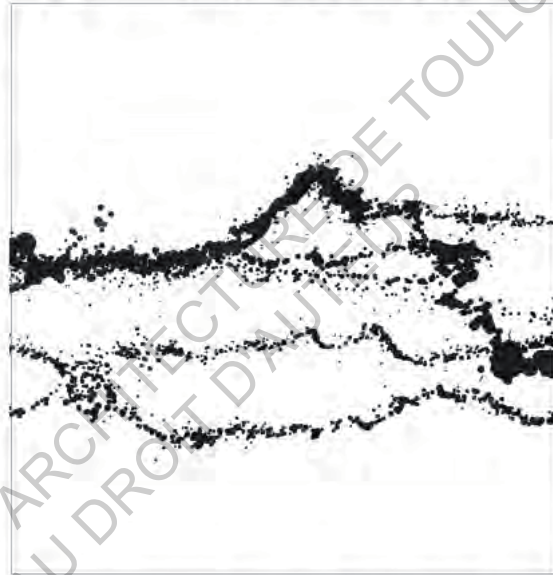
LE DESSIN COMME ART D'UN SIGNE

rien encore d'une superbe ligne que je pensais le plus révélateur d'une croix rouge parce qu'elle était du mauvais côté ! Mademoiselle d'alors, avait ses principes : gentille, et si j'étais agacé de ne pas être le premier de la classe, mais sans trauma. Vous basculez avec madame D., une autre maîtresse, les règles du jeu et décryptez les problèmes psychomoteurs. Le langage et l'humiliation, ses critères : Vostokovs conclues de la page

2.1. Similitude entre le dessin et l'écriture dans l'art de la calligraphie de Shi Tao	71
2.1.1. Les influences et l'histoire de S.Tao	73
2.1.2. <i>Le Vide et le Plein</i> selon F.Cheng	76
2.1.3. Lien entre la Calligraphie et l'art pictural	77
2.2. Ecrire la peinture comme Cy Twombly	81
2.2.1. Ses étapes de création	81
2.2.2. Les influences de C.Twombly	85
2.2.3. Le trait et la pulsion : la danse des traits	87
2.3. Les dessins des mots de Christian Dotremont	93
2.3.1. Les influences	93
2.3.2. Les signes de C.Dotremont en lien avec l'écriture	97
2.3.3. Une multitude de traces	99

3

LE DESSIN COMME FORME DU MOUVEMENT



3.1. Le mouvement dansé de Jackson Pollock	107
3.1.1. Ses influences et le parcours de l'artiste	107
3.1.2. L'expression corporelle de J.Pollock	111
3.1.3. Un dessin à la lisière du hasard créé par l'inconscient	113
3.2. Le geste vif dans l'art Gutai	117
3.2.1. Les influences	117
3.2.2. Shiraga Kazuo entre l'acte et la matière	121
3.2.3. L'unique trait de Jirô Yoshihara	123
3.3. La danse du corps devient oeuvre chez Fabienne Verdier	127
3.3.1. Les influences et méthode de travail	127
3.3.2. Les gestes de F.Verdier en lien avec la nature	129
3.3.3. Les mouvement comme outils dans la création	131

Extrait du livre *Images de pensée*, ces quelques dessins montrent leurs diversités.



Fig.2 - Philippe De Jonckheere, artiste (1964), *Sans titre*, extrait du site *Désordre*, 2005.
Source : Extrait du livre *Image de pensée*, p.53.

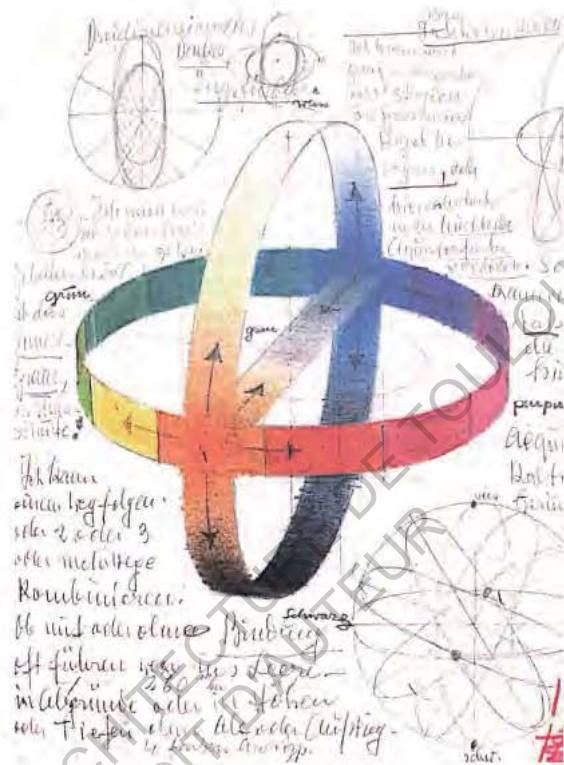


Fig.3 - Johannes Itten, artiste et théoricien de la couleur (1888-1967).
Source : Extrait du livre *Image de pensée*, p.22.



Fig.4 - Jean Malaurie, ethnologue (1922), *Sans titre*, 1967.
Source : Extrait du livre *Image de pensée*, p.50.

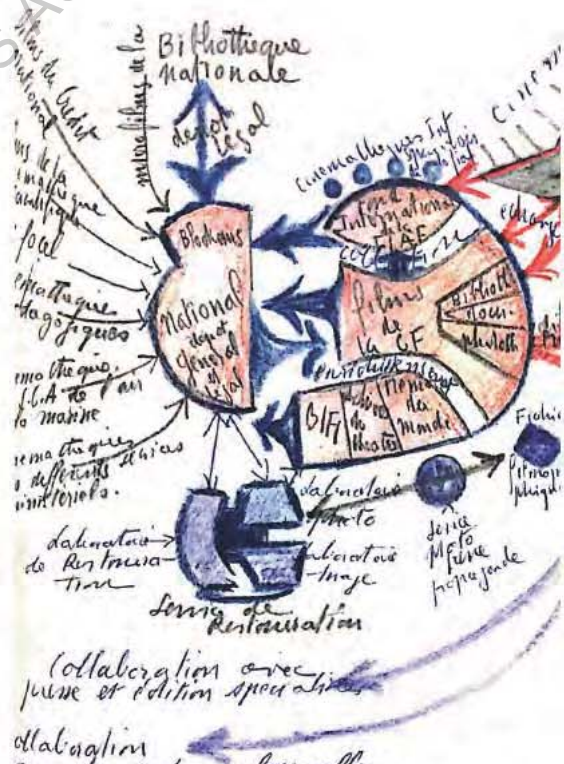


Fig.5 - Henri Langlois, conservateur (1914-1977), *Sans titre*, 1934.
Source : Extrait du livre *Image de pensée*, p.88.



Fig.6 - Marie-Claude Beck, artiste peintre, *Sans titre, carnet de griffonnage (extrait)*, 2008.
Source : Extrait du livre *Les traces habiles*, p.24.

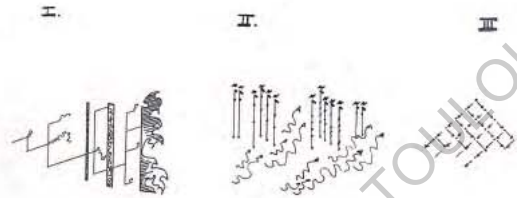


Fig.7 - Stefano Bufon, compositeur et pianiste, *Etude pour une composition musicale*.
Source : Extrait du livre *Les traces habiles*, p.45.



Fig.8 - Thibault Conan, graphiste, *Recherche graphique*, 2011.
Source : Extrait du livre *Les traces habiles*, p.63.



Fig.9 - Gaël Hiétin, designer, *Moos*, 2011.
Source : Extrait du livre *Les traces habiles*, p.96.

Avant propos, Prémisse du mémoire

« Sur la pointe du crayon se reflète la peau de l'univers,
sur la peau des mains, la surface de la sculpture. »¹
Giuseppe Penone, 2002

La question du dessin m'a toujours absorbé et fasciné. La facilité que je rencontre lorsque je m'exprime, pense et mémorise avec le dessin plutôt qu'avec les mots, en est la seule raison. Pourquoi je ressens une telle envie de dessiner, même avant de n'avoir eu un quelconque enseignement. Pourquoi ma main semble-t-elle avoir une certaine légèreté à gribouiller, alors que mon cerveau a tant de mal à transformer mes idées en mots puis en phrases. Le dessin est un peu comme un ami qui a toujours été là pour moi, quelquefois très proche et d'autres fois plus éloigné. Mais le plaisir que je ressens lorsque ma main tient mon crayon est toujours présent.

Quelques mots que j'avais écrit pour mon mémoire de licence :

« Le dessin me guide, et m'accompagne,
A chaque difficulté il est là, il me permet de me
calmer, de réfléchir,
Le temps s'arrête lorsque je dessine,
Et tout me semble plus simple,
Les heures défilent,
Il me permet de m'exprimer et de communiquer
quand les mots me manquent. »
Magali Demeijer, Extrait du Mémoire de licence.

Le point de départ de ma réflexion est lié au livre *Images de pensée*² de Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu. Ce livre est composé d'un recueil d'images créées par diverses personnes et d'un texte d'accompagnement. Nous pouvons retrouver Paul Klee, Johannes Itten, Sigmund Freud, Charles Darwin, René Descartes.³ Voir quelques uns de leurs dessins figure 2, 3, 4 et 5. Ici, toutes les professions sont représentées : écrivain, artiste, réalisateur, philosophe, sculpteur, mathématicien...

Ces *Images de pensées*⁴ sont les prémisses de leur réflexion et de la mienne. Elles représentent des croquis à l'origine de leurs pensées. Dans ce livre, le dessin est décrit comme à la base de l'invention de toute chose.

Ce livre montre qu'un grand nombre de personnes utilisent et manipulent, peut-être sans le savoir, les *Images de pensées*, sans même savoir réellement dessiner. Dans la vie quotidienne, les personnes réfléchissent en faisant un mouvement de la main, parfois malgré eux.

¹ Citation de Giuseppe Penone extrait du dossier de presse de l'exposition *Regards croisés*, au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne (du 25 septembre 2015 au 3 janvier 2016).

² *Images de pensée* de Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu, Collection Beaux Livres, Editions Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2011.

³ Paul Klee, peintre Allemand, né le 18 décembre 1879 à Münchenbuchsee et mort le 29 juin 1940 en Suisse. Johannes Itten, peintre Suisse, né le 11 novembre 1888 et mort le 25 mars 1967 à Zurich. Sigmund Freud, neurologue autrichien et fondateur de la psychanalyse, né le 6 mai 1856 à Freiberg et mort le 23 septembre 1939 à Londres. Charles Darwin, naturaliste anglais, né le 12 février 1809 au Royaume-Uni et mort le 19 avril 1882 au Royaume-Uni. René Descartes, mathématicien, physicien et philosophe français, né le 31 mars 1596 à La Haye-en-Touraine et mort le 11 février 1650 à Stockholm.

⁴ Cette formule est extraite du livre *Images de pensée* écrit par Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu, Collection Beaux Livres, Editions Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2011 ; Mais *Images de pensées* a été introduit dans la langue Allemande par le poète Stefan George. L'expression a été reprise par Walter Benjamin, mais elle n'a pas, dans cet ouvrage, le sens que lui donne le philosophe Walter Benjamin dans *Images de pensée*, Paris, Christian Bourgois, 2001.



Fig.10 - Rudolf Steiner, Rédacteur, écrivain, conférencier (1861-1925).
Source : Extrait du livre *Blackboard Drawings 1919-1924*, p.71.

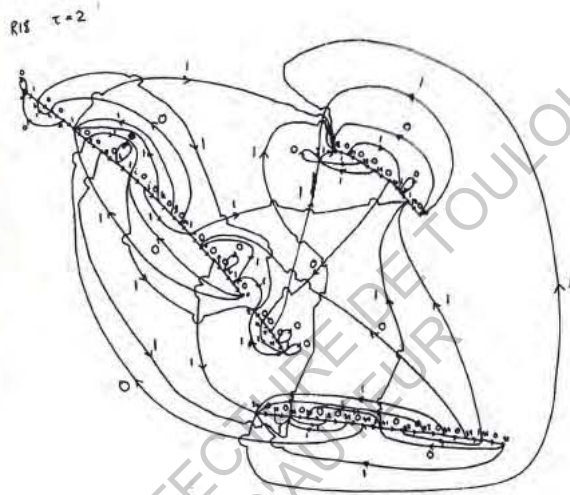


Fig.11 - Stephen Wolfram, physicien (1959),
Théorie de calcul des automates cellulaires, 1984.
Source : Extrait du livre *Images de pensée*, p.41.

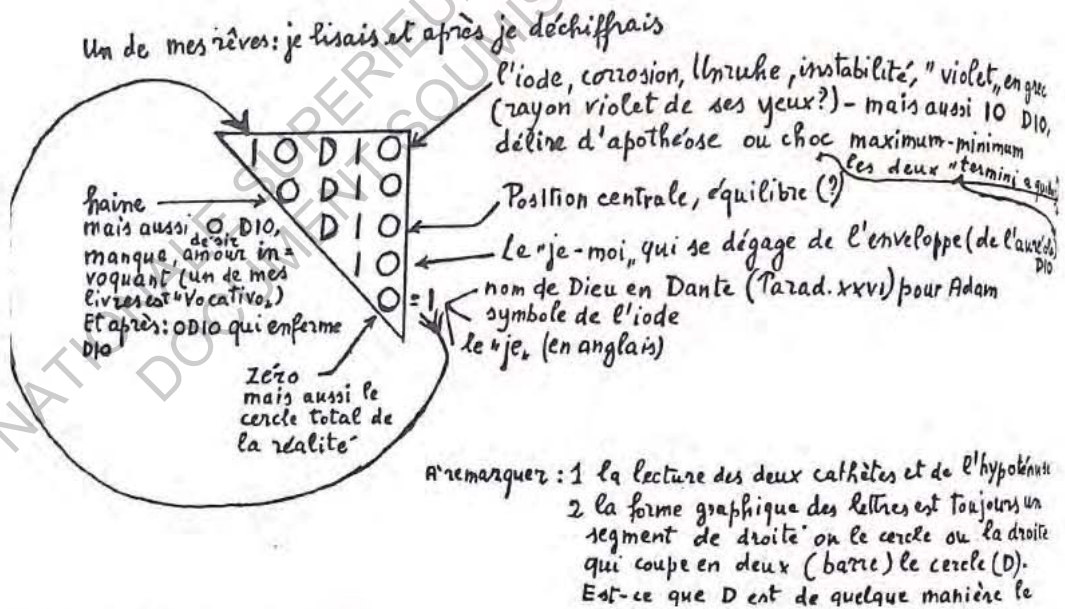


Fig.12 - Andrea Zanzotto, poète (1921).
Source : Extrait du livre *Images de pensée*, p.72.

Lorsque nous gribouillons en téléphonant, ou lorsque nous faisons des croquis en haut de notre feuille ou de notre carnet, nous mélangons les formes aux lettres pour finalement n'être qu'un.

Les mots et les dessins se mélangent, s'entrecroisent, se dispersent, s'emmêlent. Les mots, eux-mêmes, deviennent schémas ou croquis. (Voir figure 3 et 5)

Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu indiquent que ces *Images de pensées* ont un lien étroit avec le chemin de la pensée. Pour moi, le dessin fait partie intégrante de chaque personne.

« C'est un processus de connaissance dont nous faisons tous l'expérience, lorsque nous voulons appréhender le petit ou le grand monde, quelques traits sur une feuille pour comprendre ce qui nous traverse, dessinés de façon hâtive et malhabile, mais qui touchent au singulier cheminement de la pensée. »⁵

Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu, *Image de pensée*.

Les livres, *Images de pensée* et *Les traces habiles*, montrent, à travers de multiples exemples, la variété des possibilités d'expressions. Ces dessins sont très riches et variés.

Quelque soit notre domaine de prédilection, le dessin s'immisce dans nos pensées. Que l'on soit peintre mais aussi écrivain, philosophe, poète ou scientifique. Les hommes de lettres ne réfléchissent pas seulement avec les mots mais peuvent aussi utiliser les traits.

Le philosophe Rudolf Steiner, Rédacteur, écrivain, conférencier (1861-1925) est le fondateur de l'anthroposophie.⁶

Durant ses conférences, il s'explique grâce à des croquis sur un tableau noir. Les dessins réalisés lors de ces séminaires sont reproduits. Nous pouvons en compter environ mille cents. Ceux-ci sont les traces de l'éphémère. Les plus notables sont regroupés dans le livre, *Blackboard Drawings 1919-1924*.⁷ La figure 10 représente l'une de ces pages. Le dessin se compose en deux parties : à gauche l'écriture et à droite le dessin. Pour lui, ces deux techniques sont aussi importantes. Le dessin représente un profil humain. Il fait face à 8 points de couleurs (mauve, bleu foncé, bleu clair, blanc, jaune, orange, mauve). Ces deux figures sont reliées par des traits épais et rapides.

Les figures 11 et 12 sont d'autres exemples. Le premier a été réalisé par Stephen Wolfram⁸, physicien britannique. Son dessin est uniquement composé de traits, de courbes et de numéros : 1 et 0. La forme obtenue est graphique. On distingue 3 centres où les traits se rejoignent. Mais on ne peut dire exactement ce que l'on observe.

C'est la même chose dans la figure 12, réalisée par Andrea Zanzotto, poète des années 20. Son croquis est composé d'écritures et de lettres. L'un ne va pas sans l'autre. Cet homme de lettre utilise le dessin dit *Images de pensées* qui, pour lui, sont des « *transcriptions de rêve* ».

⁵ Citation du livre *Images de pensée* de Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu, Collection Beaux Livres, Editions Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2011.

⁶ L'anthroposophie est une doctrine, le principe est de permettre à l'homme de retrouver ses racines spirituelles. Tiré du livre *Images de pensée* de Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu, Collection Beaux Livres, Editions Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2011, p.39; Rudolf Steiner, *Was volte das Goetheanum und was soll die Anthroposophie*, 1923-1924, Dornach, 1986. Traduction parue dans *Etudes psychologiques - Imagination, inspiration, intuition*, Série à thèmes n°7, p.42.

⁷ Livre *Blackboard Drawings 1919-1924* de Walter Kugler, Rudolf Steiner Press, 2003.

⁸ Stephen Wolfram, physicien britannique. Il est né le 29 août 1959 à Londres. Il a découvert la théorie de calcul des automates cellulaires en 1984.



*Errance ronde et sûre d'une courbe qui enlace,
léger fouillis comme de brindilles,
ou construction faite d'angles et de droits,
peu importe,
le dessin est toujours ce qui vient en premier,
ce qui est supposé jaillir de rien. »*

Jean-Christophe Bailly, *L'Atelier infini* 30 000 ans
de peinture

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Ces images de pensée nous montrent la souplesse que doit avoir la main pour suivre notre esprit. Une pensée au commencement, traits rapides, schémas incomplets, formes non finies, jaillissements, œuvres de partage... Pour Joseph Beuys⁹, artiste Allemand, celles-ci sont un « *élargissement du domaine du langage* ». Le dessin est à la portée de tous, « *il n'y a rien de plus élémentaire* ». ¹⁰

Tout au long des ces pages, les exemples ne sont pas classés de manière chronologique. Chaque image est unique et indépendante. Ces images de pensée sont inclassables.

D'autres ont essayé de qualifier ces dessins particuliers : « *escargot mental* » ou « *cycle fermé* » dans les textes de Paul Valéry, « *dessin d'écriture* » chez Lacan, « *esprit difforme (et splendide)* » de Victor Hugo, « *diagramme* » chez Gilles Deleuze et Felix Guattari ou Gilles Châtelet, « *formes pures de l'intuition* » selon Kant.¹¹

Je tiens à signaler que mon thème d'étude n'est pas le dessin académique et ses règles. Il ne s'agit pas de comprendre des formes graphiques, leurs différences ou encore ce qu'elles apportent dans la représentation et la conception d'un projet. Cette question de développement est libre à chacun. Concevoir peut être lié au dessin, mais aussi au photomontage, à la maquette ou encore par une toute autre forme. Je ne suis pas ici pour décrire ces moyens et quels sont potentiellement les avantages et les inconvénients de chacun.

Le dessin n'est pas qu'un outil de conception artistique. Il a aussi un rôle dans la constru-

ction de la pensée. C'est le premier jet de la pensée qui apparaît, sa première forme. Le processus de création.

L'esquisse, le gribouillage, le griffonnage et le dessin sont des actions que tout le monde utilise au moins une fois dans sa vie. Le temps d'une conversation.

« *Conçues pour y voir clair, maîtriser le volcan de la pensée, accélérer le raisonnement ou le déranger, les images de pensée sont sans intention esthétique.* »¹² Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu, *Image de pensée*.

Je cherche plutôt à comprendre quels sont les liens entre le langage, le dessin et la main. J'ai l'impression que pendant longtemps, ces notions ont été séparées, alors qu'en réalité elles se mêlent.

Les *Images de pensées*, est-ce le mot exact ? En existe-t-il vraiment un ? Le commencement de notre pensée se matérialise-t-il avec le dessin ? La main, à travers le dessin, est-elle le moteur à la création et à l'invention ? Est-ce que le dessin est le point de départ à la création ? Et qu'est-ce que le dessin apporte de plus ? Quel est le rôle du mouvement de la main dans la création ? En quoi ces notions apparemment simples sont-elles faciles à utiliser sans une éducation particulière ? Et pourquoi certaines personnes sont plus enclines à s'en servir ?

⁹ Joseph Beuys, artiste Allemand. Il est né à Krefeld sur la rive gauche du Rhin inférieur le 12 mai 1921 et décédé le 23 janvier 1986 à Düsseldorf.

¹⁰ Citation de Joseph Beuys, extrait de l'article *De l'archaïque au commencement : La pensée du dessin chez Joseph Beuys* de Jean-Philippe Antoine, L'Homme - Revue française d'anthropologie, Editions de l'EHESS 2003. 165, p.129 à 142. En ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00595024/document>

¹¹ Extrait d'*Images de pensée* de Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu, Collection Beaux Livres, Editions Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2011.

¹² Ibid.

Introduction

Le dessin est un principe à la fois complexe et simple. Complexe pour sa diversité et simple pour son universalité. Chacun peut voir le dessin quelque soit l'endroit où il se trouve. Nous pouvons le découvrir à la croisée d'une rue sur un mur, sur une toile d'une galerie ou même sur une feuille volante. Tout le monde peut l'utiliser, qu'importe l'âge, le métier ou le lieu.

Le livre *Vitamine D, Nouvelles perspectives en dessin*, se compose de dessins de différents artistes. Il nous montre la diversité de cette discipline. Pour Emma Dexter¹³, le dessin nous entoure, il est omniprésent. Chaque empreinte dessine une nouvelle forme. Les pas dans le sable ou dans la neige laissent des traces éphémères. Les avions marquent le ciel par leurs trajectoires, pour un court instant, tout comme les messages écrits sur une vitre avec la buée. Tous ces détails, de la vie quotidienne, montrent que le dessin se trouve partout et sur n'importe quel support.¹⁴

La définition la plus courante du dessin est la représentation du monde. Une simple reproduction du réel. Dans le dictionnaire Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, le dessin est défini par l'« *Art de représenter des objets (ou des idées, des sensations) par des moyens graphiques* ».

Pour Cyrille J.-D. Javary¹⁵, dans la préface du livre *L'unique trait de pinceau*¹⁶, il considère

qu'au delà des formes concrètes des éléments représentés, le but du dessin est de laisser le ressenti et l'émotion que procure l'observation de ces scènes dans le monde réel.

Pour Richard Roux, plasticien et anciennement conseiller pédagogique en arts plastiques, le dessin est l'acte de marquer une empreinte sur un support, à l'aide de divers instruments et avec plus ou moins de force. Ces traces peuvent montrer le visible ou l'imaginé.

Au contraire, cela peut être aussi le résultat d'un mouvement automatique, machinal et inconscient.

Avec seulement 3 sources différentes d'informations, nous avons trois définitions différentes. Cela montre la diversité du dessin.

Etymologiquement, le mot dessin nous vient du latin *designo*, *designare*. Ce qui signifie « *désigner, marquer d'un signe, représenter* ». Le mot en ancien français s'écrit *dessein*. Initialement, on l'emploie pour l'action de dessiner et de penser un projet. *Dessein* prend le sens de premier pas vers la création d'une oeuvre.

A partir du 18^{ème} siècle, on sépare le geste de dessiner (dessin) et le geste du projet, de l'intention (*dessein*). Le terme *dessin* abandonne l'essence même du sens projet. Il reste uniquement l'aspect matériel, le dessin, l'esquisse, le manuscrit et la représentation du plan et non le plan pensé. Hélène Matte¹⁷, dans son article, *Dessein du dessin*, nous montre que le mot *dessein* est à la fois

¹³ Introduction Emma Dexter dans le livre *Vitamine D, nouvelles perspectives en dessin*, Collection Beaux-arts - thèmes, Editions Phaidon Press Ltd, Paris, 2006. Emma Dexter est conservatrice en chef à la Tate Modern de Londres.

¹⁴ *Vitamine D, nouvelles perspectives en dessin*, d'Emma Dexter, Collection Beaux-arts - thèmes, Editions Phaidon Press Ltd, Paris, 2006.

¹⁵ Cyrille J.-D. Javary, sinologue, écrivain, et consultant en culture chinoise ancienne et moderne, né en 1947.

¹⁶ *L'unique trait de pinceau, Calligraphie, peinture et pensée Chinoise*, de Fabienne Verdier et préfaces de Cyrille J.-D. Javary et Jacques Dars, Edition Albin Michel, Paris, 2001.

¹⁷ Hélène Matte, poète, artiste plasticienne, performeuse, née au Canada en 1977.

cheminement et genèse.¹⁸ Pour mieux appréhender cette notion du dessein, on peut parler de l'intention, du but, du projet, de la volonté de réalisation. Dessein est la création par l'esprit.¹⁹ On matérialise une idée en vue de la concrétiser. Cela détermine un dessein pensé. Au 20^{ème} siècle, les deux sens fusionnent à nouveau pour donner le mot *dessin* et prendre sa signification d'aujourd'hui.

« *Le dessin est déjà là en acte dans le corps, il faut l'entendre pour le capturer. A l'écoute du silence qui se confond avec le blanc de la page, le dessin commence bien avant le premier trait, le geste en suspens est déjà un dessein : une visée sans cible.* » Bernard Moninot, *Penser en dessin*, le 30 décembre 2009.²⁰

Le mot dessin a 2 sens larges : La représentation du monde existant et la manifestation d'une idée (lien avec la création et l'imagination).²¹

Le dessin est figuratif, la représentation exacte de l'objet ou complètement abstrait. Chacun d'eux est unique, comme la personne qui le réalise.

Le dessin utilise en même temps le corps, le temps, le langage, et l'espace. On pense le dessin pour s'exprimer, il prend la place de l'écriture. L'habileté de la main sert la pensée de l'homme, elle permet de communiquer et de mettre en oeuvre un savoir-faire. Beaucoup d'artistes, de sculpteurs, de peintres, ou d'architectes affirment que le dessin est à la base de toutes créations.

Pour Kant, le dessin est primordial dans l'ensemble des arts.

« *Dans la peinture, la sculpture, et même dans tous les arts plastiques – architecture, art des jardins, en tant qu'ils sont des Beaux-Arts – l'essentiel est le dessin.* »

Kant, Le jugement esthétique.

De manière historique, une multitude de techniques et d'outils sont liés à cette pratique : crayons, pinceaux, plumes, stylos à bille, feutres, doigts, craies, fusains... Le dessin a une multitude de techniques qui peuvent nous représenter, nous identifier : dessin lithographié, à l'encre, au fusain, au pastel, dessin au trait, à la plume, au crayon, au lavis, à la gouache...

Ces techniques sont différentes dans leurs applications et leurs exécutions. Certaines sont fabriquées avec de l'eau ou à base d'huile et ne s'appliquent pas de la même manière (sur un support sec ou humide).

Malgré tout, ces outils ont en commun l'aptitude à laisser une trace. Chaque technique est en lien avec une époque et un style. Le choix des techniques et des supports reflètent l'âme de l'artiste et son langage.

Certains dessins nous permettent de comprendre : il est à la base de notre explication. D'autres sont en lien avec le divertissement et le plaisir : le dessin animé, (multitude de dessins qui décompose un mouvement pour créer un film), dessin d'enfant, humoristique, satirique.

Chaque pratique, chaque technique évolue et se modifie avec le temps. Elles sont ancrées dans leur époque.

Le dessin est une technique étendue et multiple. Cela s'explique par son ancienneté, puisqu'il existe depuis des millénaires.

¹⁸ Hélène Matte, article *Dessein du dessin, le dessin d'observation comme posture performative*, Inter : art actuel, n° 110, 2012, p.52 à 55. En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/65832ac>

¹⁹ Pour Henri Matisse, le dessin reste dans le sens du mot dessein du passé. Pour lui, le dessin permet de communiquer un sentiment, une idée, ainsi qu'une pensée. Le peintre, grâce au dessin, peut transmettre aux spectateurs, son âme. Source : *Ecrits et propos sur l'art*, Présentés par Dominique Fourcade, Collection : Savoir arts, Editions Hermann, 2000.

²⁰ Bernard Moninot, *Penser en dessin*, le 30 décembre 2009.

²¹ Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris : Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Editions Beaux-arts histoire, 2000.

L'origine du dessin est décrite par la légende antique de Dibutade. Le tout premier dessin, serait une ombre de silhouette dessinée sur un mur et motivée par l'amour. C'est l'histoire d'une jeune fille nommée Dibutade, la fille d'un potier, à Sicyone, ville du Péloponnèse. Folle d'amour pour son amant qui allait partir, Dibutade décide de fixer l'ombre de la silhouette de son amant projetée sur le mur. Ainsi le premier dessin, surgit. Permettant à Dibutade de retenir et de mémoriser l'être aimé durant son absence. Physiquement son amant restera présent à ses côtés.²²

Malgré cette légende, nous observons les premières peintures ou dessins dans des grottes préhistoriques.

Certaines sont couvertes de tracés, souvent des animaux (des silhouettes de chevaux, des bisons, de cerfs, de mammoths...) mais aussi des figures humaines ou des signes.

Ces hommes préhistoriques utilisent des pigments broyés provenant de différents minéraux (manganèse, limonite...) pour marquer les murs des grottes. Ils peuvent aussi utiliser leurs doigts, des pierres ou des pinceaux végétaux.

Ils se servent de la forme des pierres pour dessiner en relief.²³

« Appropriation magique des forces de la nature ou évocation symbolique, le dessin figure au même titre que le façonnement des outils et des armes parmi les premières manifestations d'une pensée créatrice. Cependant, près de trois millions d'années séparent

les premiers outils fabriqués par l'homme des premières images préhistoriques. »

Article *Le dessin Histoire d'un art*, Académie de Grenoble

Lors de ma visite guidée dans la *grotte de Pech merle*²⁴, j'ai fait un bond de 29 000 ans, aux origines de l'art. J'ai pu observer des fresques de chevaux, des mains et quelques rares représentations d'hommes et de femmes primitives.

Le dessin est un art original qui traverse les siècles pour nous émouvoir.²⁵

En Egypte, le dessin prend un nouveau tournant.

Dans cette croyance antique, le dessin représente le double de la personne pour l'éternité dans le royaume des morts et dans l'imaginaire. Ce n'est pas une description fidèle et précise mais l'idée de ce que cela représente. Ces dessins respectent très souvent des règles fixes : la représentation du profil de la tête de la personne alors que ses jambes et épaules restent de face.

Ce code de représentation est intimement lié à leurs écritures, les hiéroglyphes. L'art égyptien a gardé les mêmes signes pendant plus de trois millénaires.

Il existe des similitudes et des liens entre l'écriture et le dessin chez les Égyptiens mais aussi dans l'art chinois.

De la haute Antiquité, nous n'avons retrouvé que peu de dessin. Nous ignorons leur utilité à

²² D'après le document, *Les techniques de dessin, Quelques citations sur le dessin*, d'Alexandre Holin. Document produit par l'Association des conservateurs des musées du Nord – Pas de Calais dans le cadre de Dessiner – Tracer. D'après la citation de Claudine Grammont, *L'écriture des formes, Les fauves et le dessin caricatural, Quelque chose de plus que la couleur. Le dessin fauve*, Paris, RMN, p.34. En ligne : https://chromographe.files.wordpress.com/2014/12/quelques_citations_sur_le_dessin.pdf

Une deuxième version a été transmise par Plinie l'ancien, écrivain romain né en 23 apr. J.-C. Le père de Dibutade, potier de terre à Sicyone, ville du Péloponnèse, fit un moulage du visage de sa fille en appliquant de l'argile sur celui-ci. Il obtient le masque en terre qu'il fit cuire dans son four. Cette légende des temps anciens explique l'origine des figures en relief dans la Grèce antique. Source : Plinie l'ancien, *Histoire naturelle*, Tome second, Livre XXXV. En ligne : <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/plineancien/livre35.htm>

²³ Article *Le dessin Histoire d'un art*, Académie de Grenoble. En ligne : http://www.ac-grenoble.fr/educationartistique.isere/IMG/pdf_i_-_le_dessin_histoire_d_un_art_-_ledessinhistoire_dunart-2.pdf

²⁴ La grotte de Pech merle se trouve dans le Lot sur la commune de Cabrerets

²⁵ Article *Des dessins à grand dessein*, de Véronique Prat, Le Figaro. En ligne : <http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2011/03/26/01006-20110326ARTFIG00623-des-dessins-a-grand-dessein.php>

cette époque. Nous supposons que leur rôle était le même que pendant le Moyen Age : utilisés pour le travail.

Du Moyen Age et la Renaissance nous possédons plus d'informations. Le dessin est primordial pour de nombreux artistes. Des « carnets en parchemin », des « recueils de modèles »²⁶ en témoignent. Les artistes utilisent le plus souvent la plume et la pointe d'argent. Les feuilles de papier font leur apparition, remplaçant peu à peu le parchemin. Ce nouveau support facilite l'action de dessiner puisque le papier est moins couteux que le parchemin. Cela permet la multiplication des dessins préparatoires (réalisation de détail).

Durant la Renaissance, les artistes transforment le dessin en une discipline savante. Leur motivation est le désir d'analyser le réel, comme en témoignent les herbiers et les représentations anatomiques. Le dessin tourne autour de la connaissance analytique. Pour se rapprocher de la représentation du réel, il se développe des techniques de perspective et des effets de clair-obscur.²⁷

« Les matières ne sont pas interchangeableables, mais les techniques se pénètrent et sur leurs frontières, l'interférence tend à céder des matières nouvelles »
Henri Focillon, *La vie des formes*.²⁸

Au 18^{ème} siècle, le dessin devient un outil pour capturer l'expression de l'être humain. Les artistes utilisent la sanguine, pour sa

couleur qui se rapproche de celle de la peau. Vers la fin du 18^{ème} siècle, apparaissent les dessins sur le vif de la nature, avant de connaître son apogée lors du mouvement Néo-classique.

Ce mouvement est caractérisé par un dessin qui reproduit le réel, tentant de saisir des moments de vie éphémères. Il s'inspire de l'art antique, avec pour thème la mythologie. Il se développe du 17 au 19^{ème} siècle, simultanément avec la philosophie des Lumières.²⁹

Nous retrouvons en parallèle et en opposition le dessin romantique lié aux mouvements et aux contrastes entre ombre et lumière. Ce courant apparaît du 18^{ème} siècle et perdure jusqu'aux années 1850. Le but des romantiques est de montrer leurs émotions, entre la mélancolie et le cauchemar.³⁰

Plus tard, les Impressionnistes s'intéressent à la forme et non au sens. Ils ont pour but de représenter un moment particulier, une impression, en lien avec les effets de lumière. Le dessin est brut et son rendu semble inachevé. Contrairement aux Néo-classiques, ils ne cherchent pas le dessin réaliste. Cette technique remet en question les principes picturaux de la seconde moitié du 19^{ème} siècle.³¹

Un événement a changé la pratique du dessin : l'apparition de la photographie. Vers 1824, Nicéphore Niépce invente la première

²⁶ Article *Le dessin Histoire d'un art*, Académie de Grenoble. En ligne : http://www.ac-grenoble.fr/educationartistique.isere/IMG/pdf_i_-_le_dessin_histoire_d_un_art_-_ledessinhistoirdunart-2.pdf

²⁷ Autour de cet art, un enseignement académique apparaît, pour assimiler des compétences. En 1563, La première académie de dessin, «l'Accademia del disegno» est créée à Florence par Giorgio Vasari (Giorgio Vasari, peintre, architecte et écrivain toscan. Né le 30 juillet 1511 à Arezzo en Italie et meurt le 27 juin 1574, à Florence en Italie.) Le dessin est alors plus libre, c'est un mélange de techniques variées.

²⁸ Henri Focillon, *La vie des formes, Suivi de Eloge de la main*, Collection Quadrige, Edition Presses Universitaires de France (10^e édition), Paris, 1934.

²⁹ D'après l'article *Artistes du Néoclassicisme* de Juliette Périers-Denis. En ligne : <http://www.artiste.org/mouvements/neoclassicisme/>

³⁰ D'après l'article *Artistes du Romantisme* de Juliette Périers-Denis. En ligne : <http://www.artiste.org/mouvements/romantisme/>

³¹ D'après l'article *L'impressionnisme*. En ligne : <http://www.histoiredelart.net/courants/l-impressionnisme-21.html>

machine dite « *héliographique* ». Plusieurs autres découvertes suivent pour perfectionner ce procédé. La photographie fait émerger de nombreuses possibilités : représentation à la perfection d'une image et création d'une multitude de cadrages. Elle est un outil plus performant que le dessin dans son rôle de reproduction du monde.³²

Au 19^{ème} siècle, apparaît le mouvement cubiste. Le but n'est plus de représenter le réel.

L'expérimentation commence par l'espace de la toile et l'utilisation des volumes : c'est le Cubisme Cézannien. Il y a également la notion de déconstruction de la perception : c'est le Cubisme analytique. La dernière étape est définie par le rapport à la vie quotidienne, avec des collages sur la toile : c'est le Cubisme synthétique.³³

Au 20^{ème} siècle, nous retrouvons deux principes. La démarche avec un travail de croquis permet de préparer et de penser l'oeuvre. Ce processus de création peut être long et considéré comme oeuvre à part entière.

Le deuxième principe est la création par le geste, l'impulsion de celui-ci. Le dessin est alors abstrait et libéré de toute contrainte.³⁴

« Dessinés trait par trait à la manière d'un art brut où la main est guidée presque en aveugle par la pensée, parfois à l'intuition d'une forme ou des bribes de souvenir de forme. »³⁵

Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu, *Image de pensée*.

Pendant longtemps et encore aujourd'hui, le dessin fait l'objet d'un apprentissage dans des académies, ateliers, et écoles. Certaines enseignent le dessin perspectif et d'autres, au contraire, enseignent l'art de la forme. L'école du Bauhaus³⁶ remet en cause le dessin comme simple représentation.

Malgré la pratique révolutionnaire de la photographie, de nombreux artistes continuent et continueront pourtant à dessiner.

« La photographie institue une preuve, le dessin quant à lui fait oeuvre de témoignage ». ³⁷
Hélène Matte, *Dessain du dessin, le dessin d'observation comme posture performative*.

³² D'après l'article *Histoire de la photographie*. En ligne : <http://www.photo-museum.org/fr/histoire-photographie/>

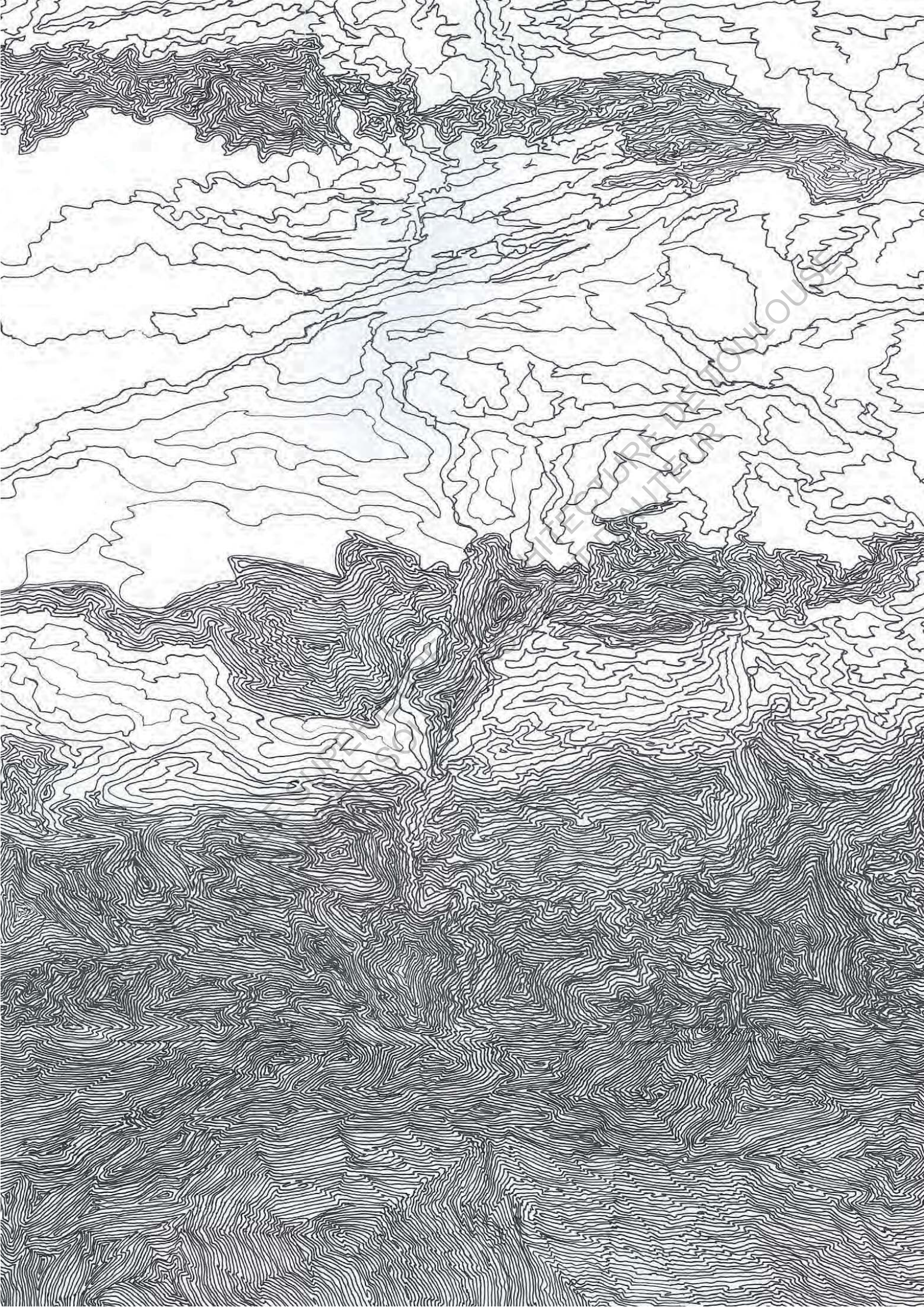
³³ D'après le Dossiers pédagogiques, Collections du Musée, Un mouvement, une période, *Le Cubisme* de Vanessa Morisset. En ligne : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cubisme/Cubisme.htm>

³⁴ D'après le Dossier pédagogique, Arts visuels, *Gestes et traces ou traces de gestes* de Richard Roux, CP Arts visuels, Inspection Académique 06, Janvier 2010.

³⁵ Citation d'*Images de pensée* de Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu, Collection Beaux Livres, Editions Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2011.

³⁶ Le Bauhaus est une école d'art, de design et d'architecture fondée en Allemagne par Walter Gropius, en 1919. Cette école est une fusion entre celle des arts et de l'artisanat.

³⁷ Hélène Matte, Article *Dessain du dessin, le dessin d'observation comme posture performative*, Inter : art actuel, n° 110, 2012, p. 52-55. En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/65832ac>



1

LE DESSIN COMME L'EMPREINTE DE L'IMMATERIEL





« Mon travail procède surtout du principe de l'abstraction, mais j'ai toujours été influencé par la gravure ou la bande dessinée. En fait, c'est un jeu permanent entre figuration et abstraction. Question de temporalité, je passe de la sculpture au dessin, l'un et l'autre se nourrissent mutuellement comme ils se développent de façon interne. L'un des points communs, c'est le geste mais il est différent d'un outil et d'un matériau à l'autre. »

Clément Bagot, Entretien avec Philippe Piguet
Source : <http://www.drawinghotel.com/clement-bagot/>

1. Le dessin comme l'empreinte de l'immatériel



Fig.13 - Clément Bagot, *Dessin réticulaire1*, Encre et letraset sur papier, 160x300 cm, Collection de l'artiste, Exposition Hors d'Echelle, Courtes Galerie Eric Dupont, Du 18 au 30 novembre 2013, Paris.
Source : <https://www.drawingnowparis.com/clement-bagot-hors-dechelle-studio-du-patio-art-opera/>



Fig.14-15 - Clément Bagot, *Détail Dessin réticulaire1*, Encre et letraset sur papier, 160x300 cm, Collection de l'artiste, Exposition Hors d'Echelle, Courtes Galerie Eric Dupont, Du 18 au 30 novembre 2013, Paris.
Source : <http://artetcaetera.net/clement-bagot-un-elargissement-de-la-perception/>

1.1. L'improvisation d'une promenade de traits de Clément Bagot

1.1.1. Présentation de Clément Bagot et processus de création

Clément Bagot est un artiste parisien, né en 1972. Il étudie dans une école de stylisme, au Studio Berçât à Paris, où il apprend à dessiner des accessoires de mode et des corps. Cet enseignement l'influencera toute sa vie. Il débute chez Jean-Paul Gaultier, au pôle Accessoires. Il décide de se concentrer sur les domaines du dessin, de la sculpture et de l'installation.

Son père, architecte, lui apprend dès son jeune âge à regarder le monde d'une manière différente. Il sait voir l'épaisseur d'un mur et l'influence de la lumière naturelle sur la matière. L'artiste n'a pas seulement des influences liées à l'architecture et au stylisme, mais s'intéresse aussi aux gravures et aux bandes dessinées.³⁸

Travaillant désormais à Montreuil en tant qu'artiste, il participe à différentes expositions. Il gagne deux prix en 2012 : la récompense du Salon du dessin contemporain *Drawing Now* à Paris et le prix *Yishu 8* à Pékin. Cela lui permet d'aller en résidence d'artiste à Pékin pendant 3 mois. Les œuvres produites lors de ce séjour ont été présentées à la Maison des Arts à Pékin. L'exposition se nomme *Matières Grises*.³⁹

Clément Bagot n'excelle pas seulement dans l'art du dessin mais également dans la sculpture et les installations. L'artiste ne

travaille pas avec des dessins préparatoires. Son travail se fait *de lui même* au fur et à mesure. C'est une sorte d'improvisation. La sculpture et la peinture se développent l'une après l'autre. Elles s'alimentent réciproquement.

Figure 13, *Dessin réticulaire 1*, est réalisé en noir et blanc avec de l'encre et du letraset⁴⁰ sur papier. Le format est 160x300 cm. Il est présenté lors de l'exposition, *Hors d'échelle*, du Deuxième Lauréat Art Collector 2013. Les figures 14 et 15 sont des détails de celui-ci.

La composition générale est une accumulation de traits. Clément Bagot crée des valeurs, avec un mélange de vide et de plein. Les vides établissent une forme de mouvement, de flux. Les traits s'enchevêtrent, se superposent et se croisent.

On voit l'énorme travail de dessin sur les figures 14 et 15.

Définies par l'épaisseur de la ligne, la densité, la trame, la hachure et les aplats de noir, les lignes sont tantôt courbes, tantôt droites. Des sortes de tâches noires rythment ce dessin.

Difficile à déchiffrer, cette œuvre est à mi-chemin entre l'abstraction et la figuration, entre la réalité et le surréalisme.

³⁸ D'après l'article *Clément Bagot, secrètement vôtre*, Entretien avec Philippe Piguet, Art Absolument. En ligne : <http://media.artabsolument.com/pdf/article/56713.pdf>

³⁹ D'après l'article *Clément Bagot, Hors d'échelle*, Communiqué de presse Art [] Collector, Commissariat d'exposition : Philippe Piguet, Exposition du Deuxième Lauréat Art Collector 2013, Octobre 2013. En ligne : <http://art-collector.fr/doc/CP-CLEMENT-BAGOT-ART-COLLECTOR.pdf>

⁴⁰ Le Letraset est une technique de transfert de caractères, c'est un décalquage sans solvant ni eau. Elle consiste au frottage des formes à l'aide d'un stylet. Il existe plusieurs planches avec des formats différents.

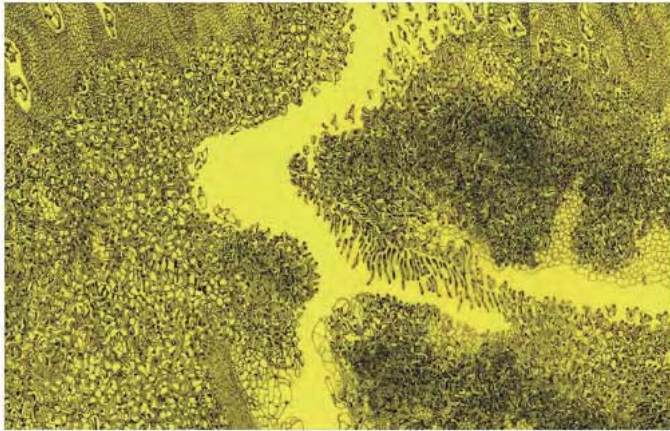


Fig.16 - Clément Bagot, *Schalk*, Encre noire sur calque fluo jaune, 295x21 cm, 2011.

Source : <http://elisabeth.blog.lemonde.fr/2012/05/01/drawing-now-paris-le-salon-du-dessin-contemporain/schalk-jaune-2011-encre-sur-papier-calque-jaune295x21cm-bd/>



Fig.17 - Clément Bagot, *Schalk*, Encre blanche sur calque fluo bleu, 25,5x17 cm, 2011.

Source : http://www.eric-dupont.com/works/id_14/favicon.ico



Fig.18 - Clément Bagot, *Diodeum*, Encre noire sur calque fluo vert, 30x21,2 cm, 2013.

Source : http://www.eric-dupont.com/works/id_14/favicon.ico

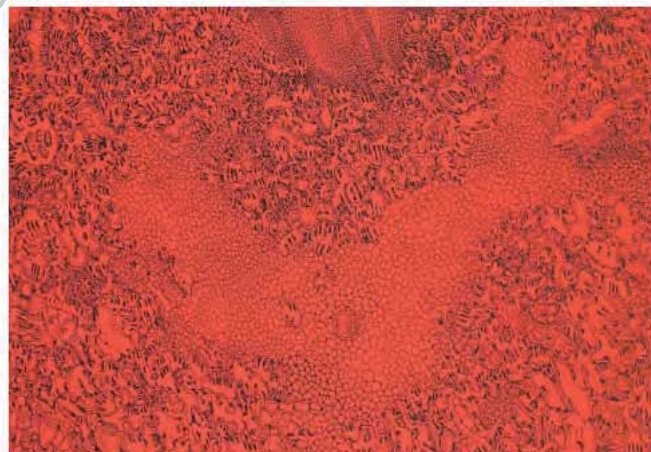


Fig.19 - Clément Bagot, *Thalos*, Encre noire sur calque fluo orange, 20x30 cm, Collection particulière, Courtesy Galerie Eric Dupont, Paris, 2012.

Source : <http://artetcaetera.net/clement-bagot-un-elargissement-de-la-perception/>

Grâce aux figures 14 et 15, on distingue plus clairement les éléments qui composent le dessin. On observe des réseaux, peut-être une cartographie, des voies de circulation, des labyrinthes ou des tissus sanguins.

Ces assemblages complexes se regroupent vers les coins du dessin. D'une plus grande densité, à un noir profond.

Dessin réticulaire 1, est le témoignage d'un univers et d'un voyage. C'est la trace d'une promenade imaginaire. Le travail d'empreinte de la trace a un lien intime avec le temps : le temps de création et le temps de lecture.

Les figures 16, 17, 18, 19 montrent l'utilisation de la couleur : jaune, bleu, vert et rouge. Ces 4 dessins sont réalisés de la même manière : encre avec un fond de couleur.

La couleur nous amène à imaginer des éléments scientifiques : une image satellite ou une carte météorologique. Ces dessins peuvent faire référence à une multitude de sujets. Le domaine de l'art et de la science se mélangent et s'entrecroisent.

Clément Bagot caractérise ses œuvres comme des « *paysages mentaux* ». Il tient à représenter des mondes alternatifs et à

développer ainsi la notion de voyage. On retrouve dans ses œuvres sa passion pour le cinéma fantastique ou dit *de genre*.

L'artiste porte une grande attention aux outils et aux matériaux qu'il utilise. Même si pour lui, le point de départ de l'œuvre est le geste, le résultat variera selon la technique utilisée. Le Rotring traduira une notion d'uniformité du trait et donc de précision. La plume, quant à elle, transmettra la gestualité, le mouvement.

Sa réflexion sur les matériaux l'amènera à réaliser des sculptures monumentales d'accumulations de différentes matières, toujours alimentées par la notion de voyage.

Ces maquettes sont faites de tasseaux de bois, de profilés en plastique, de néons, de règles. Elles sont assemblées de façon minutieuse formant des volumes et des ambiances cosmiques. Elles permettent aux visiteurs de vivre une *traversée d'espace*.⁴¹

Clément Bagot est motivé par le lien entre ses espaces imaginaires, le visiteur et le lieu d'exposition.

⁴¹ D'après l'article *Clément Bagot, secrètement vôtre*, Entretien avec Philippe Piguet, Art Absolument. En ligne : <http://media.artabsolument.com/pdf/article/56713.pdf>



Fig.20 - Clément Bagot, *Swan*, Techniques mixtes, 166x166x56 cm, Collection privée, Courtesy Galerie Eric Dupont, Paris, 2012-2013.

Source : <http://www.art-collector.fr/clement-bagot-hors-dechelle-exposition-du-deuxieme-laureat-art-collector-2013/>



Fig.21 - Clément Bagot, *Détail Dessin réticulaire1*, Encre et letreset sur papier, 160x300 cm, Collection de l'artiste, Courtesy Galerie Eric Dupont, Paris, 2012- 2013.

Source : <http://artetcaetera.net/clement-bagot-un-elargissement-de-la-perception/>



Fig.22 - Clément Bagot, *Détail Swan*, Techniques mixtes, 166x166x56 cm, Collection privée, Courtesy Galerie Eric Dupont, Paris, 2012-2013.

Source : <http://art-collector.fr/doc/CP-CLEMENT-BAGOT-ART-COLLECTOR.pdf>

1.1.2. La sculpture et le dessin : un but partagé

Clément Bagot a deux pratiques distinctes de l'art, bien que complémentaires : la sculpture et le dessin.

La figure 21 représente un détail de l'oeuvre, *Dessin Réticulaire 1* (voir dessin dans son ensemble figure 13 et sa description p.22-23).

La figure 20 montre la globalité de la sculpture *Swan*. Elle se compose de 2 parties : une enveloppe blanche qui s'entoure autour d'un élément échafaudé en son coeur (voir figure 22). C'est un réseau dense de tuyaux noirs et transparents. Nous imaginons que la sculpture est en réalité un vaisseau du futur, ou le coeur pourrait être la tour de contrôle.

Ces deux oeuvres, *Dessin Réticulaire 1* et *Swan* sont basées sur le même principe : un aller-retour entre la figuration et l'abstraction, entre la réalité et le surréaliste, et entre la massivité et la légèreté.

Toutes deux utilisent le contraste du noir et blanc et le vide et le plein. Les traits sont fins et contrôlés.

Dessin Réticulaire 1 et *Swan* partagent la même double lecture : de loin et de près. Il y a l'oeuvre d'ensemble et l'oeuvre fragment. Comme dans la plupart de ses oeuvres, il y a une lecture de loin et pour observer l'ensemble du motif, une lecture proche afin d'observer les détails ultra précis. Ce monde de l'infiniment petit fascine par sa justesse.

Les lignes et les traits qui composent ses dessins s'assemblent pour créer une oeuvre.

Les détails composent l'oeuvre, ils se rassemblent pour ne faire qu'un. Tous les traits en dessin ou en sculpture sont uniques et se complètent.

Dessin Réticulaire 1 et *Swan* semblent partager des sujets similaires : description d'un autre monde du futur.

Le mouvement est une constante qui se retrouve dans la sculpture et le dessin. Chaque geste est différent selon les matériaux ou les outils qu'il utilise. La notion du corps est au coeur de son travail, à la fois dans le sujet mais aussi dans la réalisation de ceux-ci.

Tous deux sont des traces de son cheminement. Ces deux disciplines partagent le même goût pour la multitude de traces, la densité et l'accumulation.

Dans le dessin, l'artiste est complètement libre. Il peut s'égarer, se perdre et suivre les détours de ses envies. Dans la sculpture au contraire, il y a des impératifs et des contraintes.

Nous pouvons en identifier deux sortes : des oeuvres organisées comme des échafaudages (pouvant aller jusqu'à trois mètres), d'autres composées de structures recouvertes d'une enveloppe ou d'une coque (voir figure 22 et 24). Il y a une logique constructive qu'on ne peut pas ignorer. Dans chaque sculpture, nous retrouvons le soin que l'artiste apporte à chaque élément qu'il crée.

Ces formes ne sont pas reconnaissables du premier coup d'oeil, elles évoquent simplement des idées. Chaque personne, en fonction de ces repères, de son vécu, voit des éléments différents.

Clément Bagot porte une attention particulière pour le trait, la matière et la lumière.

1. Le dessin comme l'empreinte de l'immatériel



Je crois que ce qui est récurrent dans mon travail, que ce soit en dessin, en sculpture mais aussi dans les installations, c'est la densité. Autrement dit les phénomènes d'accumulation ; cela sous entend les notions de plein/vide ; le détail/la masse, la répétition, la structure. »

Clément Bagot

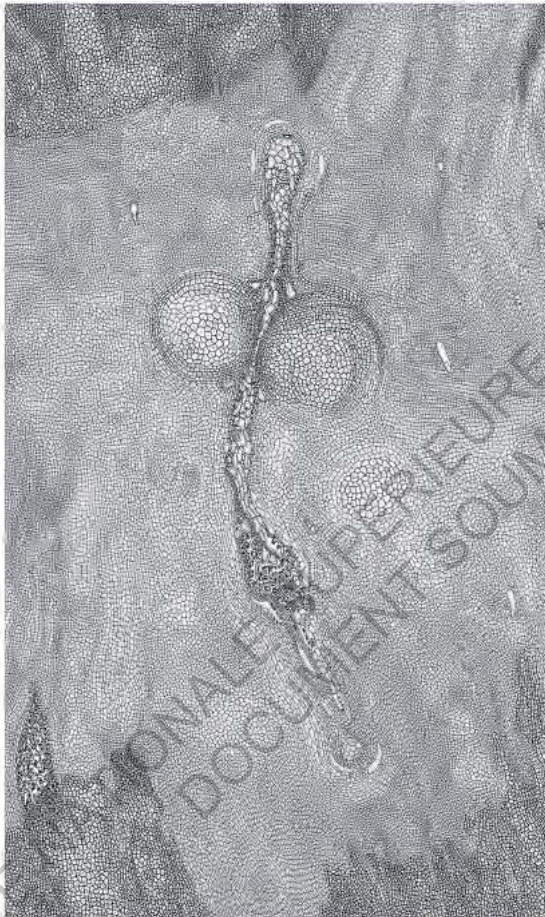


Fig.23 - Clément Bagot, *Lippe*, Encre sur papier, 30,5x23 cm, Collection privée, France, 2013.
Source : <http://www.evahöber.com/?item=clement-bagot>

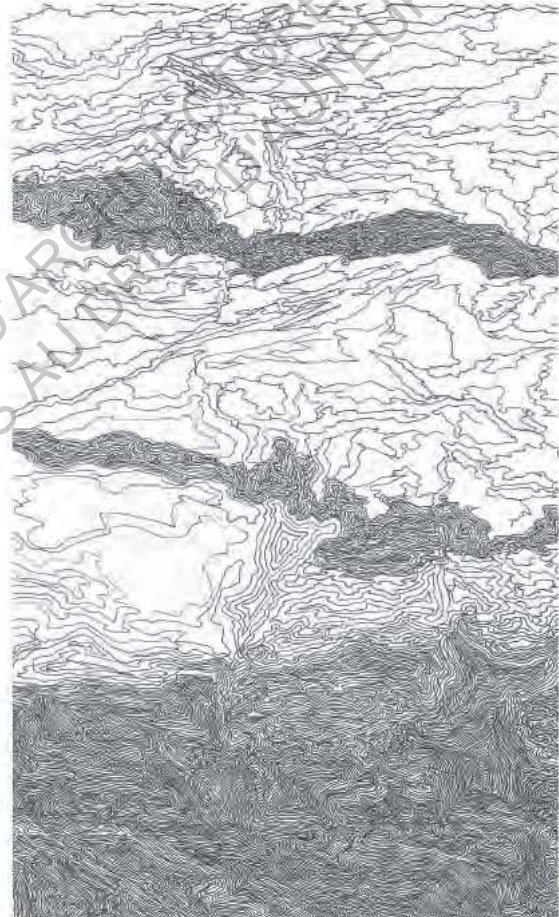


Fig.24 - Magali Demey, *Sans Titre*, Rotring, 21x29,7 cm.
Source : Dessin personnel

1.1.3. Des traces graphiques mystérieuses

Pour Clément Bagot, ses dessins sont des « *cartographies mentales* » ou des « *paysages mentaux* ». ⁴² Pour moi, ce sont des traces.

Ses oeuvres sont un mélange d'accumulations et d'imbrications de traces qui composent entièrement la feuille. Elles créent des textures, ainsi que des micro-motifs.

L'oeuvre *Lippe*, figure 23, est réalisée en noir et blanc avec de l'encre sur papier. Le format est de 30,5x23 cm. La feuille est entièrement remplie par une multitude de motifs ronds ou ovoïdes (un point au centre de chacune d'elle). Il en découle un jeu de répétition, avec plus ou moins de densité.

Dans les coins, les motifs sont plus resserrés, en noir plus profond. Au centre, une forme se détache. Elle est caractérisée par des figures allongées. Cette oeuvre mêle divers univers comme l'organique, la cartographie ou un monde futuriste.

Elle peut faire penser aux tissus musculaires, à l'organisation des organes ou à la multitude de cellules ou encore des cartes moléculaires représentant des cellules humaines. Ce dessin peut être encore l'image obtenue à travers un microscope. On voit la matière en mouvement, des flux chimiques ou de température. Chaque personne a sa propre interprétation.

Je pense que mon travail s'inscrit dans la pratique de Clément Bagot.

Figure 24, le dessin est réalisé au Rotring, uniquement en noir et blanc. Ici, n'est représenté qu'un détail du travail initial, qui se présente sous forme d'une frise (formée de 8 A4).

Ce dessin prend modèle sur l'image de l'écorce d'un arbre. Il mélange le réel, la nature

et le fictif. Je me suis inspirée de la nature pour évoquer une toute autre image.

L'écorce devient un paysage montagneux ou des réseaux routiers. Pour Clément Bagot, son voyage en Islande l'anime. Il prend son inspiration dans la forme des montagnes, leurs profondeurs et leurs matières. Il s'épanouit dans sa création artistique, grâce à la nature. Ce dessin est observé avec une multitude d'échelles possibles. Tout comme les dessins de Clément Bagot, il n'y a pas vraiment de mesure définie comme pour un dessin figuratif. Notre imagination voit ce qu'elle a envie de voir.

Comme l'artiste, je me perds dans les motifs. Ma main dessine un labyrinthe de traits. Avec cet effet de répétition, une notion de laisser-aller du geste se définit. Un mouvement qui n'est plus réfléchi dans cette prolifération de motifs.

Tous deux, nous avons le goût pour un travail de lenteur. Ma main et mon esprit se dirigent toujours dans cette direction.

En résumé, chacune de ses oeuvres nous propose un nouvel univers.

Les accumulations ne se ressemblent jamais, de l'infiniment grand à l'infiniment petit. Les motifs se renouvellent constamment mais toujours initiés par le geste, patient, minutieux, rigoureux. Que ce soit en dessin ou sous forme de maquette, Clément Bagot réinvente ces univers organiques, cosmiques ou futuristes pour inviter le spectateur à voyager. D'autres mondes s'ouvrent en perspective. Il nous laisse l'empreinte de son imagination. Ses oeuvres sont l'invitation à la promenade, à la découverte et la contemplation de mondes inconnus.

⁴² Article *Clément Bagot* d'Anne Malherbe. En ligne : <http://slash-paris.com/artistes/clement-bagot/a-propos>



« Le trait peut s'échapper, ruser, s'oublier, perdre son dessin avant même d'être dessin. Libre de faire tous les détours, tous les écarts, il reste en liaison avec le désir, ou le projet qui a motivé son origine : trouver une issue à une impasse, s'affranchir d'une limite, retenir des instants, changer de point de vue. Une seule ligne peut révéler le dessein qu'elle recèle, un dessin inattendu accordé à l'impossible. »

Bernard Moninot, le 30 décembre 2009

Source : <https://www.museecocteaumonton.fr/Bernard-Moninot.html>

1. Le dessin comme l'empreinte de l'immatériel



Fig.25 - Bernard Moninot, *Silent-Listen*, Acrylique sur Trevira et papier marouflé sur toile, 216x178cm, 2011.
Source : ©André Morin. <https://www.museecocteaumenton.fr/>



Fig.26 - Bernard Moninot, *Silent-Listen*, Détail Dessin dans l'espace, 305x500x400cm, 2010.
Source : ©Patrick Varotto. <https://www.museecocteaumenton.fr/Bernard-Moninot.html>

1.2. Les dessins-empreintes de Bernard Moninot

1.2.1. Les Influences de Bernard Moninot

Bernard Moninot est né en 1949 au Fay dans la Saône-et-Loire. Il est issu d'une famille d'artistes, c'est la raison pour laquelle il dessine depuis son enfance. Il a étudié à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.⁴³

Dés 1970, l'artiste réalise sa première exposition dans la Sarthe. Il constitue déjà un travail pictural représentant des installations qui entraînent des réflexions. Ils utilisent des matériaux comme le verre et les miroirs.

Par la suite, il crée un atelier qui s'inspire du travail humaniste, le *Studiolo des princes de la Renaissance*. Cela consiste à révéler et garder en mémoire les instruments d'observations. Ils permettent d'estimer le temps et l'espace. Son laboratoire collecte, explore et examine les composants du monde extérieur.⁴⁴

Bernard Moninot est fasciné par le rapport entre le réel et le spectateur qui construit dans son esprit l'image de l'oeuvre. Alors chacune d'elle, issue de l'imaginaire de l'observateur, est unique. Comme pour l'artiste Clément Bagot, il y a plusieurs réalités pour un même dessin.

L'artiste reproduit ses sensations grâce à ses oeuvres peintes ou dessinées. Il met en relation plusieurs « *niveau de réalité* » à travers différentes photographies et des procédés mis en scène dans son atelier. Ces avants-

constructions permettent de façonner le visible dans son travail.

L'artiste intègre le spectateur à l'oeuvre ainsi que les notions de transparence et de reflet. L'image du spectateur est alors présente dans l'oeuvre par son reflet.⁴⁵

Tout au long des années 70, il réalise de nombreuses expositions autour de matériaux palpables tels que le verre, le miroir ou le bois. Son travail tourne autour du dévoilement des événements invisibles, comme par exemple le vent ou encore le silence. Pour lui, le dessin est une technique pour révéler les éléments sensibles du monde extérieur qui se soustraient au regard.⁴⁶

Durant plusieurs années, l'artiste s'intéresse à la représentation du son et du silence. Les figure 25 et 26, *Silent-Listen*, sont l'un des résultats de ses recherches.

La figure 25, *Silent-Listen*, est un dessin à l'acrylique sur Trevira⁴⁷ et papier marouflé. Elle mesure 216x173 cm. Cette toile est dans un camaïeu de bleu outremer avec quelques touches d'orange. Plusieurs formes géométriques sont représentées : traits, ellipses et courbes. La forme des traits, parfois courbe ou droite, se dirigent vers des points de fuites donnant plusieurs plans. Ces formes se chevauchent par endroit pour donner une perspective.

⁴³ D'après le livre de Christine Buci-Glucksmann, Amauld Pierre, Anne Dopffer, *Bernard Moninot*, Galerie nationale du Jeu de paume, Exposition du 25 mars au 18 mai 1997, Édition Musée du Jeu de Pau-me, Paris, 1997.

⁴⁴ Article *Moninot*. Galerie Sapone. En ligne : <http://www.saponegalerie.com/artistes/moninot/moninot.html>

⁴⁵ Article *Textes Bernard Moninot*. En ligne : <http://www.bernardmoninot.com/pages/textes.htm>

⁴⁶ D'après le livre de Christine Buci-Glucksmann, Amauld Pierre, Anne Dopffer, *Bernard Moninot*, Galerie nationale du Jeu de paume, Exposition du 25 mars au 18 mai 1997, Édition Musée du Jeu de Pau-me, Paris, 1997.

⁴⁷ Trevira est un nom déposé par Hoechst. Textile synthétique (polymères synthétiques) obtenu par polycondensation appartenant au groupe des fibres polyester. En ligne : http://labobine.over-blog.com/pages/Le_lexique_des_tissus_T-553332.html

1. Le dessin comme l'empreinte de l'immatériel

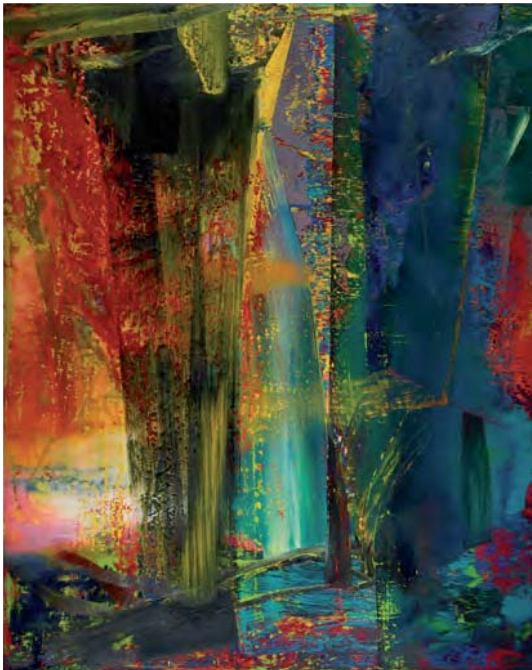


Fig.27 - Gerhard Richter, *Abstraktes Bild (numéro 599)*, 1986.

Source : <https://www.kazoart.com/blog/gerhard-richter-un-peintre-photographique/>



Fig.28 - Jacques Monory, *Toxique 26*, 1983.

Source : <http://zawiki.free.fr/art/monory.htm>



Fig.29 - Jacques Monory, *Hommage à Manet (détail)*, Acrylique sur toile, 1983.

Source : ©Claude Germain, http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/08/23/gasiorowski-l-insaisissable_1750792_3246.html



Fig.30 - Marcel Duchamp, *Rotary Demisphere (Precision Optics)*, 1925.

Source : ©Dan,e <https://www.flickr.com/photos/scarydan/2702142836>

Le contraste du fond et des figures l'accentue également.

Figure 26, *Silent-Listen*, est une installation nommée par l'artiste « *Dessin dans l'espace* ». Elle mesure 305x500x400 cm. Elle se compose d'une toile transparente blanche en double ellipse accrochée au sol, où plusieurs cymbales transpercées par une tige portant chacune un lampion noir. En face de chaque cymbale, des vases transparents contiennent un diapason.⁴⁸ Une trame de fils tendus rayonne autour d'un miroir circulaire. Le tout est maintenu dans une structure formant un cube.

Dans l'installation, les cymbales et le diapason symbolisent le son. La toile tendue représente le silence.

Dans le dessin figure 25, les cymbales sont représentées par les ellipses, les fils par les traits. Les deux oeuvres ont la même symbolique. Comme les cymbales, les cercles flottent dans le vide comme le son flotte dans le silence.

Cette technique devient fondamentale dans sa création artistique, devenant sujet et objet.

L'artiste est influencé par les travaux d'artistes essentiels comme ceux de Gerhard Richter, de Jacques Monory, Gérard Gasio-rowski et Marcel Duchamp.⁴⁹ Bernard Moninot affirme même que ces derniers furent des repères (voir figure 27, 28, 29, 30).

Par la suite, l'artiste s'intéresse à la transcription des effets du temps liés à la lumière et à l'ombre. Pour lui, ces éléments permettent de créer une multitude de figures et de formes. Le but étant de capturer ces composants difficilement perceptibles. L'aspect du hasard représente un élément parfois important dans ses explorations. Cela permet d'obtenir des dessins inédits, et inimaginables.

L'artiste se concentre particulièrement sur les figures géométriques, les volumes, les reflets, les jeux de lumières et d'ombres. Son oeuvre est difficile à définir, ni entièrement installation, ni entièrement dessin mais combinant un peu des deux techniques.

⁴⁸ Définition d'un diapason : «*Note dont la fréquence sert de référence pour l'accord des voix et des instruments.*»
Source : Dictionnaires de Français Larousse

⁴⁹ Gerhard Richter, artiste-peintre Allemand, né le 9 février 1932 à Dresde. Jacques Monory, peintre Français, né le 25 juin 1924 à Paris. Gérard Gasiorowski, photographe, peintre et artiste plasticien français, né le 30 mars 1930 à Paris et mort le 19 août 1986 à Lyon. Marcel Duchamp, peintre, plasticien et homme de lettres français, né le 28 juillet 1887 à Blainville-Crevon et mort le 2 octobre 1968 à Neuilly-sur-Seine.

1. Le dessin comme l'empreinte de l'immatériel



Fig.31 - Bernard Moninot, *Studiolo*, Dessin d'ombres portées, 200x300 cm, 2006. ©André Morin
Source : <https://www.museecocteaumenton.fr/Bernard-Moninot.html>

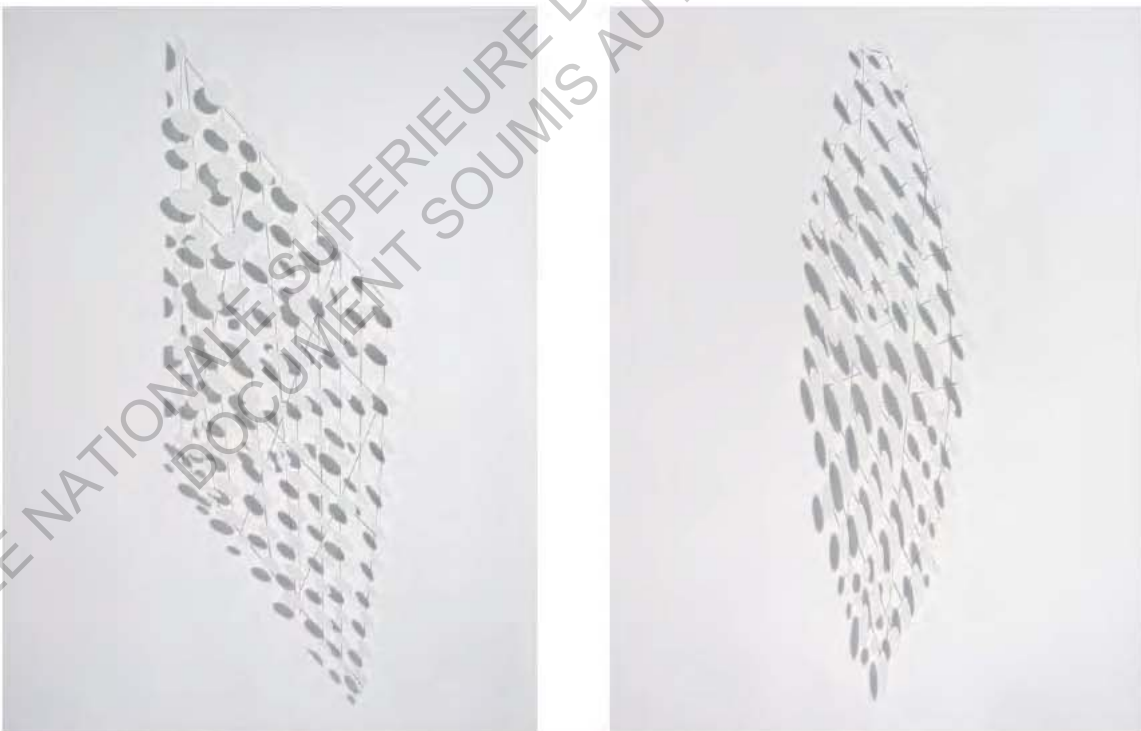


Fig.32 - Bernard Moninot, *Ombres portées : Lodi I et II*, Mathura, 134,5x48x4 cm, Collection MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 1992.

Source : http://www.bernardmoninot.com/pages/travaux/ombres_portees.htm#

1.2.2. Les traces de l'éphémère

Depuis le début, Bernard Moninot est sans cesse intrigué par la représentation d'éléments impalpables et immatériels.

Dix années s'écoulaient avant que Bernard Moninot finalise l'une de ses recherches les plus complexes. Plusieurs événements lui permettent la création d'oeuvres liées aux traces et aux ombres. En 1971, il découvre, par hasard, une technique de dessin qui bouleverse sa création artistique. Ce dessin est réalisé par des ouvriers du bâtiment. Ils utilisent la technique appelée *Trait décoché*⁵⁰ avec un *Strait-liner*. Cette notion est particulière car elle permet de réaliser un trait immédiatement. La longueur de la ligne n'a pas d'importance. La ligne apparaît instantanément.⁵¹

L'artiste trouve dans cette technique un moyen de dessiner à la vitesse de l'éclair, aussi vite que ses pensées ou même que sa vision.

Lors de son voyage en Inde, en 1981, dans les Jardins Astronomiques, *Jantar-Mantar*, de Jaïpur et de Delhi, il découvre réellement l'utilité de l'ombre. Durant ses promenades, il observe les architectures particulières de ces villes utilisant l'ombre comme protection de la lumière et donc de la chaleur.

Quelques semaines plus tard, l'artiste décide de mettre à profit ces phénomènes de changement d'ombre. Il décompose et observe l'action de la course du soleil, afin de réaliser *Studiolo, la trace des ombres portées*.

Figure 31, *Studiolo*, est une installation-dessin. Elle mesure 200x300cm. Elle se compose d'éléments géométriques suspendus à un fil, attachés à un mur par 2 équerres, et éclairés par un spot central. La forme globale est un triangle inversé. L'ombre ainsi projetée sur le mur forme le dessin de l'oeuvre.

Au fur et à mesure, la projection est de plus en plus grande. Pour obtenir ce résultat, il expérimente plusieurs dispositions avec un ensemble d'outils, qu'il fabrique soit avec des cordes à piano, du verre, du mica, du carton et ou des balles de ping-pong. Toutes ces tentatives sont gardées et mémorisées. Parmi ces oeuvres, on y trouve *Ombres portées : Lodi I et II, Mathura*.

Figure 32, *Ombres portées : Lodi I et II, Mathura*, est une installation. Elle mesure 134,5x48x4 cm. Elle se compose d'une structure en plastique et métal de couleur blanche et de forme carrée. Des cordes à piano sont tendues, de part et d'autre.

Selon le point de vue, l'oeuvre prend un aspect général différent : un losange ou un ovale. Les ombres portées créées par cette structure se déposent sur le mur de fond. Cette suspension a un lien direct avec la lumière. Les tâches de lumière et d'ombre fabriquent l'oeuvre.

Ici également, la lumière remplace le geste de l'artiste, elle dessine à sa place.

L'artiste teste de nouveaux procédés de création. Il tente même de dessiner grâce à un marteau. Il place des particules de graphite⁵²

⁵⁰ Trait décoché est une technique ancienne, utilisée par les ouvriers français. Pour cela, ils se servent de l'outil *strait-liner* ou *la souris*. Le trait apparaît à la vitesse de la lumière. D'après le livre *Le dessin hors papier*, sous la direction Richard Conte, Collection Arts et Monde Contemporain, Publications de la Sorbonne, Paris. En ligne : <https://books.google.fr/books>

⁵¹ D'après le livre de Christine Buci-Glucksmann, Arnauld Pierre, Anne Dopffer, *Bernard Moninot*, Galerie nationale du Jeu de paume, Exposition du 25 mars au 18 mai 1997, Édition Musée du Jeu de Paume, Paris, 1997.

⁵² Définition de graphite : «Carbone à cristaux hexagonaux qui présente des couches superposées tendres et friables.» Source : Dictionnaires Cordial

1. Le dessin comme l'empreinte de l'immatériel

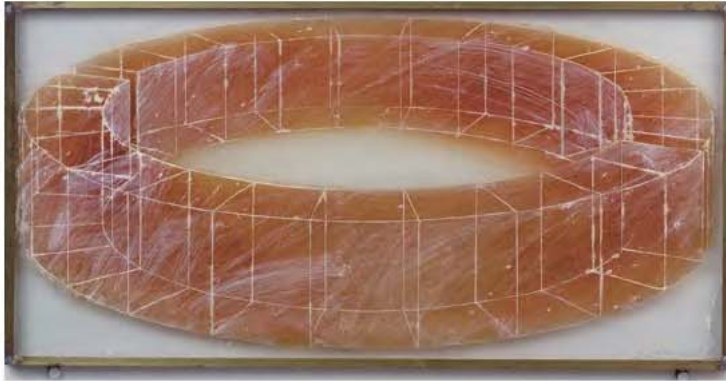


Fig.33 - Bernard Moninot, *Ombres (panoptiques) n°6*, 19x36 cm, 1981.

Source : <http://www.bernardmoninot.com/pages/travaux/ombre.htm>



Fig.34 - Bernard Moninot, *Ombres II (Panoptique)*, 62x62 cm, 1981.

Source : <http://www.artnet.fr/artistes/bernard-moninot/ombres-ii-panoptique-vf8e7vgbX7XMLcMVzR-Xw2>



Fig.35 - Bernard Moninot, *Flammes Solaires (observatoire)*, Collection FRAC Picardie, 1983-1984.

Source : <http://www.bernardmoninot.com/pages/travaux/flammes.htm#>

sur une table, de très légers chocs de marteau mettent en résonance la matière du support et les particules parsemées, créant ainsi des figures.

L'intention de l'artiste est de mémoriser toutes les traces. Il s'aide de matières telles que le verre, le mica, le sable, l'eau et le noir de fumée. C'est matériaux deviennent alors des *matières mémoires*.⁵³

A travers ses explorations, il réalise une série d'oeuvre : *Ombre panoptique*, composée de 6 dessins. La figure 33 et 34 sont deux exemples. L'une mesure 19x36 cm et l'autre 62x62 cm. Elles se composent de tores⁵⁴ à section rectangulaires vus en perspective. La forme de la section est dessinée par un trait fin blanc. Toutes deux sont dans les teintes orange. Figure 33, la couleur est plus soutenue, semblable à du jade brun. Figure 34, l'ombre prédomine.

L'artiste utilise du verre préparé et de la résine, pour composer une sorte de couronne. Nous ne savons pas exactement si cela est un lieu ou plutôt un objet.

Un événement vient chambouler cette création. Une brise vient faire tomber la plaque de verre sur son bureau. Cet anneau recouvert par des pigments non fixés se transfère sur sa table. L'artiste, comprend qu'il peut faire une

copie exacte grâce à ce procédé. Dorénavant, Bernard Moninot utilise le marteau pour fixer un dessin de manière identique. Une lumière traverse le dessin, permettant de recréer une ombre portée. Voici pour l'artiste la représentation du passage du temps.

En 1983 et 1984, figure 35, l'artiste crée *Flammes solaires (observatoire)*. Cette oeuvre se compose d'une cloison blanche en forme de cercle. L'artiste représente 23 dessins de flammes solaires sur verre qui sont la trace d'un phénomène non perceptible à l'oeil nu. Ils évoquent le phénomène que l'on peut voir durant les éclipses sur la couronne du soleil. Ces éléments sont disposés à hauteur des yeux, dans un cercle d'environ 4,50 mètres de diamètre qui englobe le spectateur.

Ces dessins montrent alors l'aspect lumineux qui se trouve autour du cercle de l'éclipse, au moment précis où celle-ci est totale.

Ces phénomènes ont été plusieurs fois photographiés. Ces formes obtenues se rapprochent énormément de dessins au pinceau. L'artiste, pour réaliser cette oeuvre, a dû réaliser des traces de peintures, pour en avoir le modèle. La peinture simule les phénomènes astronomiques.

⁵³ D'après le livre *Le dessin hors papier*, sous la direction Richard Conte, Collection Arts et Monde Contemporain, Publications de la Sorbonne, Paris. En ligne : <https://books.google.fr/books>

⁵⁴ Définition d'un tore : c'est une surface engendrée par la révolution d'une forme géométrique (cercle, rectangle ...) autour d'une droite non diamétrale, de son plan. D'après le dictionnaire de Français Larousse

1. Le dessin comme l'empreinte de l'immatériel



Fig.36 - Bernard Moninot, *Mémoire du vent*.
Source : <http://www.paris-art.com/la-memoire-du-vent-eoletheque-mondiale/>



Fig.37 - Bernard Moninot, *Mémoire du vent*.
Source : <http://www.artabsolument.com/fr/default/exhibition/detail/128/Bernard-Moninot-La-memoire-du-vent.html>

1.2.3. L'empreinte du vent

Bernard Moninot a toujours entretenu un lien étroit avec l'extérieur. C'est durant l'année 1999 qu'il montre réellement son attachement en réalisant une série d'oeuvre : *Mémoire du Vent*.⁵⁵

Durant cette année, un évènement marquant se produit : la grande éclipse solaire. Ce phénomène a un impact météorologique. Dans la zone de totalité (zone d'ombre d'observation), on relève des écarts de température similaires aux écarts entre le jour et la nuit. On constate ainsi, majoritairement au bord de mer, que les brises s'estompent. C'est cet évanouissement de vent, suivi le long du parcours de l'éclipse, qui a entraîné la création cette oeuvre.

Grâce à un dispositif très simple qu'il a inventé, Bernard Moninot capte les traces laissées par le vent (voir figure 36). Pour cela, il utilise des boîtes de pétri⁵⁶, d'environ dix centimètres de diamètre, dont il recouvre les parois de noir de fumée. Ce dépôt très léger, au contact d'une pointe très fine d'un végétal prolongeant sur une feuille de papier, marque des oscillations engendrées par le vent. Suivant son orientation et durant un temps de pause court (de 4 à 20 secondes), un dessin apparait. Les traces sont alors faites par des petits outils (un stylet ou une fine aiguille) qui gravent leurs passages.⁵⁷

Ces tracés (voir exemple figure 37), l'artiste les a décomposés en différents postes, correspondant à des lieux, tels que le Mexique, le Maroc, la Suisse, l'Iran ou encore l'Inde. Bernard Moninot déambule donc dans ces différentes natures, son appareil en main pour

capter ces infimes mouvements. Chaque graphe est unique, ciselé par un mouvement impalpable. Ces empreintes ne pourront être dupliquées puisque issues du vent.

Son projet *Mémoire du vent* est inauguré au MAC/VAL de Vitry-sur-Seine, une première étape pour ce que l'artiste nomme son *Eolethèque Mondiale*. Dans les différentes expositions qu'il a réalisé depuis, il projette au mur, grâce à la lumière. Les empreintes obtenues créant ainsi des jeux d'ombres avec des motifs finement gravés dans le noir de fumée. Les *dessins de lumière* ainsi créés matérialisent des phénomènes naturels d'ordinaire intangibles.

Le but de cette oeuvre est de supprimer le geste de l'artiste. Le tracé se fait par l'oscillation du vent, suivant son intensité. Ces dessins filandreux sont si méticuleux qu'ils ne pourraient être reproduit par un geste.

Aléatoire, ces motifs sont donc uniques.

« Les dispositifs que je mets en place, les outils, ainsi que les instruments capteurs me permettent, plutôt que de la concevoir, de faire advenir le dessin. »

Bernard Moninot, 2003.

En obtenant la trace laissée par la nature, l'artiste devient un archiviste de celle-ci. Il en dresse un inventaire. La nature est ainsi support de la création et donc initiatrice de figure et d'image.

L'artiste s'intéresse aussi au reflet, à la lumière et à l'ombre. Il expose ses empreintes de vent, à l'aide du verre et de la transparence, par projection sur des écrans ou des murs. Cette manière de présenter son oeuvre apporte une notion abstraite et impalpable.

⁵⁵ Jean-Christophe Bailly, Texte écrit pour l'exposition *La Mémoire du vent : Fin Garden de Kashan*, 2007. Université d'art de Téhéran, organisée par l'Ambassade de France en Iran.

⁵⁶ D'après le Dictionnaire Français Larousse : Boîte de Pétri est une boîte de verre ou de matière plastique utilisée en bactériologie pour les cultures sur milieux solides.

⁵⁷ D'après l'article *Une idée en l'air*, Bernard Moninot. En ligne : <http://www.teheran.ir/spip.php?article200#gsc.tab=0>



« Fil d'une unique pelote dévidé comme une écriture qui dessine et rature, griffonne, gomme et suture, le dessin, même si chacune de ses occurrences peut être datée, est un geste sans âge, un geste toujours originaire et neuf. Je terminerai cette (trop) brève promenade à travers les incidences du dessin par l'évocation d'un geste qui s'est saisi de son essence, celui de Bernard Moninot lorsqu'il a eu l'idée de confier l'affaire au vent [...] Cette « mémoire du vent », comme il l'appelle, on peut y lire l'écriture d'une langue inconnue ou les contours d'une forme elle-même toujours évanescence: acheiropoiètes comme disaient les Anciens (c'est-à-dire non faits de la main de l'homme) ces tracés sont des indications de ce que dessiner devrait être : à l'origine de leur tremblé il n'y a rien d'autre en effet que le mouvement vivant des souffles de l'air, c'est-à-dire la vie, c'est-à-dire la fluidité du temps, c'est-à-dire encore cet insaisissable flux que chaque dessin pourtant a cherché à rejoindre. »

Extrait du texte de Jean Christophe Bailly, *Sur le fil infini du dessin*, publié dans le N° 2 de la Revue Cursif (Editions Analogues) qui décrit le processus de réalisation des dessins de la série *La mémoire du vent*.

Bernard Moninot est un artiste qui me touche dans sa démarche : la représentation d'éléments immatériels.

Il faut savoir qu'il y a 2 types de pensée :

- « *la conceptualisation verbale* », c'est lorsque l'on pense avec le son des mots.
- « *la conceptualisation non verbale* », c'est lorsque l'on pense avec des images.

Nous utilisons ces 2 pensées mais chaque personne choisit l'une ou l'autre. La pensée verbale à la même structure que le langage. Elle est linéaire : on fabrique les phrases mentalement, un mot après l'autre. La pensée non verbale est évolutive. Elle est mille fois plus rapide que la précédente.⁵⁸

Les dyslexiques pensent en premier lieu en images. Et vraisemblablement, ce mode de pensée est en lien avec nos difficultés.

Pour ma part, cette différence est très importante puisqu'elle affecte ma vie au quotidien. Mon cerveau utilise la pensée en image. Les mots, sans la possibilité de les associer à une image, posent un problème de compréhension. Bernard Moninot me touche particulièrement car il n'a pas besoin de mot pour s'exprimer, il laisse le vent, le son, ou l'ombre réaliser ses dessins grâce à ses installations.

« *Le dessin, par nature, est un commencement, une idée en l'air.* »

Bernard Moninot

⁵⁸ D'après le livre, *Le don de dyslexie*, de Ronald D.Davis, Heldon M. Braun, Edition La Méridienne, Desclée de Brouwer, Paris, 2012.



« Empreintes de gestes, représentations de mouvements automatiques, qui provoquent formes et suggestions, qui émeuvent les régions les plus profondes, primitives et ancestrales de notre esprit, qui réveillent des sensations et des peurs inconscientes, tout en nous indiquant la fragilité et l'inconsistance des certitudes de la raison. »

Giuseppe Penone, 2014

Source : Giuseppe Penone, Didier Semin, Ruggero Penone, Bernard Fibicher, *Regards croisés*, Musée cantonal des Beaux-arts de Lausanne, Edition 5 Continents, Suisse, 2015.

1. Le dessin comme l'empreinte de l'immatériel



Fig.38 - Michelangelo Pistoletto, *Venus of the Rags*, Collection Peppino Di Bennardo, Napoli, Musée d'art Contemporain de Donnaregina, Napoli, 1967.
Source : Photo© Amedeo Benestante, <http://www.madrenapoli.it/en/collection/michelangelo-pistoletto/>



Fig.39 - Mario Merz, *Igloo di pietra*, KMM sculpturepark, Pays-Bas, 1982.
Source : <http://www.moreeuw.com/histoire-art/biographie-mario-merz.htm>



Fig.40 - Giulio Paolini, *Mnemosine (Les Charmes de la Vie 8)*, Courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino, 1981-1990.
Source : Photo© Philippe De Gobert, <http://www.tribune.com/attualita/2015/09/intervista-giulio-paolini-mostra-lac-lugano/>

1.3. Les traces de Giuseppe Penone comme lien de la nature et de l'homme

« C'est la main qui fait tout,
souvent sans intervention
de la pensée. »

Pablo Picasso, *Propos sur l'art*.

1.3.1. Les influences de Giuseppe Penone

Penone est né en 1947 à Garesio, une région montagneuse du Piémont en Italie. Son enfance est marquée par la nature et l'agriculture puisque son père, ainsi que son grand-père travaillent la terre.

L'artiste s'inspire souvent du rapport entre l'homme et de la nature. Il cherche à créer de nouvelles figures que l'on peut trouver déjà dans cette dernière.

Giuseppe Penone est un artiste lié au mouvement de l'Arte Povera, fondé à la fin des années 1960. Ce courant artistique regroupe 12 artistes, comme Michelangelo Pistoletto, Alighiero Boetti, Mario Merz, Gilberto Zorio, Giulio Paolini⁵⁹ (voir figure 38, 39 et 40). Ce mouvement est créé par le critique d'art Germano Celant.⁶⁰ En 1967, il nomme une de ces expositions, *Arte Povera e in spazio* à Gênes.⁶¹

L'Arte Povera de l'italien *l'art pauvre* prône l'utilisation des matériaux de récupération, des matériaux périssables et naturels.

De nouveaux matériaux apparaissent, comme le sable, le bois, le sel, le café, les plantes, le goudron, la corde, le charbon, le coton... Ces nouveaux matériaux permettent de créer des

oeuvres éphémères qui se modifient avec le temps. De nombreux artistes se servent de ces matériaux pour aborder leurs créations dites *primitivistes*.

Ce mouvement est caractérisé par la volonté de retourner à un art en lien entre la nature et la culture. Il cherche la simplicité et le rapport au quotidien. Il dénonce l'art de l'industrie et l'art comme un produit de consommation.⁶² Certains artistes veulent effacer la limite entre l'art et la vie quotidienne.

Giuseppe Penone a un cheminement spontané. Il n'a pas eu besoin d'étudier une multitude d'ouvrage pour saisir les relations entre les arbres et leurs magies. Il arrive à déchiffrer des événements simples comme une trace.

C'est un artiste avec de nombreuses facettes. Son travail est varié puisqu'il sculpte, dessine et écrit. Celui ci n'est pas basé sur la forme mais plutôt sur l'idée et sur la signification des différents matériaux.⁶³

Dans un texte, en 1974, il évoque le mythe de la création de l'homme par le dieu Knoûm :

« La main qui modela l'homme laissa sur lui une empreinte, il reproduit la peau de l'artisan créateur ».

⁵⁹ Michelangelo Pistoletto, artiste contemporain, peintre et sculpteur italien, né le 1933 à Biella en Italie. Alighiero Boetti, peintre, sculpteur et plasticien italien, né le 16 décembre 1940 à Turin et meurt le 24 février 1994, à Rome. Mario Merz, artiste contemporain italien, né le 1 janvier 1925 à Milan et meurt le 9 novembre 2003 à Turin. Gilberto Zorio, artiste italien, né en 1944 à Andorno Micca. Giulio Paolini, sculpteur et peintre italien, né le 5 novembre 1940 à Gênes en Italie.

⁶⁰ Germano Celant, critique d'art italien, né en 1940 à Gênes.

⁶¹ Deux textes sont écrit, *Notes pour une Guérilla*. Traduction de la pensée du mouvement Arte Povera.

⁶² L'arte Povera est un mouvement qui va à l'encontre de l'art américain abstrait des années 60 et de ce qu'il représente. C'est à dire, l'art de la consommation, ainsi que l'utilisation d'équipement lourd et couteux et donc le lien avec l'économie. D'après l'article *Arte Povera*, Dossier pédagogique du Centre Pompidou.

⁶³ D'après le Film *Giuseppe Penone, les chemins de la main*, Réalisé par Thierry Spitzer, Production Arkadin, Participation CGP Ministère de la culture et de la communication, Images de la culture, 2004.

1. Le dessin comme l'empreinte de l'immatériel



Fig.41 - Giuseppe Penone, *Souffle 6 (Soffio - 6)*, Terre, cuite, 158x75x79 cm, 1978.
Source : Photo© Adam Rzepka, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-penone/penone.html>

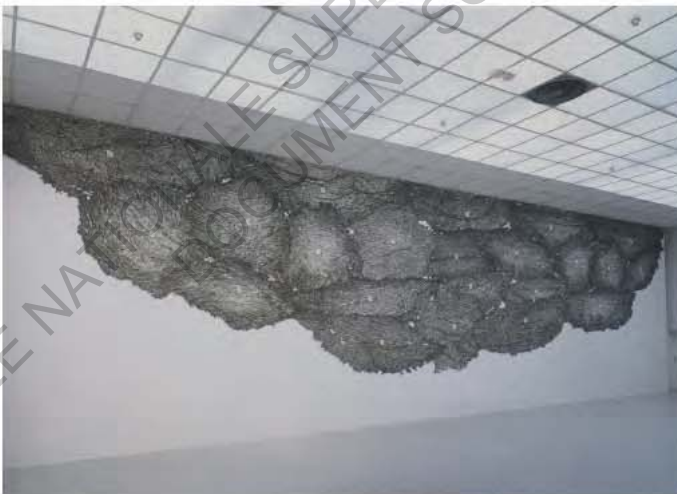


Fig.42 - Giuseppe Penone, *Paupière*, Fusain sur fibres non tissées, plâtre, environ 350x1500 cm, Collection De Pont Foundation for Contemporary Arts, Tilburg, Hollande, 1989-1991.
Source : Catalogue de l'exposition Giuseppe Penone, *Regards croisés*, Sous la direction de Bernard Fibicher, présentée au Musée cantonal des Beaux-arts de Lausanne, Source : Suisse.

1.3.2. Les empreintes-dessins sont *un espace de toucher*

Pour Guiseppe Penone, le dessin est un point de départ et non une explication à ses sculptures. Le dessin, lui permet n'avoir aucune limite hormis celle de son imagination. Celui-ci n'est pas seulement là pour chercher une forme mais il est aussi support de la pensée et matérialise des idées vagues : c'est une forme d'expression libre et autonome.

L'artiste utilise plusieurs types de dessin. D'abord, il y a le dessin similaire aux mots. Ce dessin « *ressemble à des annotations plus mentales que formelles* ». Puis, il y a le dessin qui aide à créer l'oeuvre d'art. Il présente et fabrique l'ouvrage en 3 dimensions. Le dessin oeuvre à part entière.⁶⁴

Comme le dit Bernard Moninot, le dessin est un jaillissement et une continuité du moment à venir.

- L'empreinte du corps de l'artiste

Dans ses oeuvres, la présence du corps et de la nature sont omniprésents. Souvent ils se mélangent.

Une série de sculptures intitulées *Soffi*, qui veut dire *Souffles*, est réalisée en 1978.

Figure 41, *Souffle 6*, est une oeuvre en terre cuite, de taille humaine. On distingue la trace du corps de l'artiste. On suppose qu'il porte une chemise et un pantalon. Le haut de la sculpture, quant à elle, représente le moulage de l'intérieur de la bouche de l'artiste. Puisqu'il s'agit d'un moulage, nous ne pouvons parler de reproduction mais plutôt d'une suggestion.

La forme générale de la sculpture évoque un poumon et le souffle qu'il fait. Ici, l'oeuvre, la

nature et le corps ne font plus qu'un. Ils se fondent entre-eux. Cet objet est à la fois le reflet d'un geste mais aussi la sculpture d'un souffle.

Elle évoque la dualité entre interne et externe, vide et plein, forme et informe. L'artiste montre ce qui est normalement invisible et impalpable (à l'instar de Bernard Moninot). Le souffle prend corps. L'artiste laisse la trace de son corps et l'image d'une idée imaginaire.

Guiseppe Penone multiplie les processus les plus surprenants. Dans son oeuvre, figure 42, *Paupières*, l'artiste isole grâce à une fine pellicule de colle, l'empreinte de sa paupière. Il la diffuse sur une toile afin de la dessiner au fusain. L'empreinte de sa paupière est agrandie, reproduite et superposée à l'infini.

Lorsqu'on observe précisément cette oeuvre on peut y voir un effet d'ombre et de lumière et donc de profondeur. Certains morceaux de paupières sont plus foncés que d'autres, ils sont agencés de telle sorte que les plus clairs soient positionnés en arrière plan donnant une impression de volume.

Guiseppe Penone utilise le dessin et la sculpture pour laisser la trace de l'empreinte de son corps.

Figure 41 et 42, pas de ressemblance mais pourtant elles mettent en place la même idée : ce sont des traces et des signes de l'énergie humaine.

Le corps fait le lien entre la nature et l'oeuvre d'art.

⁶⁴ Catalogue de l'exposition, *Penone. L'espace de la main*, de Roland Recht, Musée de Strasbourg, Édition Musées de la ville de Strasbourg, 1991 et 1992.



Fig.43 - Giuseppe Penone, *Alpes Maritimes - Il poursuivra sa croissance sauf en ce point*, photographie en noir et blanc gardant trace de la performance, 1968.

Source : Photo© Claudio Basso, <http://artdesigntendance.com/domestiquer-la-nature/>



Fig.44 - Giuseppe Penone, *Alpes Maritimes - Il poursuivra sa croissance sauf en ce point*, photographie en couleur gardant trace de l'installation et de la croissance de l'arbre, 1978.

Source : Photo© Giuseppe Penone et Dina Carrara, <http://artdesigntendance.com/domestiquer-la-nature/>



Fig.45 - Giuseppe Penone, *Sento il respiro della foresta (Je sens le souffle de la forêt)*, Encre de Chine et crayon sur papier, Collage, 50x35 cm, 1968.

Source : Giuseppe Penone, Didier Semin, Ruggero Penone, Bernard Fibicher, *Regards croisés*, Musée cantonal des Beaux-arts de Lausanne, Edition 5 Continents, Suisse, 2015.

- L'empreinte de l'arbre

Les traces et les empreintes de Giuseppe Penone montrent l'importance du temps, de la mémoire et du hasard.

Figure 43 et 44, *Alpes Maritimes - Il poursuivra sa croissance sauf en ce point*, est réalisée en 1968. Cette oeuvre se situe dans la forêt près de la ville où il est né, dans la vallée de Tarano en Italie.

Cette sculpture est composée du moulage de la main de l'artiste (en bronze).⁶⁵

La première étape de cette oeuvre, est le moment où l'artiste a pris le tronc dans sa main. Cet instant a été immortalisé par une première photographie en noir et blanc gardant trace de la performance. Puis il a réalisé le moulage de sa main saisissant l'arbre, ceci pour fixer l'événement passé. Après quelques années une deuxième photo fut prise.

Cette main détachée de son bras, donne l'impression de s'être fondue directement dans le tronc de l'arbre. Le végétal continue son existence, excepté à l'endroit où la main est posée. En l'emplacement de la main on observe une blessure, qui boursouffle la matière aux alentours de la main. La nature continue son oeuvre.⁶⁶

L'arbre est une matière qu'on peut modeler, puisqu'il le considère comme un élément fluide du temps. Il désire travailler au plus proche de la réalité, donner une valeur aux matériaux, et

non à la représentation. Il ne veut pas se baser sur la forme mais sur l'idée. Cette empreinte sur l'arbre, travaille sur la mémoire. Au moment du contact de la main dans le bois, il reste la mémoire du geste, le mouvement interrompu de la main en train d'attraper le tronc.

Cette vision peut surprendre, et troubler le promeneur. Cette oeuvre est insolite, transformant le végétal en matière. Même si Giuseppe Penone considère les arbres comme force vitale. Il relie la terre et le ciel : c'est le *centre absolu*. Ici, l'arbre est à la fois, le symbole de la nature, figure et sujet de la sculpture.⁶⁷

On observe l'évolution de cette oeuvre au fil du temps, la nature reprend ses droits.⁶⁸

Le geste de Giuseppe Penone montre à travers cette sculpture l'action du temps. Cette oeuvre donne un résultat pérenne car en bronze.⁶⁹ L'artiste confronte la matière inerte et la nature et le monde du vivant.

Figure 45, représente l'idée de l'oeuvre, *Alpes Maritimes - Il poursuivra sa croissance sauf en ce point*. Ce dessin se nomme, *Sento il respiro della foresta (Je sens le souffle de la forêt)*. Il est exécuté à l'encre de Chine et crayon sur papier. Il mesure 50x35 cm, réalisé en 1968, la même année que la sculpture. Ce dessin est une réflexion préalable, des expériences ou des simulations graphiques avant la réalisation de la sculpture.

Alpes Maritimes, reprend ses thèmes de prédilection : une nature immémoriale, ainsi que l'empreinte de l'homme sur la matière.

⁶⁵ D'après l'article *Giuseppe Penone, Rétrospective*, de Margherita Leoni-Figini, Du 21 avril au 23 août 2004, Galerie Sud, niveau 1. En ligne : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-penone/penone.html>

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ D'après le catalogue de l'exposition Giuseppe Penone, *Regards croisés*, Sous la direction de Bernard Fibicher, présentée au Musée cantonal des Beaux-arts de Lausanne, Suisse.

⁶⁸ D'après l'article *Entretien avec Giuseppe Penone*, de Catherine Grenier et Annalisa Rimmaudo, catalogue de l'exposition, Editions du Centre Pompidou, 2004.

⁶⁹ Le bronze, pour Giuseppe Penone est parfait pour fossiliser le végétal. De plus ce matériau a des similitudes avec le bois car lui aussi évolue avec le temps : le bronze s'oxyde en prenant une teinte verte, le bois quant à lui attire les mousses et le lichen qui lui donne également une teinte verte.... Favorisant les différents sens (le regard en premier lieu), le touché et l'échange essentiel avec le bronze.



Fig.46 - Giuseppe Penone, *Propagazione, Propagation*, Crayon feutre sur papier marouffé sur toile, 201x328, 1993.

Source : Catalogue de l'exposition Giuseppe Penone, *Regards croisés*, Sous la direction de Bernard Fibicher, présentée au Musée cantonal des Beaux-arts de Lausanne, Suisse.



Fig.47 - Giuseppe Penone, *Propagazione, Propagation, Détail*, Crayon feutre sur papier marouffé sur toile, 201x328, 1993.

Source : Catalogue de l'exposition Giuseppe Penone, *Regards croisés*, Sous la direction de Bernard Fibicher, présentée au Musée cantonal des Beaux-arts de Lausanne, Suisse.

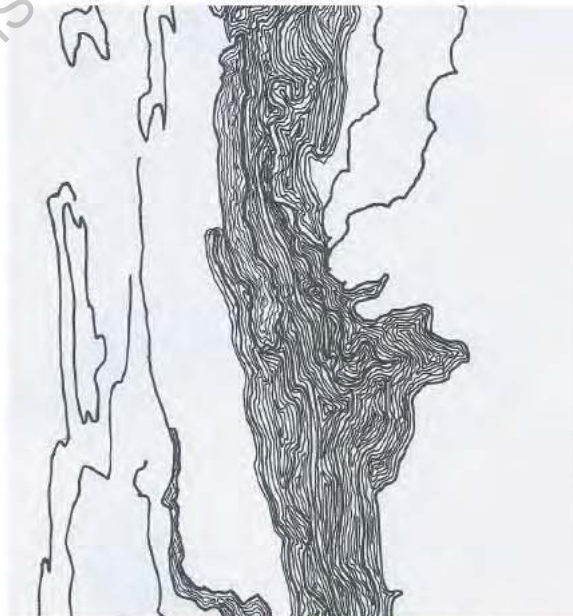


Fig.48 - Magali Demey, *Sans titre (détail)*, Rotring, 21x29,7 cm.

Source : Dessin personnel

1. Le dessin comme l'empreinte de l'immatériel



Fig.49 - Giuseppe Penone, *Dépouille d'or sur épines d'acacia (bouche)*, *Spoglia d'oro su spine d'acacia (bocca)*, Soie, épines, colle, or, 300x1200 cm (trente toiles de 100x120 cm chacune), Collection Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome, 2001-2002.
Source : <http://andycury.com/giuseppe-penone/>

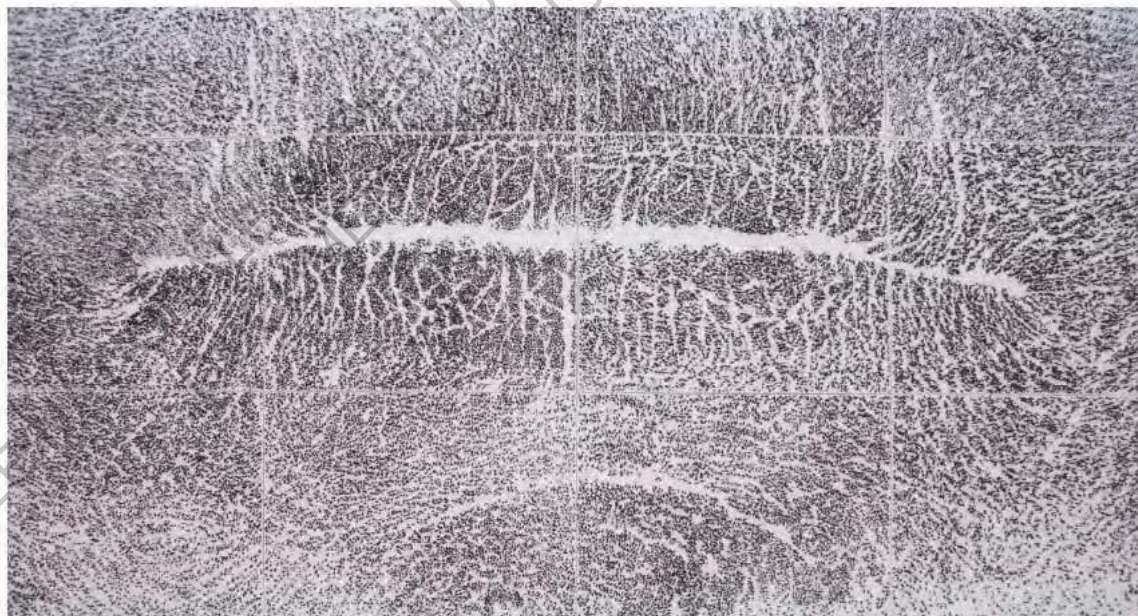


Fig.50 - Giuseppe Penone, *Dépouille d'or sur épines d'acacia (bouche)*, *Spoglia d'oro su spine d'acacia (bocca)*, Soie, épines, colle, or, 300x1200 cm (trente toiles de 100x120 cm chacune), Collection Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome, 2001-2002.
Source : <http://andycury.com/giuseppe-penone/>

1. Le dessin comme l'empreinte de l'immatériel



Fig.51 - Giuseppe Penone, *Pelle di marmo e spine d'acacia-Marta* (detail), 100x140x6 cm, 2006.
Source : ©Photo Mike Bruce, <http://www.gagosian.com/exhibitions/giuseppe-penone--april-11-2014/exhibition-images>



Fig.52 - Giuseppe Penone, *Anatomie*, Marbre blanc de Carrare, 2003.
Source : Photo© michelle@c, <https://www.flickr.com/photos/99001487@N04/10835082915/in/photostream/>



Fig.53 - Giuseppe Penone, *Anatomie*, Detail, Marbre blanc de Carrare, 2003.
Source : Photo© michelle@c, <https://www.flickr.com/photos/99001487@N04/10835082915/in/photostream/>

- Une relation étroite entre empreinte de l'homme et de la nature

Giuseppe Penone s'intéresse particulièrement aux sens tels que le toucher, l'odorat. Il les met en pratique grâce au modelage et au marquage. Il travaille l'empreinte du corps de l'homme et son lien avec le temps et la nature.

Il réalise en 2009, une oeuvre à la fois intellectuelle et esthétique : figure 46 et 47, *Propagazione*. C'est un dessin à l'encre de chine composé à la base de son empreinte. Au centre du papier, on retrouve le dessin de l'empreinte de son doigt. Cette empreinte est développée petit à petit, par des tracés enveloppant la forme principale. Il maroufle l'oeuvre afin de suggérer les veines du bois. Ces nouvelles formes créent une figure complètement différente de l'empreinte de base composée d'une multitude de cercles concentriques autour de l'empreinte digitale.⁷⁰ Apparaît alors une nouvelle oeuvre représentant une coupe d'un tronc d'arbre ou le symbolisme de la goutte d'eau tombant sur la surface d'un lac. La présentation de l'oeuvre diffère de la norme puisqu'elle se propage au delà du papier pour se répandre sur le mur. Ce nouveau regard nous indique le lien fort entre la terre, la nature et le genre humain.

Figure 48, une partie d'une frise représentant l'écorce d'un arbre, composée par les traits réels et imaginaires. Les veines de l'arbre sont tantôt en lignes serrées, tantôt très espacées, allant du blanc au très sombre. Le bois évoque l'empreinte digitale. En parallèle entre l'oeuvre de Penone ou s'entrelace la nature, et l'empreinte de l'homme.

On peut retrouver une autre empreinte du corps de l'artiste dans la figure 49 et 50, une oeuvre de la série *Spoglia d'oro su spine d'acacia (bocca)*, traduction *Dépouille d'or sur épines d'acacia (bouche)*. Cette oeuvre est

exposée dans *Spozio per l'arte contemporanea tor Bella Monaca* à Rome. C'est une oeuvre qu'il réalise entre 2001 et 2002 et qui se compose de matériaux naturels tels que de la soie, des épines, de la colle et de l'or. L'artiste prend l'empreinte de sa peau, il l'agrandit et pose dessus un tissu en soie naturelle. Par transparence, les veines de sa peau apparaissent, il peut alors suivre le dessin pour coller les épines d'acacia. L'artiste joue sur l'espacement des épines collées par milliers en créant différents types de vide. Cela donne une nouvelle lecture à l'oeuvre, dans laquelle on arrive à deviner la partie de son corps représentée, en l'occurrence, sa bouche. Elle se décompose en 30 toiles de 100x120 cm chacune. Pour obtenir une oeuvre monumentale de 300x1200 cm. On voit un réel contraste entre l'effet de douceur quand on est éloigné, et le piquant lorsqu'on s'en rapproche. Pour l'artiste ce qui est important de montrer, c'est la réalité de la matière. La présence de l'or donne une sensation de spiritualité. Le parallèle se fait facilement entre les épines de la couronne du Christ et les épines de l'acacia.

Dans cette même série, l'artiste associe son oeuvre *Spolia su saine d'acacia* avec des panneaux de marbre *Anatomies* (voir figure 51, *Pelle di marmo e spine d'acacia-Marta (detail)*) pour créer un contraste surprenant, le blanc nivelé du marbre, et le noir des épines d'acacia. Il positionne les épines soit au milieu de l'oeuvre, soit sur le côté. Toujours dans le travail du marbre dans la série figure 52 et 53, *Anatomies*, Penone sculpte très profondément des blocs de marbre pour en faire ressortir les veines. La pierre devient alors végétale, en ressemblant à un lierre s'enchevêtrant dans un arbre.

L'oeuvre de Penone apparaît comme un vaste relevé de la surface de son corps. Ses dessins représentent des réflexions et des expérimentations sur la nature.

⁷⁰ D'après le Film *Giuseppe Penone, les chemins de la main*, Réalisé par Thierry Spitzer, Production Arkadin, Participation CGP Ministère de la culture et de la communication, Images de la culture, 2004.

L'empreinte, la trace du geste et la marque du temps composent les dessins de Clément Bagot, Bernard Moninot et Giuseppe Penone. Les traits de Clément Bagot nous emmènent dans un univers imaginaire. Bernard Moninot nous révèle des éléments invisibles et Giuseppe Penone, nous dévoile le rapport entre l'homme et la nature. A la fois similaires mais distincts, ces artistes utilisent la sculpture et le dessin pour déceler la sensibilité du monde extérieur. Ils sont chacun entre le monde réel et imaginaire qu'ils créent. Leurs dessins sont de simples traces d'évocation de leurs idées, un jaillissement de leurs pensées guidé et influencé par la nature. Le Vide constitue et compose les dessins. Pour moi, ces artistes définissent, représentent des thèmes auxquels on ne peut attacher une forme. C'est là, la différence entre les dessins figuratifs et les images de pensée. Je partage avec eux le goût de l'interprétation multiple de chaque dessin. Mon but est de pouvoir regarder à plusieurs reprises une oeuvre pour découvrir les secrets qu'elle contient.

2

LE DESSIN COMME ART D'UN SIGNE

rien : encore d'une superbe ligne
que je pensais la plus réussie
d'une croix rouge parce que
fait du mauvais côté ! Madame
esse d'alors, avait ses principes
gentille, et si j'étais agacé de
le premier de la classe, non
sans trauma. Tout bascula en
madame P., une autre maîtresse
règles du jeu et décréta que
problèmes psychomoteurs. Con
usage et l'humiliation, ses cris et



« Le maniement de l'encre confère la formation technique ; la maîtrise du pinceau confère la vie ; les monts et les fleuves confèrent les structures organiques ; les lignes et les rides confèrent la capacité de métamorphoser la peinture ; l'Océan confère le sentiment de l'Univers ; une simple flaque confère le sentiment de l'instantané ; le non-agir confère la capacité d'agir ; l'Unique Trait de Pinceau confère l'infinité des traits de pinceau ; la souplesse du poignet confère l'irrésistible manifestation du talent. »

Shitao

Source : Chapitre Assumer ses qualités, Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère



Fig.54 - Shih-t'ao, *Barques à la porte céleste*, Musée du petit Palais Pékin.
Source : http://www.cylman.com/shitao/en-vrac_ar284.html

2.1. Similitude entre le dessin et l'écriture dans l'art de la calligraphie de Shi Tao

« *Ecrire et dessiner sont identiques en leur fond* »
Paul Klee, in catalogue d'exp. 1985, p. 81

L'art pictural a une place importante dans la culture chinoise. La peinture est supérieure aux autres arts. L'art pictural montre la réalité de l'univers et ce qu'il cache. Il est même en lien direct avec un travail sacré. Ces oeuvres font le lien entre l'humain et l'univers. La peinture représente donc des *Souffles vitaux* qui permettent d'engendrer les gestes de la création. L'art chinois comme toute chose, implique des règles formées dans la tradition. Trois parties différentes sont caractérisées :

- Le *neng-p'in*, oeuvre de talent accompli,
- Le *miao-p'in*, oeuvre d'essence merveilleuse,
- Le *shen-p'in*, oeuvre d'esprit divin.⁷¹

Le but d'un artiste chinois est de créer un fonctionnement identique à notre monde à l'échelle de l'humain et de l'univers.⁷² L'art s'inscrit dans le quotidien :

« *En Chine, l'art et l'art de la vie ne font qu'un.* »
François Cheng

L'art de la peinture chinoise repose sur un lien, parfois étroit, avec la calligraphie. Le tracé peut changer, il est à la fois *Un et Multiple*.⁷³ Pour François Cheng, la trace du pinceau ne peut exister sans l'esprit, tout comme il ne peut exister sans le poignet. Des traits parfois abruptes et percutants sont nécessaires pour

que le dessin donne son âme. Le pinceau doit être à la fois tranchant et délicat. En Chine, des légendes sont racontées sur les peintres. Certaines histoires font apparaître la magie de la peinture et son caractère sacré.⁷⁴

Shitao est un grand peintre chinois du groupe des *Quatre Eminents Moines Peintres*. Il marque son époque, connu le plus souvent sous son surnom officiel Shitao.⁷⁵ Il a une conception différente de la peinture. Même s'il partage les notions et les croyances, il les met en pratique différemment.

Pour lui, il n'y a qu'une vérité : *L'unique trait de pinceau*. L'important, c'est la parfaite maîtrise du pinceau, le mouvement du poignet, ainsi qu'une émotion forte. Alors la création sera en accord avec son esprit. Les autres artistes cherchent à enseigner des formes en particulier : des modèles d'arbres, de montagne, des rochers.

La culture occidentale est basée principalement sur la civilisation gréco-romaine. Elle nous apporte la notion de perspective, évoluant de la Renaissance jusqu'à nos jours, et le travail de la lumière et de l'ombre ainsi que l'emploi des volumes. Cette pratique ne s'appuie pas sur une activité mais plutôt sur l'expérience et l'observation.

⁷¹ D'après le livre *Vide et plein : le langage pictural chinois* de François Cheng, Editions Seuil, 1979.

⁷² Ibid.

⁷³ Notion *Un et Multiple* d'après le livre *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amène* de Pierre Ryckmans, Traduction et commentaire de Shitao, Edition Plon, Paris, 2007.

⁷⁴ Voir Annexe 1 pour l'exemple d'une histoire raconté sur un peintre Chinois.

⁷⁵ Son vrai nom est Zhu Ruoji et son nom monastique : Daoji ou Yuanji. Il s'est donné aussi de nombreux autres surnoms, environ une trentaine : « le Vieillard de Qingxiang », « le Disciple de la Grande Pureté », « le Moine Citrouille-Amère », « le Vénérable Aveugle »... D'après le livre *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amène*, Pierre Ryckmans, Traduction et commentaires de Shitao, Edition Plon, Paris, 2007.



Fig.55 - Shit'ao, *Brume sur la montagne*.

Source : <https://www.peintures-tableaux.com/Shitao-mists-on-the-Montagne-1707-chinoise-traditionnel.html>

2.1.1. Les influences et l'histoire de Shi Tao

En Chine, différentes dynasties sont organisées.⁷⁶ Ces périodes sont entremêlées par l'alternance de calme et de tempête.

La peinture a toujours été présente dans la culture chinoise, même si au fil des dynasties, cette dernière évolue.

2 mouvements artistiques : le mouvement liée à la religion (taoïsme et ensuite bouddhisme) et l'autre liée à la spiritualité.

Dés le début de sa vie, Shitao connaît des événements sombres. Il est le descendant d'une famille royal (Ming).

Malheureusement après la mort du dernier empereur, son père, considéré comme le successeur légitime, est assassiné. Le seul survivant fut le petit Shitao, âgé seulement de 3 ans. Un serviteur fidèle à sa famille le sauve. L'enfant est placé en sécurité chez les moines bouddhistes du Mont Xiang.⁷⁷

Cette vie monacale, avec le respect de ses règles, devient dur à supporter pour Shitao. Ces aspirations personnelles l'emmènent à quitter le monastère pour voyager à travers le pays. Ces périples le marquent. Au fil de ses découvertes, il dessine des croquis, une source d'inspiration importante tout au long de sa vie. De 1662 à 1664, Shitao devient l'élève de Lü'an Benyue, un célèbre maître Bouddhiste Chan, Maître en pensée Chan. Il apprend la calligraphie. Il se rend à Xuacheng, et observe de magnifiques paysages de montagne. C'est dans cet environnement qu'il crée l'essentiel de ses oeuvres.⁷⁸

Entre 1679 et 1680, Shitao se rend à Nankin. Cette époque, au niveau politique est plus calme. En effet, la dynastie des Qing prend le pouvoir avec un empereur Mandchou, plus compréhensif vis à vis des lettrés. Shitao peut alors côtoyer les milieux intellectuels. Son passage à Nankin lui apporte des liens sociaux et artistiques forts.

Entre 1689 et 1692, Shitao s'intéresse aux peintres classiques Chinois. Il s'installe alors à Pékin où il travaille avec d'autres artistes plus traditionnels.

Vers la fin de sa vie, Shitao se retire dans une modeste maisonnette, près de Yangzhou. Il gagne sa vie grâce à ses peintures, ses calligraphies, ainsi que grâce à des créations de jardin. Dans les derniers moments, Shitao contracte une maladie qui diminue sa capacité à peindre. Il meurt vers 1719 ou 1720 à Yangzhou.⁷⁹

Shitao est un personnage complexe et mystérieux, ainsi qu'un maître incontesté de la peinture Chinoise. Il marque les esprits par une multitude d'oeuvres variées. Il maîtrise aussi bien la peinture, la philosophie que l'art des poèmes ou encore la création de jardins.

Il écrit un texte théorique primordial dans la pensée Chinoise, *Propos sur la peinture*.

La liberté définit le mieux cet artiste à multiple facettes. Shitao est un aristocrate princier qui ne se sent ni moine, ni peintre. Ses oeuvres sont un mélange de techniques et de cultures classiques.

⁷⁶ Voir Annexe 1 : Présentation des différentes dynasties qui ont marqué l'art pictural chinois.

⁷⁷ D'après le livre *Vide et plein : le langage pictural chinois* de François Cheng, Editions Seuil, 1979.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ D'après le livre *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amène*, Pierre Ryckmans, Traduction et commentaires de Shitao, Edition Plon, Paris, 2007.

Représentation du lien entre le yin-yang et le vide :

《 Le Tao d'origine engendre l'Un
L'Un engendre le Deux
Le Deux engendre le Trois
Le Trois produit les dix mille êtres
Les dix mille êtres s'adosent aux Yin
Et embrassent le Yang
L'harmonie naît au souffle du Vide médian 》

Chapitre XLII du Lao-tzu



Fig.56 - Shih-t'ao, *Paysage*, Musée Guimet.
Source :



Fig.57 - Shih-t'ao, *Le Mont Lu*,
Collection Sumitomo, Oiso, Japon.
Source :

2.1.2. Le Vide et le Plein selon François Cheng

Dans la peinture chinoise, le principe de vide et de plein est une notion primordiale. Au commencement, la feuille blanche représente le vide Originel. Et le Premier Trait dessiné symbolise la séparation de la Terre et du Ciel. Lorsque l'oeuvre est terminée, elle regagne alors le vide Originel.

Le vide est donc la compostante principale de la création artistique.

« Non moins essentiel que le célèbre couple Yin-Yang, le vide se présente comme un pivot dans le fonctionnement du système de la pensée chinoise. Il est en quelque sorte «incontournable», pour peu que l'on veuille observer la manière dont les chinois ont conçu l'univers. »⁸⁰

François Cheng⁸¹, *Vide et Plein*.

Toujours dans cette peinture, l'espace peint représente le monde visible. Le vide est le monde invisible. Les liens entre le plein et le vide matérialisent la Terre et le Ciel.

Le Yin et le Yang : Le Yin représente l'eau et le Yang la montagne.⁸²

Figure 56, *Paysage*, elle représente la montagne de Shitao. Les nuages symbolisent le vide, se transformant au fil du tableau en eau. La montagne se confond dans les nuages et l'eau et donc le vide se mêle au plein. Le vide a un rôle fonctionnel, c'est à la fois une représentation concrète des choses mais aussi une symbolique.

La peinture n'est pas une naïve oeuvre esthétique. Son but n'est pas de reproduire

précisément le monde extérieure. Elle permet plutôt de recréer un univers sur le même modèle que le monde.

Deux tableaux, figure 57 et 58, XVI et XVII de Shitao. Dans le premier tableau, il y a une *harmonie dynamique*. Il est composé de forme : montagne, source, rochers, maisons, arbres et herbes. Le vide est présent à l'extérieur des formes mais aussi à l'intérieur. Le vide insuffle un mouvement invisible dans son oeuvre. Tandis que dans le deuxième tableau, le vide est central. Il est une explosion qui engendre un élan circulaire. Les éléments du paysage forment donc une spirale autour du vide.

Le vide est partout dans la culture chinoise. Il est le contenu et le contenant de tout élément. Le Tao⁸³ s'est également appuyé sur l'espace *du vide*, et le *souffle de vie*⁸⁴ pour sa création. Dans la peinture le trait doit être inspiré par ce souffle pour en obtenir une véritable création. Le vide doit faire partie intégrante du Trait mais aussi du poignet du peintre. Shitao décrit précisément ce phénomène dans son chapitre *le poignet vide* dit *hsü-wan*.

L'artiste doit utiliser des traces de pinceaux pour faire ressortir les lignes directrices et internes des éléments, en s'aidant aussi de l'ombre et de la lumière. Lorsque l'oeuvre est achevée avec justesse, alors elle incarne la sincérité.⁸⁵

⁸⁰ François Cheng, *Vide et plein : le langage pictural chinois, Partie : L'art pictural chinois à partir de la notion du Vide*, Editions Seuil, 1979.

⁸¹ François Cheng, écrivain, professeur à l'Université et Membre de l'Académie française.

⁸² Paragraphe d'après le livre *Vide et plein : le langage pictural chinois* de François Cheng, Editions Seuil, 1979.

⁸³ Termes philosophique chinois

⁸⁴ Les « *Souffles Vitaux* » d'après François Cheng, « D'après la cosmologie chinoise, l'univers créé procède du Souffle primordial et des Souffles vitaux qui en dérivent. D'où l'importance, en art comme dans la vie, de restituer ces souffles.

⁸⁵ Dans la croyance Chinoise, le vide est au coeur du processus. Ensuite, il y a cinq niveaux définissant la théorie de la peinture. Ces couches entourent ce centre en spirale. Elles se composent de couple : Pinceau-Encre ; Yin-Yang ; Montagne-Eau ; Homme-Ciel ; La Cinquième Dimension. D'après François Cheng, *Souffle-Esprit*.



*Lorsque Yüke peignait un bambou,
Il voyait le bambou et ne se voyait plus.
C'est peu de dire qu'il ne se voyait plus;
Comme possédé, il délaissait son propre corps.
Celui-ci se transformait, devenait bambou,
Faisant jaillir sans fin de nouvelles fraîcheurs.
Zhuangzi, hélas, n'est plus de ce monde !
Qui conçoit encore un tel esprit concentré ?* »

Su Shi, 1100



Fig.58 - Shih-t'ao, *Bambous*, Collections publiques des Musées de Chine.

Source : http://www.cylman.com/shitao/shitao_vague_de_pierre_ar10.html

2.1.3. Lien entre la Calligraphie et l'art pictural

L'art pictural Chinois et la calligraphie sont à première vue des enseignements différents. Mais lorsqu'on regarde de plus près, nous trouvons des similitudes et des liens entre les deux.

La calligraphie ne peut pas être considérée comme une simple écriture. Elle est définie comme l'art de tracer des signes symbolisant une idée réelle. Le but étant alors de dessiner le trait essentiel. Elle répond à des critères plastiques. Petit à petit, cette discipline est devenue un art, l'art des Lettrés. Sa fonction utilitaire disparaît alors. Cette technique met en jeu plusieurs caractères : La composition et l'aspect sensible des traits, le rythme et le souffle dans le tracé. C'est une promesse du corps, de la pensée et de la sincérité.⁸⁶

Figure 58, *Bambous* par Shitao, l'oeuvre se compose de 3 branches de bambous, en premier plan dans un noir profond, en arrière plan dans un noir dilué. Le coup de pinceau vif fait penser aux signes d'écriture chinoise. Deux tampons rouges servent de signature et une phrase calligraphiée est inscrit à droite directement sur le tableau.

Cette représentation de bambous est accompagnée par un petit poème.

Dans la pensée taoïste, le bambou représente l'équilibre des contraires : souplesse et rigidité, vide et plein.

Elle devient un art pur. Le pinceau devient alors un symbole prestigieux.

La calligraphie a aussi beaucoup apporté à la peinture. A l'image de la notion de rythme, spontanéité, et d'instantanéité.

A l'époque Yuan, les artistes marquent des textes calligraphiés sur les toiles. Ils sont à la fois peintres et calligraphes.

Ces deux domaines se ressemblent par leurs techniques ainsi que par leurs approches. *L'unique Trait de Pinceau* est une théorie énoncée par Shitao, dans *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère*.

L'idée qui se dégage de cette théorie un peu abstraite est l'origine de toute chose. Il prône la pure liberté. Pour permettre aux artistes de se construire. Les oeuvres sont immédiates et rythmées. Un unique coup de pinceau montre *la patte* du maître. Pour Shitao *l'Unique Trait de pinceau* représente l'immensité des figures ainsi que la dimension universelle. C'est un élément décisif dans le processus de genèse d'une oeuvre.

Le Trait est une chose variable et les possibilités sont infinies, c'est pourquoi il est estimé comme *Un et Multiple*.

Il personnifie le développement par lequel le geste de l'homme se rapproche du geste du créateur céleste.⁸⁷

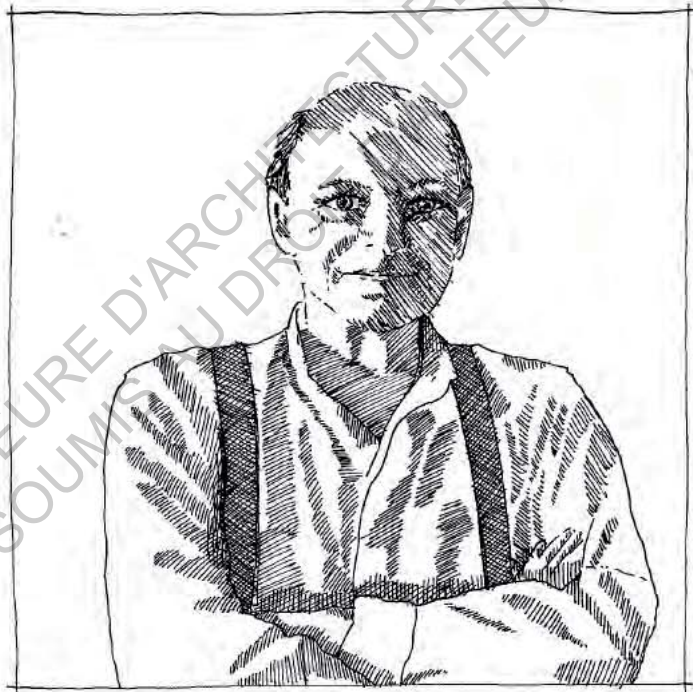
On peut en conclure que l'art de la calligraphie et de la peinture à une origine divine et universelle.

Son accomplissement est lié à l'homme. Dieu donne à l'homme que si ce dernier est en mesure de recevoir son offrande. Le présent est immense pour une personne sage, le présent est insignifiant pour la personne sotte.⁸⁸

⁸⁶ D'après le livre *Vide et plein : le langage pictural chinois* de Francois Cheng, Editions Seuil, 1979.

⁸⁷ D'après le livre *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère*, Pierre Ryckmans, Traduction et commentaires de Shitao, Edition Plon, Paris, 2007.

⁸⁸ De Shitao, Chapitre « *En Union avec la calligraphie* », *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère*.



« Son graphisme, comme le remarque Pierre Resrany, est poésie, reportage, geste furtif, défoulement sexuel, écriture automatique, affirmation de soi, et refus aussi... il n'y a ni syntaxe ni logique, mais un frémissement de l'être, un murmure qui va jusqu'au fond des choses. »

Pierre Resrany

Source : Jonas Storsve (Conception éditoriale), *Oy Twombly*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2004.



Fig.59 - Cy Twombly, *Sans titre*, Crayon de couleur et crayon gras sur papier, 48,5x64 cm, 1954.

Source : *Cy Twombly Cinquante années de dessins*, Jonas Storsve (Conception éditoriale), Collection « Classiques du XXe siècle », Editions du Centre Pompidou et Editions Gallimard, Paris, 2017.

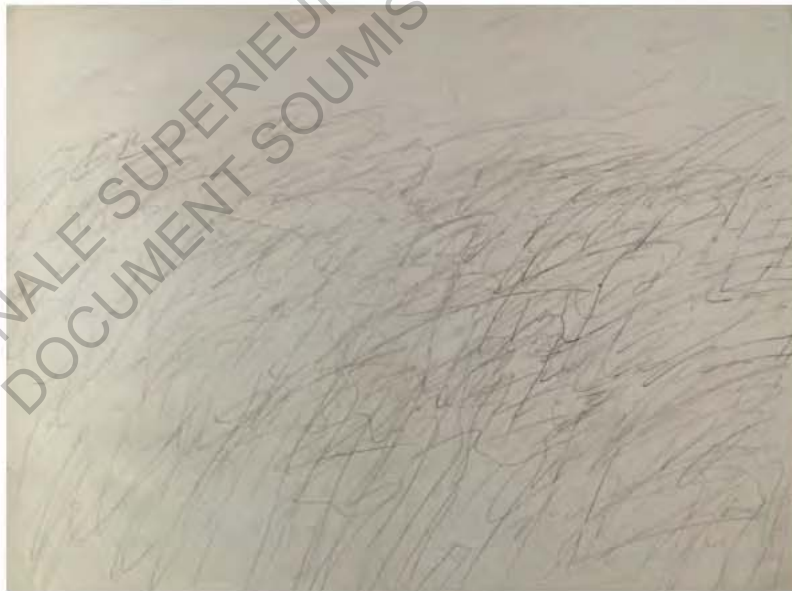


Fig.60 - Cy Twombly, *Sans titre*, Mine de plomb sur papier, 56x76,5 cm, 1957.

Source : *Cy Twombly Cinquante années de dessins*, Jonas Storsve (Conception éditoriale), Collection « Classiques du XXe siècle », Editions du Centre Pompidou et Editions Gallimard, Paris, 2017.

2.2. Ecrire la peinture comme Cy Twombly

2.2.1. Ses étapes de création

Cy twombly est un artiste américain, né en Virginie en 1928. Il est considéré comme un artiste majeur. Ses créations sont définies comme « *des oeuvres intellectuelles qui suscitent l'émotion* ». Il travaille en utilisant « *des traits furtifs, brisés, des gestes brutes et inattendus, un jaillissement de la vie.* »

On pourrait définir l'oeuvre de Cy twombly par des mots comme sincère, naturel, enfantin, naïf, gribouillages, qui représentent à la fois une certaine évidence et en même temps une énigme, une simplicité et un peu d'innocence.⁸⁹

Tout au long de sa vie, son art a évolué. Mais il reste entre impulsion et préméditation. Dans son livre *Cy Twombly Cinquante années de dessins*, Simon Schama⁹⁰ formule cette idée :

« *J'ai toujours pensé que Twombly devrait être un verbe ... ou alors, peut-être, un substantif : Twombly n.m. - un trait qui n'en fait qu'à sa tête.* »⁹¹

Il réalise ses études au Black Mountain College. En 1952, il fait un périple en Europe et en Afrique du Nord. Lors de ses voyages, il s'intéresse aussi bien aux musées, qu'à l'art rupestre ou aux ruines romaines. Il se préoccupe du lien entre le passé et le présent. Ses tableaux se caractérisent par des fonds beige recouverts de signes, de traces et de mots.

Dans les années 50, l'artiste réalise des oeuvres avec des formes de totems, rencontres entre l'Europe et l'Afrique du Nord, inspirées par des artistes comme Franz Kline et Robert Motherwell⁹². Ses oeuvres se situent dans la continuité de l'expressionnisme abstrait (voir définition dans la partie 2.2.2) et des éléments issus des cultures arabes, africaines, et berbères. Ces toiles représentent le foisonnement de la culture de l'art Africain comme la musique, les paysages et l'architecture. Par la suite, Twombly travaille le graffiti avec des griffures, des éraflures, des lettres ainsi que des mots (voir figure 59).⁹³

Lors de son service militaire, il est assigné au service de cryptographie en Georgie. Il y développe un nouveau genre de créations. Il peint la nuit, sans aucun éclairage. Cette méthode a pour but de désapprendre à dessiner afin d'obtenir une oeuvre plus libre.

Il veut séparer son regard de sa main, car celui-ci lui semble formaté par ses années d'études.⁹⁴

Ensuite arrive les peintures All-over. Elles sont un mélange entre « *écriture automatique* » et « *contrôle absolu* ». All-over peut se traduire par partout. La peinture est caractérisée par l'étalement uniforme sur la surface du tableau, il n'y a donc aucun sens d'accrochage propre.

⁸⁹ D'après le livre, *Cy Twombly Cinquante années de dessins*, Jonas Storsve (Conception éditoriale), Collection « Classiques du XXe siècle », Editions du Centre Pompidou et Editions Gallimard, Paris, 2017.

⁹⁰ Simon Schama, historien d'art. Il est professeur à l'Université Columbia. Né le 13 février 1945 à Marylebone.

⁹¹ D'après le livre, *Cy Twombly Cinquante années de dessins*, Jonas Storsve (Conception éditoriale), Collection « Classiques du XXe siècle », Editions du Centre Pompidou et Editions Gallimard, Paris, 2017.

⁹² Franz Kline, peintre américain du 20ème siècle. Il est né le 23 mai 1910 à Wilkes-Barre, en Pennsylvanie, et mort le 13 mai 1962 à New York. Robert Motherwell, peintre, graveur et éditeur américain associé à l'expressionnisme abstrait. né le 24 janvier 1915 à Aberdeen et mort le 16 juillet 1991 à Provincetown, dans l'État du Massachusetts.

⁹³ D'après le livre, *Cy Twombly Cinquante années de dessins*, Jonas Storsve (Conception éditoriale), Collection « Classiques du XXe siècle », Editions du Centre Pompidou et Editions Gallimard, Paris, 2017.

⁹⁴ Ibid.

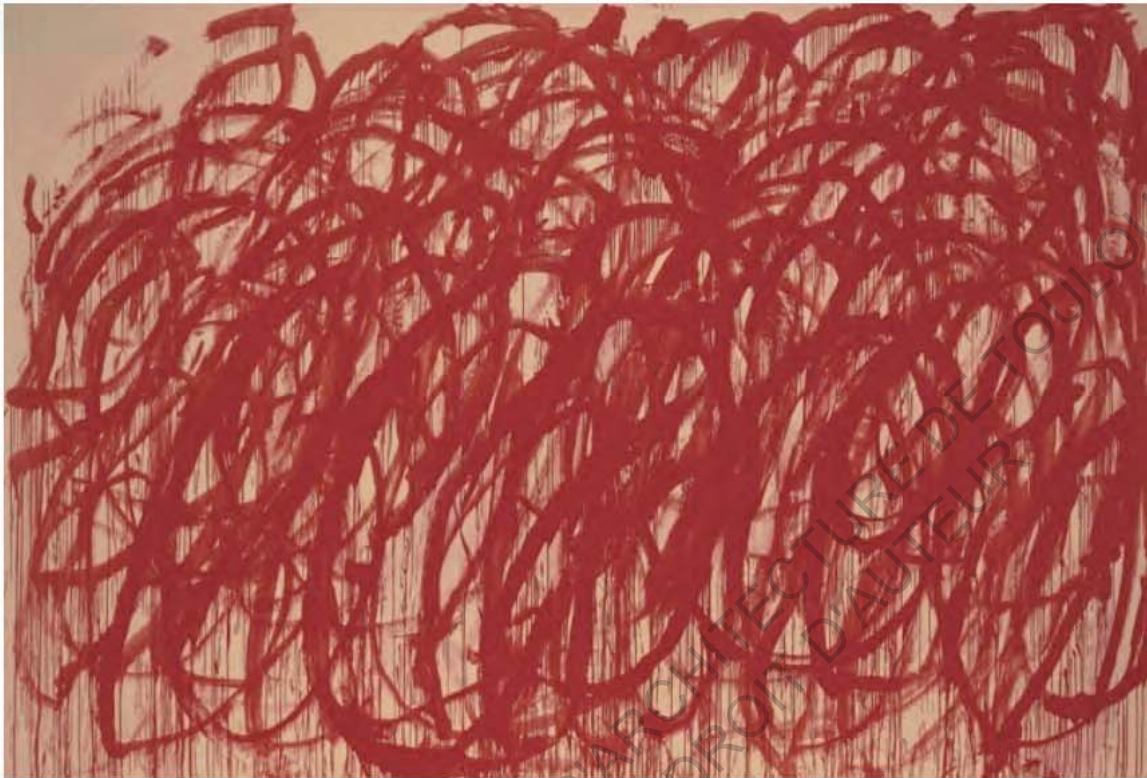


Fig.61 - Cy Twombly, *Untitled VII de Bacchus Series*, Huile sur toile, Galerie Gagosian.
Source : <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/lingering-threshold-between-word-and-image>



Fig.62 - Cy Twombly, *Blackboard*, 1970.
Source : http://www.artfixdaily.com/news_feed/2015/02/12/5797-cy-twombly-tops-1784-million-christies-sale

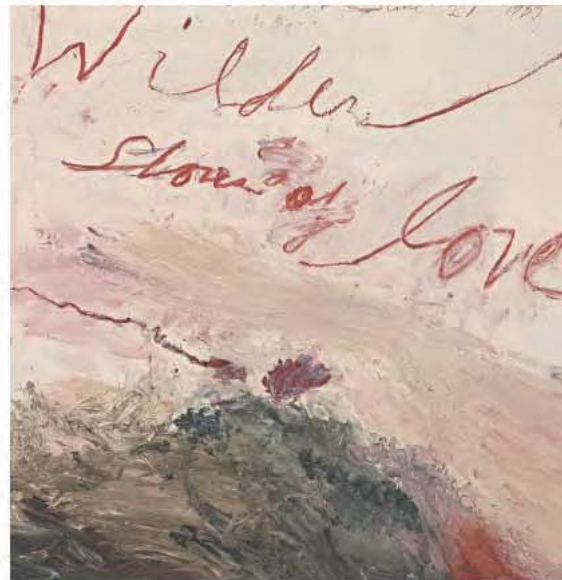


Fig.63 - Cy Twombly, *Wilder Shores of Love*, Peinture industrielle, crayon de couleur, mine de plomb sur panneau de bois, 140x120 cm, Collection particulière, 1985.
Source : http://www.lemonde.fr/arts/portfolio/2016/12/02/cy-twombly-au-centre-pompidou-une-uvre-savante-et-sensuelle_5041968_1655012.html#qq2oRjtUJhkqYc3.99

Ce qui provoque l'impression d'un hors-champ. Ce terme émerge dans les années 50 avec l'apparition de l'Action Painting.

Son oeuvre, figure 60, est composée d'une multitude de traits réalisés avec une mine de plomb. Ces lignes remplissent entièrement la feuille et même au delà.

Entre 1960 et 1970, les oeuvres sur papier de Cy Twombly sont caractérisées par un graphisme linéaire et un biomorphisme.⁹⁵

En 1960, les pictogrammes⁹⁶ et idéogrammes⁹⁷ font leur apparition dans son travail.

Dans les années qui suivent, l'oeuvre de Cy Twombly prend une tournure plus sombre et plus préoccupée. Souvent, l'artiste s'inspire de la mythologie antique liée à des moments violents. Elle y est représentée par la couleur rouge dans ses tableaux.

En 1961, l'artiste fait une série appelée *Red painting*, figure 61, la toile emblématique de celle-ci est réalisée sur un fond beige avec des inscriptions rouges éclatantes. Des traces en forme circulaire couvrent entièrement la toile.

Vers 1963, les fonds deviennent soit gris soit rouge et se composent de gouttes de peinture donnant un effet tonique.

En 1966, une nouvelle étape de création, *Black board Paintings*, figure 61.

L'utilisation des fonds gris reprend les codes de l'école. Les traces sont effectuées au crayon et à la cire. On observe que la couleur

est évaporée. Les pages sont recouvertes d'inscriptions, rappelant des mots sur un cahier.

Entre les années 1970 et 1980, Cy Twombly expérimente la technique du collage. Certaines de ses oeuvres, réalisées en 1974, rendent hommage à des écrivains célèbres.

Effectivement, ses réalisations portent les noms de Malevitch, Rilke, Mallarmé, Valéry, Montaigne, Shelley et Keats.

En 1980, l'écriture et le dessin s'entremêlent à nouveau. Comme par exemple dans la figure 63, *Wilder Shores of Love*, qui reflète bien l'esprit de cette série. L'oeuvre est composée de mots et de dates en partie haute. Le bas de la feuille se charge d'amas de peinture. Certaines oeuvres sont élaborées avec des formes en cercle, elles dégagent alors quelque chose de spirituel.

Pour Jonas Storsve, conservateur du patrimoine, cette accumulation de traits et de mots barrés est l'essence même d'une oeuvre véritable.⁹⁸

Cy Twombly a ensuite expérimenté de nouvelles techniques. L'artiste jongle entre signes, traits, gribouillis, écritures, dessins, tâches de couleurs, griffures. Ses oeuvres représentent une gestuelle particulière avec un tracé vivant et expressif. Cy Twombly possède l'art de l'écriture.⁹⁹

⁹⁵ Le biomorphisme est l'âme d'une réalisation artistique abstraite. Ces figures s'inspirent des végétaux et du monde animal. En ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/biomorphisme/9453>

⁹⁶ Un pictogramme se sert de l'illustration d'un élément. Le pictogramme correspond à une photo. En ligne : <http://www.handpuzzles.com/difference-entre-pictogrammes-et-ideogrammes/>

⁹⁷ Tandis qu'un idéogramme emploie un signe ou un symbole constitué de figures géométriques. L'idéogramme équivaut à une idée. Il permet donc de représenter une pensée. En ligne : <http://www.handpuzzles.com/difference-entre-pictogrammes-et-ideogrammes/>

⁹⁸ Jonas Storsve (Conception éditoriale), *Cy Twombly Cinquante années de dessins*, Collection « Classiques du XXe siècle », Editions du Centre Pompidou et Editions Gallimard, Paris, 2017.

⁹⁹ Article *Cy Twombly au Centre Pompidou : une oeuvre « savante et sensuelle »*.

En ligne : http://www.lemonde.fr/arts/portfolio/2016/12/02/cy-twombly-au-centre-pompidou-une-uvre-savante-et-sensuelle_5041968_1655012.html#qq2oRjtiJhkqyYC3.99



Fig.64 - Cy Twombly, *Dutch Interior*, Crayon à la cire, mine de plomb, huile sur toile, 265x300 cm, 1962.

Source : *Cy Twombly Cinquante années de dessins*, Jonas Storsve (Conception éditoriale), Collection « Classiques du XXe siècle », Editions du Centre Pompidou et Editions Gallimard, Paris, 2017.

2.2.2. Les influences de Cy Twombly

Cy Twombly a d'abord été influencé par l'Expressionnisme abstrait,¹⁰⁰ nommé *école de New York*. C'est une école d'avant-garde née de l'anti-conformisme.

Ce courant englobe de nombreux artistes, peintres, photographes, sculpteurs avec des styles très différents. Le Colorfield painting et l'Action painting le composent.¹⁰¹

L'action painting est une peinture d'action spontanée ou peinture gestuelle. L'importance est dans le mouvement, le geste aléatoire et les textures. Les formes obtenues sont souvent incertaines et déstructurées mais elles essaient de renouer avec les sentiments les plus profonds qui se trouvent en nous.

Le Colorfield painting repose sur le principe de recouvrir la toile par des aplats de couleur. Les artistes unifient les formes et le mouvement du geste devient plus précis. Ces 2 mouvements opposés composent pourtant l'école de New York. Mais tous les artistes sont à la même recherche d'un sens et d'une expression de leurs pensées et de leurs sentiments. Ils les

retranscrivent avec des formes abstraites et des couleurs.

Cy Twombly est aussi influencé par le Surréalisme,¹⁰² avec les théories sur les *Automatisme*. Ce courant est provocateur, avec un esprit libérateur et d'avant-garde.

Le surréalisme est caractérisé par une création liée « *au rêve, au désir et à l'instinct* ». Les rêves fascinent les surréalistes car ils libèrent l'inconscient. Ce mouvement artistique est en lien avec la vie quotidienne.¹⁰³

Le surréalisme prend deux directions différentes mais complémentaires. Il cherche à suggérer le mystère de l'inconscient et bouleverser le réel.¹⁰⁴

Ce procédé est caractérisé par l'écriture sans l'esprit, ni conscience. C'est un autre moyen de transmettre sa pensée. Cette technique permet de surpasser le réel. Elle cherche le mélange entre l'inconnu et l'invisible.¹⁰⁵

Cet art donne l'importance à la création spontanée, automatique ou subconsciente.

¹⁰⁰ Apparu peu après la Seconde Guerre Mondiale, il est le premier courant artistique américain à avoir une influence internationale. Il a un impact considérable sur le monde de l'art contemporain. « Expressionnisme abstrait » est utilisé par le critique d'art Robert Coates, en 1946. Mais ce n'est pas la première fois qu'il apparaît. En effet, en 1919 en Allemagne, dans la revue « Der Sturm », il s'applique alors à l'expressionnisme allemand. Aux États-Unis, Alfred Barr est le premier à utiliser ce terme en 1929 en parlant des œuvres de Wassily Kandinsky.

¹⁰¹ D'après l'article *L'expressionnisme abstrait*, par Arts3 Network. En ligne : <http://www.guide-artistique.com/dossiers/expressionnisme-abstrait.html>

¹⁰² Le surréalisme est un mouvement artistique né en France. Il apparaît après la Première Guerre mondiale dans la revue *Littérature* en 1919, « Le manifeste du surréalisme de André Breton ». Le théoricien André Breton est le chef de file de ce mouvement. Il écrit trois manifestes qui expliquent les idées des surréalistes. En 1919, dans son premier texte, « Les Champs magnétiques », il donne naissance à l'écriture automatique. D'autre part André Breton, dans *Manifeste du surréalisme* (1924) proclame et décrit cette technique ainsi « Placez-vous dans l'état le plus passif ou réceptif que vous pourrez... écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas vous retenir et ne pas être tenté de vous relire ».

¹⁰³ Un tract de l'époque définit le surréalisme comme un art libéré : « Le surréalisme n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie. Il est un moyen de libération totale de l'esprit et de tout ce qui lui ressemble ».

¹⁰⁴ D'après le document *Mise au point scientifique : Le Surréalisme*. En ligne : https://www.ac-clermont.fr/disciplines/fileadmin/user_upload/Lettres-Histoire/formations/Lettres/presentation_du_cote_de_l_imaginaire.pdf

¹⁰⁵ D'après l'article *Ecriture Automatique, Parcourir la 4e Dimension*, par Arts3 Network. En ligne : <http://www.le-surrealisme.com/ecriture-automatique.html>

2. Le dessin comme art d'un signe



Fig.65 - Cy Twombly, *Tableau de Lexington*, 152x189 cm, 1959.
Source : <http://artdutemps.blogspot.fr/2017/01/cy-twombly-le-tisseur-dhistoires.html>



Fig.66 - Cy Twombly, *Lexington*, Peinture industrielle sur toile, 1951.
Source : <https://cultureuse.wordpress.com/2017/01/10/cy-twombly-1928-2011-%C2%A7-reminiscentes>

2.2.3. Le trait et la pulsion : la danse des traits

Cy Twombly est connu pour privilégier le geste de sa main, son mouvement et son impulsion. L'artiste utilise différentes techniques : le chevauchement, la superposition, et l'imbrication.

Il n'a pas besoin d'esquisse, ni d'étude préparatoire. C'est plutôt une sorte d'écriture directe, que l'on pourrait relier au concept du *Corps parlant* ou de *l'Événement de corps*.¹⁰⁶ Le corps parlant peut être défini par le réel, l'inconscient et l'affect.

Sa série, appelée *Peintures de Lexington* et réalisée en 1959, se compose d'environ 10 oeuvres, inspirées de sa ville natale. Voir figure 65 et 66. Une sensation de blancheur, ni trop chaude, ni trop froide.¹⁰⁷ Mélange de sérénité et de mouvance.

Ces marques sont à la mine de plomb sur une peinture à l'huile industrielle. Celle-ci permet une application fluide ainsi que la réalisation de lavis. Il y a également des traces plus petites et plus espacées que dans ses autres toiles. Les marques manifestent une émotion plus qu'elles ne décrivent une forme.

L'artiste ne s'astreint pas à un travail quotidien. Il doit être dans un certain état d'esprit pour débiter une oeuvre, celle-ci devant réunir plusieurs facteurs intellectuels et émotionnels. Comment une pensée permet de mettre à jour l'envie physique du peintre ?

L'artiste d'écrit souvent cet exercice comme un *état d'extase* en ajoutant, à posteriori, qu'il ressentait plutôt une excitation. Un fois qu'il commence son oeuvre, il doit travailler vite,

sans aucune interruption pour garder le fil conducteur.

« Ce processus de réalisation engendre la sensation de l'immédiateté du moment, si visible dans toute l'oeuvre de Twombly. »¹⁰⁸

A travers ses toiles, Cy Twombly, nous raconte son vécu par sa façon de s'exprimer, par l'écriture à travers les mots. Cela se fait sans ordre, sans technique, sans ligne conductrice, seulement par son geste brouillon, presque surprenant, par son insouciance, sa main vole qui effleure la toile.¹⁰⁹

Dans les oeuvres de Cy Twombly, le fond est primordial. Il est la plupart du temps uni : de la couleur de la toile, gris métallisé ou bleu foncé mat. Le fond peut être tout simplement la toile elle-même. La toile peut alors représenter la profondeur et le vide, ou peut-être l'image de notre humanité. L'artiste vient ajouter par couches successives des éléments que l'on peut supposer être des fragments de vie.

La technique de la coulure dans les oeuvres de Cy Twombly est omniprésente. Elle est le reflet de la force du geste, de son rythme et de son mouvement (la pression, la tension et le relâchement du pinceau...). Ses coulures sont toutes uniques.

Analogie entre l'art chinois et Cy Twombly : le corps y est actif. Il n'y a aucune possibilité de se reprendre. Le trait, la forme et le geste doivent être réussis au premier coup. Ce principe est nommé *Alla prima*.

¹⁰⁶ *L'inconscient et le corps parlant*, conférence de clôture du IX^e congrès de l'Association mondiale de psychanalyse, le 17 avril 2014, à Paris, disponible sur le site de l'AMP.

¹⁰⁷ D'après le livre *Cy Twombly*, de Jonas STORSVE (Conception éditoriale), Editions du Centre Pompidou, Paris, 2004.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ibid.



Fig.67 - Cy Twombly, *Untitled*, Rome, 1961.

Source : <http://downinyouforest.tumblr.com/post/150270386722/cy-twombly-untitled-rome-1961-oil-paint-wax>

Cependant, entre le geste des peintres Chinois et celui de l'artiste Cy Twombly, une grande différence les sépare. Les peintres Chinois ressentent une certaine rigueur dans la création de leurs oeuvres. L'artiste crée sans objectif précis et sans idéal.

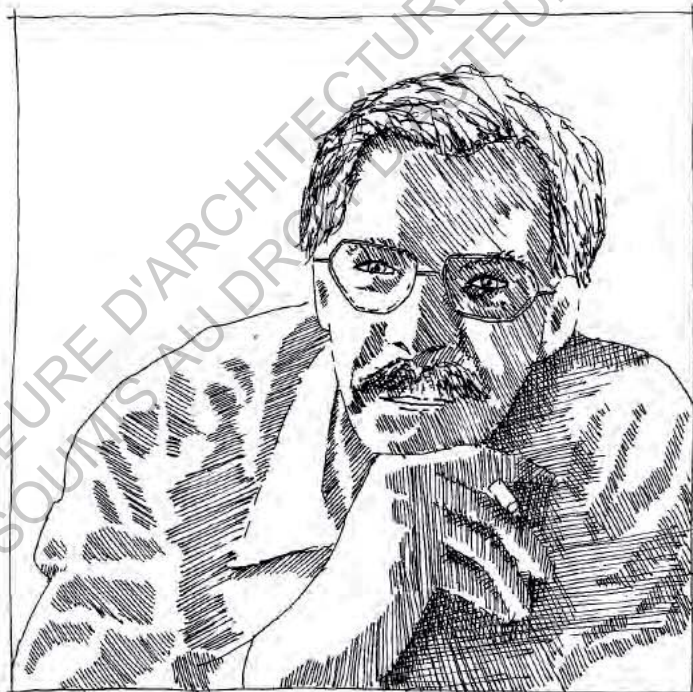
Cy Twombly est un artiste plein de surprises, de richesses, et complexité. Il s'ancre dans la suite du mouvement de l'Expressionnisme Abstrait et dans l'Action Painting. Il se détache peu à peu de ses inspirations pour travailler plus précisément les empreintes du geste avec des traces de l'écriture. Ses tableaux sont le reflet du mouvement et de ses pensées.

Le travail de Cy Twombly peut être résumé grâce à trois éléments : les traces dessinées ou peintes, le mouvement du corps, et les traces d'écritures. L'artiste est aussi grandement marqué par l'histoire : par la littérature, la poésie, les mythes antiques et égyptiens.

« *Je ne suis pas complètement un artiste abstrait. Il faut qu'il y ait une histoire derrière la pensée* ». ¹¹⁰
Cy Twombly

Il explique que l'art contemporain n'est pas solitaire et sans fondement. Il s'appuie sur des origines lointaines que nous tenons en héritage. Pour lui, le passé est l'origine de tous les arts puisque tous les arts sont actuels.

¹¹⁰ «*I'm not an abstractionist completely. There has to be a history behind the thought.*», Cité dans *Cy Twombly : Cycles and Seasons*, Nicholas Serota, Londres, Tate Modern, 2008.



Ce que je fais en somme, c'est exagérer la naturelle liberté de l'écriture. »

Christian Dotremont

Source : Chapitre Assumer ses qualités, Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Arière

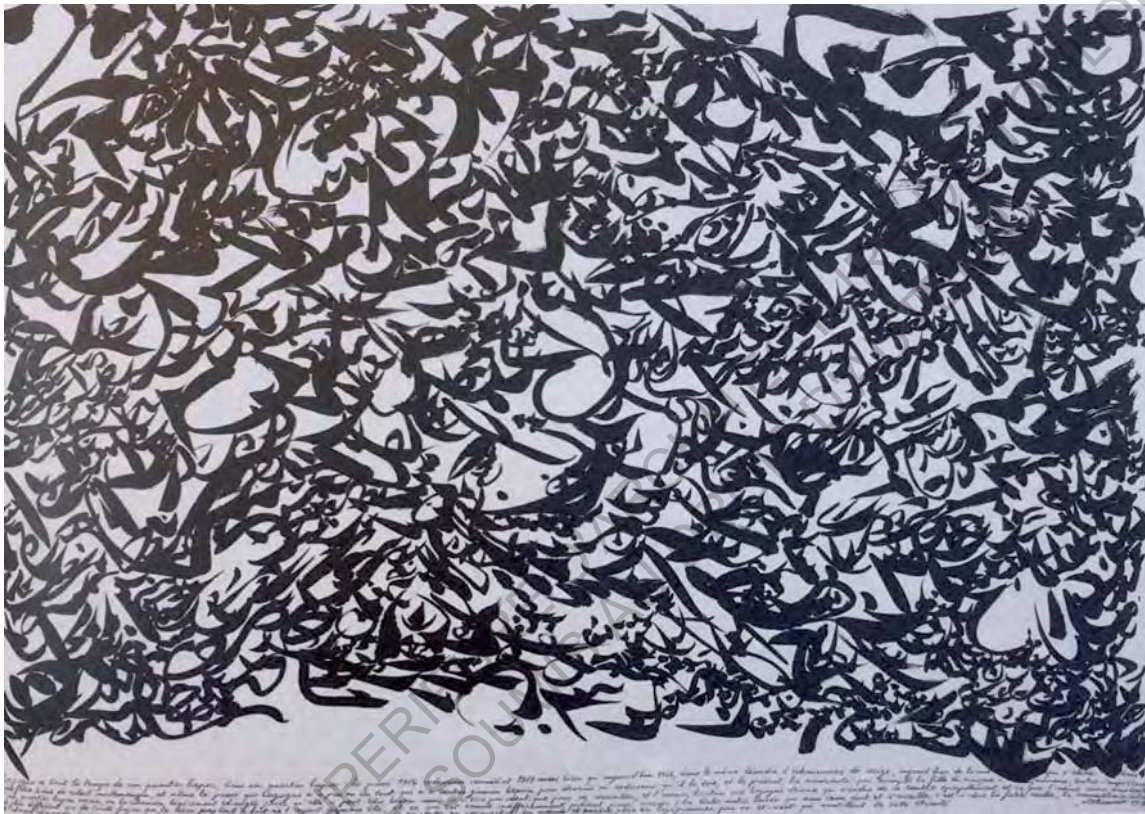


Fig.68 - Christian Dotremont, *Logogus*, 1976.

« Logogus a tout le temps de son quartier Lapon, dans son quartier Lapon : le passé 1956 redevenu immédiat 1973 aussi bien qu'aujourd'hui 1976, dans le même désordre d'échancrures de neige, aujourd'hui de la nuit qui s'abîme dans une folie brève de soleil interrompu, et même le passé que Logogus n'a pas vu du tout qui n'a certes jamais besoin pour devenir ni redevenir qu'il le voie, et le présent, la nouveauté, par exemple la fille du kiosque à journaux, entre-temps venue d'un quartier Lapon voisin, ou la chanson légèrement changée parce qu'elle a peut-être besoin aussi de n'être pas identique pour se ressembler, et l'avenir lointain que Logogus devine qui viendra de ce centre-éparpillement, et ce que l'avenir aura sans doute de plus différent qui de toute façon ne le sera pas tout à fait, ne l'ayant jamais été, et ce qui est comme indifféremment présent, passé, avenir : la route autre durée qui sans cesse dort et s'éveille, c'est à dire la fable réelle, la ressemblance entrée de chaque démesure. Logogus a tout le temps, tous les temps, qu'il a chaque fois à résumer en gerbe, en perspective, en noeuds, et encore plus logogrammes, par va-et-vient qui sautillent de cette éternité. 1976 »

Source : Christian Dotremont, *Logogrammes*, Cabinet d'art Graphique, Collection Carnet de dessins, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2011.

2.3. Les dessins des mots de Christian Dotremont

2.3.1. Les Influences

Christian Dotremont est un écrivain et artiste belge. Il est né à Tervuren en 1922. Très vite, l'artiste est intéressé par le mouvement du Surréalisme Belge. Il réalise un voyage à Paris où il fait la connaissance de plusieurs artistes et écrivains tels que Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Jean Cocteau, Gaston Bachelard et Marcel Duchamp.¹¹¹

En 1947, Il fonde alors le mouvement, Surréaliste révolutionnaire.

Un an après, Christian Dotremont crée le mouvement International d'art expérimental, Cobra.¹¹²

Ce nom vient du rassemblement des premières lettres de Copenhague, Bruxelles, Amsterdam.¹¹³ Tout juste deux ans après, Christian Dotremont obtient une bourse pour réfléchir à l'art populaire Danois.

En 1951, il découvre des inscriptions gravées dans la roche et altérées par le temps à Silkeborg, au Danemark. Ces vestiges d'anciennes civilisations germaniques, ces formes énigmatiques et indéchiffrables ont été une expérience importante dans sa passion des signes graphiques.

Ces marques représentent des indices d'une culture, les empreintes du passé. Le caractère hermétique de ces runes interpelle également l'artiste qui exprime la volonté d'expérimenter l'illisible.

Cela donnera de nombreux essais graphiques comme le procédé de Gion Mili, une performance qui consiste à imprimer sur une pellicule les gestes d'un écrivain dans l'obscurité partielle, car éclairés par une lampe torche devant un objectif d'appareil photo.

Vers les années 1956, il entreprend un périple en Laponie Finlandaise. Les paysages qu'il découvre l'influenceront tout au long de sa création. Les formes de ses logogrammes¹¹⁴ ont été influencées par ces scènes Laponnes.

Pour lui, ces déserts de neige, les traces d'animaux et d'hommes, l'empreinte du vent, l'influence dans sa création. La page blanche représente pour l'artiste une étendue de neige en Laponie.

Christian Dotremont décrit ces oeuvres comme des poèmes transcrits de manière complètement spontanés. Ses écritures ont l'image d'une écriture étrangère et ne peuvent être lues dès le premier regard. Souvent le poète accompagne son oeuvre du texte lisible (voir figure 68).

En 1962, Christian Dotremont expérimente une autre technique, les *Ecritures espacées*. Il s'agit d'écrire une multitude de fois le même mot dans différents moyens de transport, comme le train, le bateau, le traîneau, le bus, ou à pied.

¹¹¹ Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Jean Cocteau, Gaston Bachelard et Marcel Duchamp

¹¹² D'après l'article *Les calligrammes ou "peintures-mots" de Dotremont* par Anne Zali. En ligne : http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/page/textes_images/06.htm

¹¹³ D'après le livre *Logogrammes*, Christian Dotremont, Cabinet d'art Graphique, Collection Carnet de dessins, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2011.

¹¹⁴ D'après le Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : Logogramme est un dessin représentatif d'une notion (logogramme sémantique ou idéogramme) ou d'une suite phonique constituée par un mot (logogramme phonétique ou phonogramme).



Fig.69 - Christian Dotremont, *Sans titre*, Encre de Chine et mine de graphite sur papier de Chine.
Source : Christian Dotremont, *Logogrammes*, Cabinet d'art Graphique, Collection Carnet de dessins, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2011.



Fig.70 - Fabienne Verdier, *Premier pas vers l'infini*, Encre sur résine, 60x200 cm
Source : <http://fabienneverdier.com/db/publication/oeuvres-recentes/>

Dans l'art de Christian Dotremont, nous retrouvons certains préceptes de l'art pictural Chinois vus plus haut :

- L'important du Vide dans la composition des peintures de paysage,
- Le couple du Yin et du Yang représentant les Souffles vitaux,
- La Terre et le Ciel et la ligne interne des éléments, le Vide harmonise et unit ces concepts.

Figure 69, l'oeuvre *Sans titre* de Christian Dotremont une encre de chine représentant l'écriture d'un poème. Elle est composée d'une multitude de mots s'enchevêtrant les uns dans les autres, laissant apparaître un paysage montagneux.

Sur le côté droit l'écriture en clair du poème en question. L'artiste ébauche la représentation de montagnes avec le vide. Les traits sont formés avec un pinceau donnant un effet calligraphié : par un trait vif, parfois plein, parfois délié.

Figure 70, *Premier pas vers l'infini* de Fabienne Verdier réalisée à l'encre de chine sur résine.

Le dessin représente deux montagnes barrées de deux traits horizontaux. Le pourtour donne l'impression qu'il a été exécuté d'un coup de pinceau épais et continu. La méthode d'exécution de Christian Dotremont comme celle de Fabienne Verdier ressemble fort à la calligraphie chinoise.

Tous deux utilisent l'encre de chine, le vide, le plein et le délié. Le contraste entre le noir de l'encre et le blanc du papier, témoigne de la similitude du Ying et du Yang.

Contrairement à l'art pictural Chinois, les *Logogrammes* ne cherchent pas la beauté de représentation mais plutôt le déclenchement d'une émotion. Il a un lien à la fois avec l'esprit et le corps de l'artiste.

Ces oeuvres sont spontanées et re-transcrivent le mouvement naturel de l'écriture. Le vide de la page transmet de nouveaux sentiments. Tout peut ainsi être exprimé grâce à l'encre, le pinceau, la feuille, et tout cela initié par le geste.



Fig.71 - Christian Dotremont, *Grain des yeux grain du coeur*, Encre de Chine et mine de graphite sur papier de Chine, 1971.
Source : Christian Dotremont, *Logogrammes*, Cabinet d'art Graphique, Collection Carnet de dessins, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2011.

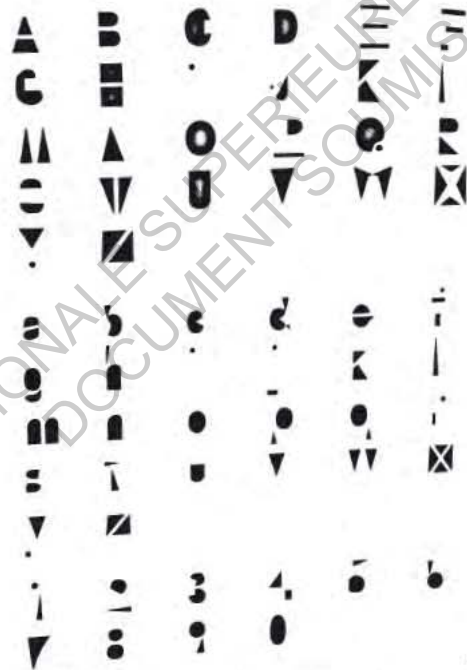


Fig.72 - Béatrice Sauvageot, *Alphabet bilexique*.
Source : Béatrice Sauvageot, *Adieu, la dyslexiel*, Edition Robert Laffont, Paris, 2015.



Fig.73 - Béatrice Sauvageot, *Traduction en alphabet bilexique du poème Sur la mer*.
Source : Béatrice Sauvageot, *Adieu, la dyslexiel*, Edition Robert Laffont, Paris, 2015.

2.3.2. Les signes de Christian Dotremont en lien avec l'écriture

Il mélange les mots, la peinture et le dessin. L'artiste définit les *Logogrammes* par « *des dessins de mot, des peintures de langage* ». Ces oeuvres sont le plus souvent réalisées avec un pinceau et de l'encre noire sur du papier blanc. Elles représentent des mots qui forment des poèmes. Outre la création poétique, l'artiste imagine graphiquement les mots.

En réinventant les signes, Dotremont va au-delà du sens du mot, dépasse la notion connue du dictionnaire. Il module visuellement son langage mais sans en perdre le sens. Il renoue ainsi avec les origines de la création du langage.¹¹⁵

Figure 71, *Groin des yeux, groin du coeur* de Christian Dotremont, encre de chine et mine de graphite sur papier de chine. Ce dessin sur fond blanc représente la phrase *Groin des yeux, groin du coeur* en *Logogrammes*. Traduction en bas gauche de page.

En fait, les lettres sont penchées comme emportées par le vent. En observant ce dessin, les signes se transforment en un oeil, en bas de page, en oiseau sur branche, une baleine voguant sur les flots...

Ces peintures font penser à une écriture de signes qui rappelle la calligraphie Chinoise, Japonaise ou Arabe. Ces écritures orientales transmettent une sensation ou un sentiment ainsi qu'une esthétique. L'art et l'écriture sont sans conteste liés. L'écriture de ces cultures tend vers le domaine artistique. A l'inverse, l'écriture Occidentale est une écriture objective. Seul le domaine de l'art peut être l'expression de la subjectivité.

Les *Logogrammes* de l'artiste peuvent être difficiles à déchiffrer alors qu'il sont en français. L'artiste s'adresse non à notre intelligence ou à notre esprit mais plutôt à nos sentiments.

Les oeuvres de Christian Dotremont ont un lien avec l'art pictural Arabe par son graphisme.

Bien qu'il s'agit d'une écriture, les conventions ne sont pas forcément respectées. Il écrit aussi bien de gauche à droite qu'en diagonale ou en spirale, il nous montre la volonté de se détacher de l'écrit formel Occidental.

Figure 72, L'alphabet biléxique de Béatrice Sauvageot. Cet alphabet est conçu avec l'aide de dyslexiques. L'alphabet classique n'a aucune raisonnable pour un dyslexique. L'alphabet biléxique est un code neurologique, il est plus complet que l'alphabet traditionnel : « *c'est le fruit d'une composition musicale et graphique.* »

Je peux mettre en parallèle l'interprétation de l'orthographe par le dyslexique et la transformation des mots de Christian Dotremont. Les signes de Dotremont se rapprochent de l'idée que j'ai de l'écriture, un mot sans signification pour ma part, avec un grand nombre d'orthographe possibles, qui s'imposent à moi.

Selon les recherches de Béatrice Sauvageot les fautes d'orthographe sont un langage caché pour nous.

« *le dyslexique pense en rythme et en image, d'où son application « inopiné » des règles d'orthographe et de grammaire. Sa langue se combine de façon souple et complexe et c'est l'irrégularité de son écriture qui donne la coloration de son propos [...] l'orthographe et toujours différente, toujours renouvelée.* »¹¹⁶

¹¹⁵ D'après le livre *Logogrammes*, Christian Dotremont, Cabinet d'art Graphique, Collection Carnet de dessins, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2011.

¹¹⁶ D'après le livre *Adieu, la dyslexie !* de Béatrice Sauvageot, Collection Reponse Essais, Editions Robert Laffont, 2015.



Fig.74 - Christian Dotremont et Caroline Ghyselen, *Serpent de neige sifflant au soleil*, 23x16 cm, Collection Galerie de France, 1976.

Source : Christian Dotremont, *Logogrammes*, Cabinet d'art Graphique, Collection Carnet de dessins, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2011.



Fig.75 - Christian Dotremont et Caroline Ghyselen, *Sans titre*, 23x16 cm, Collection Galerie de France, 1976.

Source : Christian Dotremont, *Logogrammes*, Cabinet d'art Graphique, Collection Carnet de dessins, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2011.



Fig.76 - Christian Dotremont et Caroline Ghyselen, *Source pour le soleil*, 23x16 cm, Collection Galerie de France, 1976.

Source : Christian Dotremont, *Logogrammes*, Cabinet d'art Graphique, Collection Carnet de dessins, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2011.

2.3.3. Une multitude de traces

Les *Logogrammes* sont des signes obtenus dans la rapidité du mouvement. Cette vitesse d'exécution est voulue par l'artiste car cela lui permet d'être dans la spontanéité la plus totale. Les règles d'écriture comme la proportion des lettres, ou leurs régularités sont alors entièrement oubliées.

Les écritures de Christian Dotremont sont réalisées sans réfléchir. Cette technique rapide permet de mettre à l'écart l'esprit, mais également la déformation de l'écriture. Alors ses oeuvres deviennent peu à peu illisibles au premier regard. Elle est alors une écriture secrète.

Peu à peu, à force de lecture, celle-ci redevient déchiffrable.

En 1963, l'artiste expérimente d'autres sortes de traces. Il réalise les premières *Logoneiges* ou *Logoglaces*. Cette technique consiste à créer des *Logogrammes* sur le sol fraîchement enneigé ou glacé. Cette expérience a eu lieu lors d'un voyage en Laponie Finlandaise.¹¹⁷

Il marque son empreinte au centre de la nature. Elle représente sa signature artistique. Lorsqu'il réalise ses *Logoneiges*, Il les nomme des « *écritures-paysages* ». Grâce à cette création sur le sol, l'artiste parvient à obtenir la trace absolue.

Dans ce nouveau type de création, les *Logoneiges*, (figure 74, 75 et 76), il y a une notion d'existence et de disparition. Ces oeuvres, inscrites dans la neige ou la glace,

font parties intégrantes du paysage Lapon. Elles se confondent avec les marques de la nature comme les mouvements du vent, les traces d'animaux.

Les *Logoneiges* sont alors des marques éphémères. Leurs existences sont liées au bon vouloir de la nature et de ses intempéries.

Les oeuvres de Christian Dotremont sont donc à la fois des traces écrites, des traces mentales, physiques même puisqu'il laisse un indice de sa présence.

Il est important de noter que l'artiste ne définit jamais ses oeuvres comme des *écrits*. Pour lui, l'écrit est une chose figée. Ses *Logogrammes* traduisent le mouvement et semblent animer leur contenu. C'est la raison pour laquelle il les appelle des écritures. La représentation du langage par des signes qui, dans son cas, sont en train d'être inventés.

Pour garder une trace de ces oeuvres, il décide de les prendre en photos. C'est une empreinte du temps. Les photos permettent donc de garantir la transmission, la durabilité. Cette marque effectue le témoignage d'une nouvelle forme de *Logogramme*.

Christian Dotremont transforme ces traces en quelque chose de poétique, plastique, graphique, photographique et pictural.

¹¹⁷ D'après le livre *Logogrammes*, Christian Dotremont, Cabinet d'art Graphique, Collection Carnet de dessins, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2011.

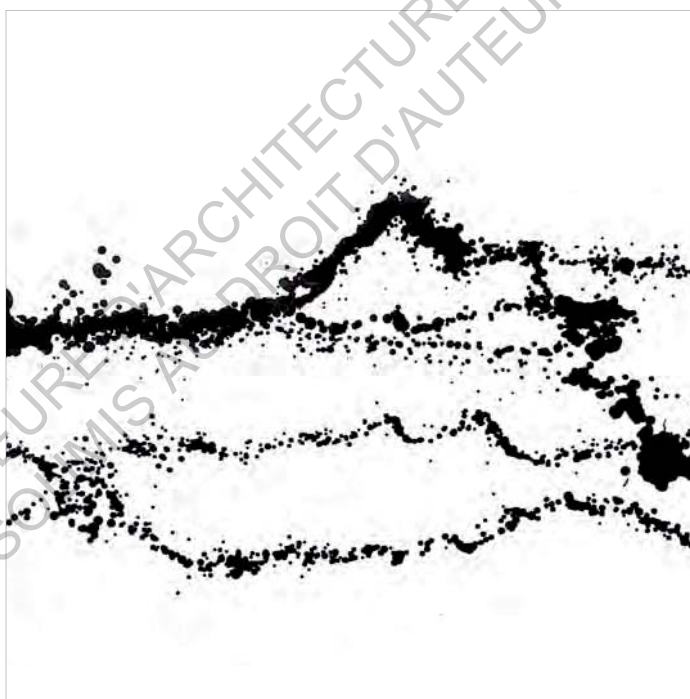
Les artistes Shi Tao, Cy Twombly et Christian Dotremont, chacun à leur manière, nous montrent que le dessin n'est pas si éloigné du langage des mots. Il peut s'agir d'utiliser des conventions et de les améliorer afin de surpasser le commun et entrer dans le monde de l'art. C'est ce que fait Shi Tao à l'aide des règles de la calligraphie Chinoise. A l'inverse, Cy Twombly communique, représente sans esprit ni conscience, passant ainsi outre les règles. On parle ainsi de langage automatique, aléatoire et spontanée. A mi-chemin, Christian Dotremont se sert de signes graphiques détournés de leur but premier afin de toucher d'autres sens, de faire appel à d'autres émotions. Le but est donc de tendre vers le dessin en se basant sur l'écriture. Le langage n'est que la transcription des éléments que l'on voit. La frontière est donc très fine entre les empreintes et les signes. Le but du dessin est ainsi de s'affranchir ou non de règles afin de décrire ce que l'on perçoit. J'ai été touché par ces artistes car ils transfigurent l'écriture, les signes, et dépassent les règles qui sont pour moi des obstacles. Le dessin est une écriture qui n'a que faire de l'orthographe.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUS LE DROIT D'AUTEUR



3

LE DESSIN COMME FORME DU MOUVEMENT



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUS LE DROIT D'AUTEUR



« Je ne travaille pas à partir de dessins ou d'esquisses en couleur. Je peins directement. Je peins d'habitude sur le sol. J'aime travailler sur une grande toile. Je me sens mieux, plus à l'aise dans un grand espace. Avec la toile sur le sol, je me sens plus proche d'un tableau, j'en fais davantage partie. De cette façon, je peux marcher tout autour, travailler à partir des quatre côtés, et être dans le tableau, comme les Indiens de l'Ouest qui travaillaient sur le sable. [...] La méthode picturale s'élabore naturellement à partir d'un besoin. Je veux exprimer mes sentiments plutôt que les illustrer. [...] Je peux contrôler la coulée de peinture, il n'y a pas d'accident, pas plus qu'il n'y a de commencement ni de fin. Parfois, je perds mon tableau. Mais je n'ai pas peur des changements, de détruire l'image, parce qu'un tableau a sa vie propre. »

Jackson Pollock

Source : Commentaire du film réalisé par Hans Namuth et Paul Falkenberg, 1950-1951, tiré du livre vert p.282

3. Le dessin comme forme du mouvement



Fig.77 - Jackson Pollock, *Je nie l'accidentel*, Livre Pollock, Editions Cercle D'art, Paris, 1997.
Source : Photo© Hans Namuth. En ligne : <http://www.visual-arts-cork.com/photography/hans-namuth.htm>

3.1. Le mouvement dansé de Jackson Pollock

3.1.1. Ses Influences et le parcours de l'artiste

Jackson Pollock est né en 1912 à Cody, dans l'ouest des Etats-Unis. Il y mourut en 1956.¹¹⁸ Jackson Pollock est un enfant plutôt introverti et renfermé. Très jeune, il s'intéresse à la peinture grâce à son frère. Lorsque la famille déménage à Phoenix en 1923, il découvre les *dessins primitifs* lors d'une visite dans une réserve indienne. En 1930, il étudie à l'école Student Art League. L'un de ses professeurs est Thomas Hart Benton,¹¹⁹ peintre américain.

Durant ses années d'études, Jackson Pollock se voit enseigner l'art figuratif. Il explore avec l'artiste David Alfaro Siqueiros¹²⁰ la peinture mexicaine. Il se tourne très vite vers l'art abstrait et s'intéresse notamment aux symboles et aux caractères liés à l'art, ainsi qu'à l'émotion que procure le dessin.

Dès 1936, Jackson Pollock apprend les techniques artistiques modernes dans l'atelier de Siqueiros. L'artiste développe des nouveaux procédés, comme le Pouring, le Dripping (développé ci-après) et la notion de peintures industrielles. Courant 1939, Jackson Pollock connaît une année difficile. Il rencontre des problèmes psychiatriques et d'alcoolisme. Il commence

des thérapies qui ne sont pas concluantes. Mais cette période l'aide à exprimer ses sentiments grâce au dessin. Il existe 69 esquisses qui montrent ses pensées. Ses dessins ont une multitude de sujets et de figures : des animaux, des totems, des monstres ainsi que des corps féminins. Il garde sur ces thèmes un lien avec les théories surréalistes ainsi que la technique de l'automatisme psychique.

Vers 1940, Jackson Pollock finit ses études et commence donc à travailler. Il devient rapidement un avant-gardiste de la modernité et un artiste important.¹²¹

Il fut grandement aidé par John Graham,¹²² un critique d'art, conservateur de musée et lui-même artiste reconnu à l'époque. John Graham est fasciné par l'art africain. Il fait connaître à Jackson Pollock la notion d'*artiste Chaman*, le lien entre l'artiste et le monde des esprits. Pour cet artiste, Jackson Pollock est le symbole du *génie/primitif*. John Graham l'aide à présenter ces œuvres au monde artistique.

Jusqu'à l'année 1946, Jackson Pollock est défini dans le mouvement Late cubist.

¹¹⁸ D'après le livre *Jackson Pollock, Etude Pollock, de la figuration à la figure* de Daniel Abadie, Daniel Abadie (Conception du catalogue), Exposition *Les chefs-d'oeuvre de Pollock*, 21 janvier au 19 avril 1982, Commissaire général : Dominique Bozo, Editions Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1982.

¹¹⁹ Thomas Hart Benton ou Tom Benton, peintre américain, né le 15 avril 1889, Neosho dans le Missouri et meurt le 19 janvier 1975, Kansas City, Missouri. Il est considéré comme régionaliste, défendant la culture du Midwest et remarqué pour son côté réactionnaire et protestataire.

¹²⁰ David Alfaro Siqueiros, artiste peintre et militaire mexicain, né le 29 décembre 1896 à Mexico et meurt le 6 janvier 1974 à Cuernavaca.

¹²¹ D'après le livre *Jackson Pollock*, Daniel Abadie (Conception du catalogue), Exposition *Les chefs-d'oeuvre de Pollock*, 21 janvier au 19 avril 1982, Commissaire général : Dominique Bozo, Editions Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1982.

¹²² John D. Graham, peintre américain d'origine ukrainienne appartenant à la peinture figurative moderne, né le 27 décembre 1886 à Kiev en Ukraine et meurt en 1961 à Londres.



Fig.78 - Jackson Pollock, *Guardians of secret*, 122,89x191,47 cm, Huile sur toile, San Francisco Museum of modern art, San Francisco, collection Albert M. Bender, le 27 Novembre 1943.
Source : <https://www.artsy.net/artwork/jackson-pollock-guardians-of-the-secret>

Des artistes européens l'interpellent : Picasso, Matisse et Cézanne. Les peintures murales des artistes mexicains comme Orozco l'influencent également, au même titre que Joan Miro, Max Ernst et André Masson.¹²³

Les oeuvres de Jackson Pollock s'inscrivent dans le courant de l'Action Painting qui se développe après la Seconde Guerre mondiale à New York. Le terme Action Painting¹²⁴ est créé en 1952 par Harold Rosenberg¹²⁵, un critique d'art. Dans ce mouvement, il y a deux courants rattachés : l'Action Painting et le Colorfield.¹²⁶ L'Action Painting, s'intéresse plus particulièrement aux textures et aux matériaux, ainsi qu'aux mouvements de l'artiste.

Jackson Pollock a de nombreuses sources d'inspirations. Le 27 Novembre 1943, dans son oeuvre *Guardians of the secret*, (voir figure 78) exposé par Peggy Guggenheim,¹²⁷ on retrouve ses influences.

Cette oeuvre est caractérisée par son grand format paysage ainsi que par les couleurs froides en dominante bleu. La toile est composée d'un rectangle blanc au centre sur plusieurs couches de peinture. Il est rempli par des signes que l'on peut définir comme des hiéroglyphes caractéristiques des anciennes civilisations.

D'un bord à l'autre du rectangle, en haut et en bas du tableau, on distingue deux formes : une marque rouge qui peut symboliser un coq

et la forme d'un chien. C'est deux figures rappellent les inspirations de Jackson Pollock pour les Arts primitifs, avec cette idée de totem. On suppose que ces éléments ont un rapport avec la vie de l'artiste. Le coq semble évoquer son enfance avec les animaux de la ferme et le chien la figure du père. Ces images sont toutefois cachées par un voile de peinture léger. Cette toile est considérée, selon Yves-Alain Bois,¹²⁸ comme un « *cryptogramme de l'inconscient* » grâce à la technique de l'automatisme. Cette oeuvre exprime les sentiments renfermés de l'artiste.

A travers cette oeuvre, Jackson Pollock nous montre le cheminement de son parcours artistique. La trace des Arts primitifs, la notion d'Automatisme, l'importance du format ainsi que les couleurs des Muralistes.

Les oeuvres de l'artiste sont découvertes et mises en avant par le photographe Hans Namuth¹²⁹ (voir figure 77). Son travail participe considérablement à faire connaître Jackson Pollock. En parallèle, une nouvelle école se crée à New York, appelée l'école de L'expressionnisme Abstrait dont il devient le chef de file. L'école caractérise l'art de l'Expressionnisme Abstrait en ses termes :

« *A un certain moment, les peintres américains [...] commencèrent à considérer la toile comme une arène dans laquelle agir, plutôt que comme un espace dans lequel reproduire, recréer, analyser ou "exprimer" un objet réel ou imaginaire. Ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais un fait, une action.* »¹³⁰

¹²³ D'après le livre *Jackson Pollock, Etude Pollock, de la figuration à la figure* de Daniel Abadie, Exposition *Les chefs-d'oeuvre de Pollock*, 21 janvier au 19 avril 1982, Commissaire général : Dominique Bozo, Editions Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1982.

¹²⁴ Ce terme se traduit par « *peinture d'action* » ou « *peinture gestuelle* ».

¹²⁵ Harold Rosenberg, écrivain, professeur, philosophe et critique d'art américain, né le 2 février 1906 à Brooklyn et meurt le 11 juillet 1978 à Springs.

¹²⁶ Le Colorfield se concentre sur la fusion des couleurs et des figures.

¹²⁷ Marguerite «Peggy» Guggenheim, mécène Américaine, collectionneuse d'art moderne et galeriste, née le 26 août 1898 à New York et meurt le 23 décembre 1979 à Camposampiero en Italie.

¹²⁸ Yve-Alain Bois, conservateur, historien et critique d'art, enseignant à l'European Graduate School, à Saas Fee, en Suisse, né le 16 avril 1952 à Constantine.

¹²⁹ Hans Namuth, photographe allemand, né le 17 mars 1915 à Essen en Allemagne et meurt le 13 octobre 1990, à East Hampton.

¹³⁰ Cette citation est de Harold Rosenberg, En ligne : <https://techniquejacksonpollock.com/action-painting-et-expressionnisme-abstrait>



Fig.79 - Jackson Pollock, *Number One*, 160x259 cm, Peinture émail et peinture métallisée sur toile, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1949.

Source : <http://www.moca.org/collection/work/number-1>

3.1.2. L'expression corporelle de Jackson Pollock

Comme pour l'exécution des oeuvres de Shitao, Jackson Pollock utilise les mouvements de son corps. La peinture de l'artiste peut être définie alors comme une action : elle en est l'aboutissement. Le corps de l'artiste est au coeur de sa création et en est l'origine en même temps.

On définit l'oeuvre comme « *lien d'expression corporelle de soi* ». ¹³¹ L'important pour Jackson Pollock est le processus pour obtenir l'oeuvre et non le résultat final. Il n'y a cependant pas que le mouvement de l'artiste qui rentre en jeu, mais aussi les rythmes qui y sont attachés. La rapidité du geste est tout aussi importante.

Les oeuvres de Jackson Pollock sont aussi considérées comme un Art postural : la posture est inscrite dans le mouvement, puis est fixée sur l'oeuvre. C'est la manifestation du corps de l'artiste.

Pour l'artiste, la toile est envisagée comme support du mouvement et non comme une simple reproduction d'un objet. Cette approche est une nouvelle manière de créer. Cette technique entretient un lien uniquement physique et matériel avec la toile. L'origine principale de ces oeuvres est le corps de l'artiste. L'oeuvre devient alors l'espace d'expression corporelle, caractérisée par l'action d'une danse. L'artiste se trouve dressé devant son oeuvre puisque la toile est au sol. Il danse dessus. Ses mouvements laissent échapper des jets et des dégoûlures de peinture. Ainsi, ces peintures sont le reflet des traces laissées par le mouvement de l'artiste. Il montre le rythme du geste. Cette matière sur

l'oeuvre et les empreintes du mouvement traduisent un réel automatisme du geste. ¹³²

Dans la série *Number One*, figure 79, réalisée en 1949, l'artiste fait transparaître son mouvement, traduit par une multitude de traces de peinture de différentes couleurs (jaune, blanc, noir, bleu, rose, vert et rouge). Elle est certainement exécutées avec force et vivacité.

Number One illustre le mieux la technique du All-Over. Nous observons que la peinture se répartie sur la toile en fines traces, en dégoûlures, et recouvre sans aucune exception la toile et même au delà. Cela provoque une sensation de hors-champs. La toile n'a ni sens de lecture, ni sens d'accrochage. L'artiste ne respecte pas les règles traditionnelles de la peinture, ni celles de composition classique.

Dans les vidéos de Hans Namuth, nous pouvons observer le processus de création et comparer avec ce que l'on a imaginé en voyant la toile. Il marche, il s'accroupie et il se balance de gauche à droite de manière répétée. Ces entrecroisements de traits caractérisent l'oeuvre de Jackson Pollock.

Plusieurs phases composent sa pensée artistique et ses techniques. Son travail est organisé en trois périodes. La première étapes de 1940 à 1947 est définie par un style figuratif. De 1947 à 1950 ce sont ses peintures All overs et leur évolution Drippings avec les Blacks painting. La dernière période de 1951 à 1956 est marquée par le retour de la figuration.

¹³¹ D'après l'article *La technique de Jackson Pollock, Action painting et expressionnisme abstrait* de A.N. En ligne : <https://techniquejacksonpollock.wordpress.com/action-painting-et-expressionnisme-abstrait/>

¹³² D'après le livre *Jackson Pollock, Exposition Les chefs-d'oeuvre de Pollock*, 21 janvier au 19 avril 1982, Commissaire général : Dominique Bozo, Editions Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1982

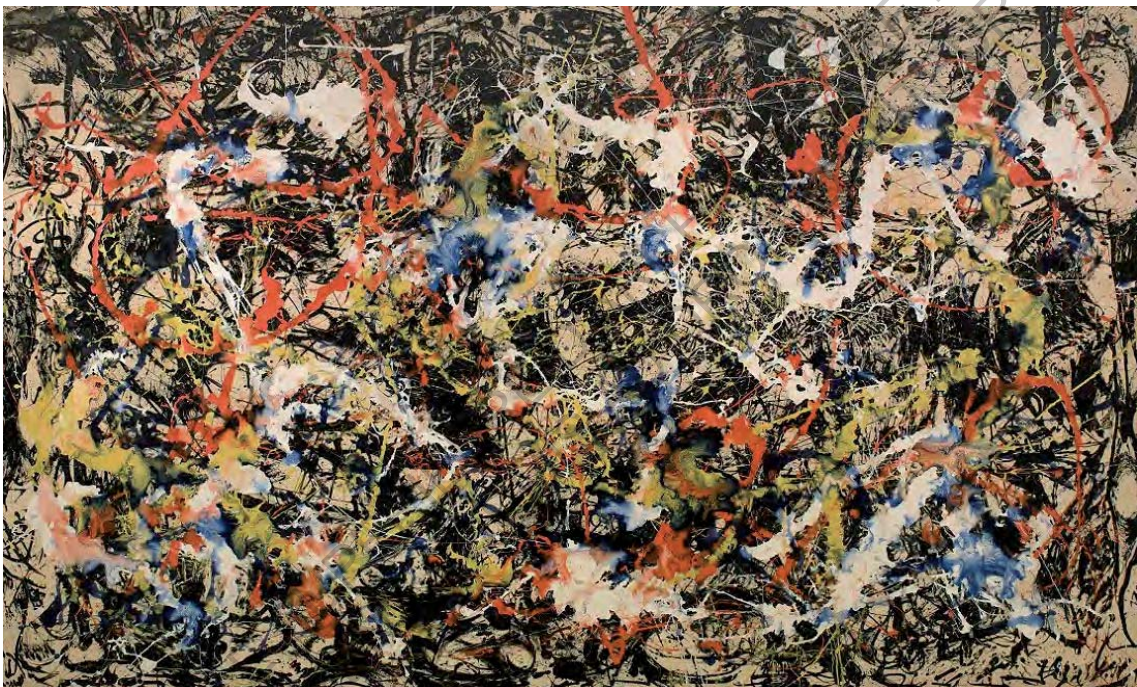


Fig.80 - Jackson Pollock, *Convergence*, 237,5x393,7 cm, Galerie d'art Albright-Knox, 1952.
Source : <https://www.jackson-pollock.org/convergence.jsp#prettyPhoto>

3.1.3. Un dessin à la lisière du hasard créé par l'inconscient

« Quand je suis dans ma peinture, je n'ai pas conscience de ce que je fais. C'est seulement après une période de "prise de connaissance" pour ainsi dire, que je me rends compte de ce que je fais. Je ne m'inquiète pas des modifications, d'une destruction de l'image ect, parce que la peinture a sa vie à elle. J'essaie de la laisser se manifester. » Jackson Pollock

Il est primordial de connaître la vie de l'artiste pour comprendre son oeuvre. Cela est vrai pour la plupart des artistes mais d'autant plus dans le cas de Jackson Pollock. La limite entre l'art et sa vie est presque imperceptible. Ses oeuvres sont en lien direct avec ses sentiments. L'artiste fait parti de la pensée Jungienne.¹³³ Malgré le rôle déterminant de l'artiste, l'inconscient est présent dans sa création artistique. Les mouvements de Jackson Pollock sont étroitement liés à ses pensées et à ses émotions. Les formes abstraites, ainsi que les couleurs, dessinent des événements de sa vie.

Dans ses oeuvres de 1947 à 1950, Jackson Pollock réalise ses toiles en deux temps. En premier, il projette des jets de peinture de manière aléatoire. Il s'en dégage un dessin accidentel et automatique. En second, l'artiste réalise un travail de modification où il maîtrise la peinture. Alors, il réfléchit et se sert des accidents obtenus lors de la première phase pour construire son tableau. Au moment où la toile est finie, chaque trait, chaque trace, chaque incident ou événement, devient alors un choix artistique du peintre.¹³⁴

Figure 80, *Convergence*, créée en 1952, est un assemblage de couleurs éclaboussé sur

une toile. Jackson Pollock utilise la technique artistique dite de Dripping ou de Pouring, qui se traduit par *gouttage*. Cette technique consiste à jeter de la peinture sur la toile posée au sol. L'artiste déambule autour de celle-ci et lance la peinture. Ce geste est alors impulsif et presque machinal. Il teste plusieurs techniques et joue des notions d'écoulement, de déversement ou encore de projection.

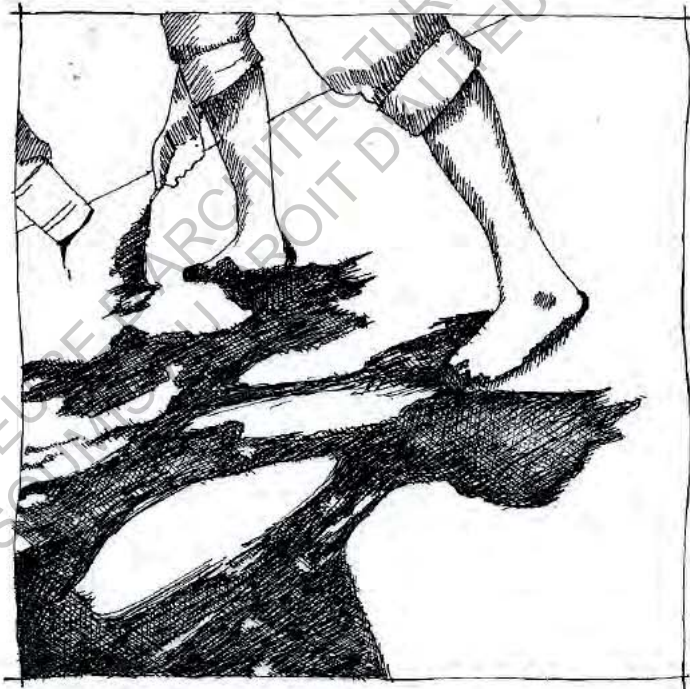
Des figures et des lignes amples composent cette grande oeuvre. Les coups de pinceau de Jackson Pollock évoquent et transmettent des émotions. Il utilise des couleurs variées comme l'orange, le blanc, le noir, le jaune et le bleu. Elle créent des formes contrastées et pleines de vie. Les couleurs composent entièrement la toile. Ici aussi, l'artiste utilise la technique du All-over. All-over est un terme utilisé dans les années 50 et qui peut être traduit par *partout*. Cette technique consiste à appliquer la peinture d'une manière régulière sur toute la surface de la toile.

Pour beaucoup, cette toile *Convergence*, est le symbole de la liberté d'expression. Jackson Pollock ne respecte pas les règles dictées par la société. Son travail est abstrait, difficile à déchiffrer, mais son expression complètement libre.¹³⁵

¹³³ La pensée Jungienne : pensée de l'inconscient collectif et à l'individualité.

¹³⁴ D'après le livre *Jackson Pollock, Exposition Les chefs-d'oeuvre de Pollock*, 21 janvier au 19 avril 1982, Commissaire général : Dominique Bozo, Editions Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1982.

¹³⁵ D'après l'article *Convergence, 1952 par Jackson Pollock*. En ligne : <https://www.jackson-pollock.org/convergence.jsp#prettyPhoto>



« Dans l'art Gutai, l'esprit de l'homme et la matière se réconcilie en dépit de leur antagonisme. La matière n'est pas assimilée par l'esprit. L'esprit n'est pas subordonné à la matière. Quand la matière reste la matière et se révèle en tant que tel, elle commence à parler et même à emplir l'air de ses cris. Faire vivre la matière, c'est aussi donner vie à l'esprit. Introduire la matière dans l'esprit contribue à son élévation. »

Manifeste de l'art Gutai publié par Yoshihara dans le numéro de décembre 1956 de la revue Geijutsu shinchō.
Source : D'après le livre Gutai éditions jeu de paume, 1999.

3. Le dessin comme forme du mouvement



Fig.81 - Shōzō Shimamoto, *Explosion*, 1961.
Source : <http://julietartmagazine.com/en/shozo-shimamoto-energia-multicolore-del-gesto-creativo/>



Fig.82 - Toshio Yoshida, *Burn par CF n°25*, bois brûlé 1954.
Source : <https://hyperallergic.com/376550/toshio-yoshida-1928-1997-fergus-mccaffrey-2017/>



Fig.83 - Atsuko Tanaka, *La Robe électrique portée par l'artiste*, 1956.
Source : http://www.ednm.fr/leurslumieres/?page_id=1474



Fig.84 - Saburo Murakami, *En passant par*, 1956.
Source : <https://thefunambulist.net/arts/fine-arts-material-encounters-and-wall-crossing-the-materialistic-bodies-of-gutai-artists>

3.2. Le geste vif dans l'art Gutai

3.2.1. Les influences

Le courant Gutai est un mouvement Japonais. Il est souvent considéré comme le courant précurseur de l'art contemporain mondial. Le terme Gutai provient de «Gu», signifiant instrument, et de «Tai», correspondant à l'outil. Gutai se traduit par concret ou matérialisation. L'adverbe qui découle de Gutai est Guitaiteki et exprime l'idée de l'incarnation et du concret.¹³⁶

Le but de ce courant est de saisir visuellement et directement, en les incarnant dans la matière, les aspirations intérieures des hommes actuels. Les artistes se libèrent des règles de la peinture du passé pour créer des formes concrètes.

Ce mouvement a pour source le Surréalisme, le Dada ainsi que la notion de l'Abstraction. Le Gutai guide le mouvement de l'Action Painting ainsi que le courant Supports-Surfaces.¹³⁷

Nous présumons que le créateur de ce courant est Jirô Yoshihara¹³⁸ :

« Je suis un maître qui n'a rien à vous apprendre, mais je vais créer un climat optimum pour la création. »

Jiro Yoshihara

En 1952, Jirô Yoshihara forme un premier groupe d'artistes contemporains, nommé Genbi. Un an après, il écrit un essai *En*

marge de l'art abstrait dans la revue Bokubi. Cet article est dédié à l'Action Painting et aux artistes comme De Kooning Willem, Hans Hartung, Mark Rothko et à Jackson Pollock¹³⁹.

Ce mouvement essaie de constituer une association entre l'action et l'oeuvre, comme l'a déjà fait dans le passé de l'Action Painting et la calligraphie. Le but de celui-ci est de bouleverser les techniques de l'art Japonais. En décembre 1954, Jirô Yoshihara fonde l'association d'art Gutai. L'année d'après, il marque la création de ce nouveau mouvement par la publication de son manifeste, *Manifeste de l'art Gutai - Gendai bijutsu sengen*¹⁴⁰. Jirô Yoshihara nous explique dans ce document :

« En ce qui concerne l'art contemporain, nous respectons Pollock et Mathieu car leurs œuvres sont des cris poussés par la matière, pigments et vernis. Leur travail consiste à se confondre avec elle selon un procédé particulier qui correspond à leurs dispositions personnelles. Plus exactement, ils se mettent au service de la matière en une formidable symbiose. »

Chacun de ces artistes ont leurs particularités et leurs singularités. Plusieurs artistes japonais utilisent le geste spontané : Toshio Yoshida, Kazuo Shiraga, Sadamasa Motonaga et Akira Kanayama.¹⁴¹

¹³⁶ D'après l'article *Le mouvement d'avant-garde japonais Gutai*. En ligne : <http://nezumi.dumousseau.free.fr/japon/japgutai.htm>

¹³⁷ Supports-Surfaces : D'après l'article *Robinson, ou la force des choses, Exposition temporaire au 1er étage du musée*. En ligne : www.mamac-nice.org/francais/pedago/support_surface_dp_enseignant.doc

¹³⁸ Jiro Yoshihara est né en 1905 à Osaka (Japon). Dès ses 50 ans, Jiro Yoshihara est déjà célèbre dans la sphère artistique. Développer dans la partie 3.2.3. Le corps support de l'oeuvre.

¹³⁹ De Kooning Willem, peintre d'origine néerlandaise, naturalisé américain, précurseur de l'expressionnisme abstrait, né le 24 avril 1904 à Rotterdam et meurt le 19 mars 1997 à Long Island. Hans Hartung, peintre français d'origine allemande, né le 21 septembre 1904 à Leipzig et meurt le 7 décembre 1989 à Antibes. Mark Rothko, Mark Rothko, peintre américain, né le 25 septembre 1903 et meurt le 25 février 1970.

¹⁴⁰ Voir Annexe 3 pour l'extrait du *Manifeste de l'art Gutai*.

¹⁴¹ Toshio Yoshida, artiste Japonais, né en 1928 à Kobe et meurt en 1997. Kazuo Shiraga, artiste japonais, né le 12 août 1924 à Amagasaki et meurt le 8 avril 2008 à Amagasaki. Sadamasa Motonaga, artiste Japonais, né le 26 novembre 1922 dans la Préfecture de Mie et meurt le 3 octobre 2011 à Kobe. Akira Kanayama, peintre Japonais, né en 1929 à Osaka et meurt en 2006.



Fig.85 - Photo des membres de l'Association Art Gutai'
Source : <https://gutai.wordpress.com/>

Jirô Yoshihara crée une calligraphie en un unique trait. Kanayama construit un objet rempli de couleurs téléguidées afin de tracer des lignes multiples. Shōzō Shimamoto, figure 81, fait des projections de couleur à l'aide d'un canon après avoir lacéré sa toile. Yoshida Toshio, figure 82, marque la toile avec le feu. Tanaka Atsuko, figure 83, se sert de tous les sens, l'ouïe, (avec des sonnettes) la vue (des ampoules clignotantes), le touché (costume orné d'ampoules). Enfin Saburo Murakami, figure 84, pour son vernissage, installe à l'entrée des écrans de papier afin que le premier visiteur le déchire.¹⁴²

Tous ces artistes ont une pratique hétérogène et nous permettent d'observer ces modes de création diversifiées. Plusieurs thèmes se détachent de ces activités : les oeuvres in situ, l'influence du matériau, la fonction du corps de l'artiste.

Le contexte historique influence cette création artistique. En effet, les Japonais ont connu la dictature militaire et la blessure de la défaite de la seconde guerre mondiale.

Le mouvement Gutai aspire à la suppression de la copie et de l'imitation. Il donne vie à la matière, sans concession.

Jusqu'à la fin des années 1960, les expositions se succèdent. Mais malheureusement, à la mort de Jirô Yoshihara, le mouvement Gutai s'éparpille. Seuls quelques artistes poursuivent leur art.

L'art Gutai représente avant tout la liberté : la liberté dans les formats, dans les matières, dans l'esthétique et même d'un point de vue social (présence de femme voir figure 85). C'est l'initiateur de l'art de la performance, la suite de l'expressionnisme abstrait. Les artistes de l'art Gutai débute les oeuvres in situ, les installations et les Happenings.¹⁴³ Ils sont à la lisière de l'art conceptuel. L'effort physique fait parti de la création. Ce courant a pour but de donner vie à la matière : création de celle ci par l'esprit. Les artistes ne la transforment pas, ils réconcilient plutôt l'esprit et la matière. L'art Gutai est à la fois total et intuitif.¹⁴⁴

¹⁴² D'après le livre *Gutai*, Exposition organisée avec le département du Ryogo et le Musée département d'Art moderne du Hyogo, Daniel Abadie (Commissaire), Galerie Nationale du Jeu de Paume, Editions du Jeu de Paume, Paris, 1999.

¹⁴³ Happening : Les happenings sont réalisés par diverse personne (artistes de disciplines différentes). Ils font des actions complètement hétérogènes, souvent provocatrices. Ils ne cherchent pas à raconter une histoire ou à illustrer une intention. Ils provoquent souvent l'implication directe de leur « public ». Faisant place à l'improvisation. D'après l'article *Qu'est-ce que la Performance ?*, de Gérard Mayen. En ligne : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/>

¹⁴⁴ D'après le texte *Nul n'est prophète en son pays, le cas de Michel Tapié* d'Eric Mézil.

3. Le dessin comme forme du mouvement



Fig.86 - Kazuo Shiraga, *Peinture avec les pieds*.
Source : <http://arpeggia.tumblr.com/post/47334285329>



Fig.87 - Kazuo Shiraga, *Peinture avec les pieds*, 1956.
Source : <http://zawiki.free.fr/art/shiraga.htm>



Fig.88 - Kazuo Shiraga, *Prussian Blue*, Mixed media on board,
27x24 cm, 1977.
Source : <http://www.artnet.com/artists/kazuo-shiraga/prussian-blue-8AxIQY0yHJTUQN3EznPig2>

3.2.2. Shiraga Kazuo entre l'acte et la matière

Shiraga Kazuo est né à Amagasaki en 1924, et meurt le 8 avril 2008. Son envie de peintre vient de son père. Celui-ci est un peintre amateur. Vers l'âge de 13 ans, il le pousse dans cette voie en lui faisant suivre un cours de peinture. Il étudie la peinture japonaise à l'école des Beaux Arts de Kyôto puis à celle d'Osaka jusqu'en 1949.

Après son diplôme, l'artiste s'intéresse à l'art abstrait de Jackson Pollock. A travers ses peintures, il aperçoit le mouvement de l'Expressionnisme.¹⁴⁵

Avec les artistes Saburô Murakami, Akira Kanayama et Atsuko Tanaka, il crée un groupe de peintres avant-gardiste, Zero-Kai. Ils se définissent selon ce slogan :

« L'art doit partir du zéro absolu et se développer selon sa propre créativité. »¹⁴⁶

Ils éliminent l'idée d'un modèle de perfection ou d'harmonie. Pour eux, l'art est un corps-à-corps avec la couleur. Un combat profond et physique.

Shiraga Kazuo est sans cesse dans l'expérimentation. Il essaie différentes techniques picturales : peindre avec un couteau à palette, peindre avec ses ongles, peindre avec ses doigts et avant d'essayer de peindre avec les pieds.

En 1951, Shiraga montra ces premières oeuvres aux doigts, à l'association des nouvelles productions. Toiles saturées de vibrations qui annoncent son travail de pied.

En 1954, il commence donc la peinture avec ces pieds : Figure 86 et 87, Shiraga

Kazuo se suspend par une corde au plafond de l'atelier. Ces pieds sont recouverts de peinture à l'huile. Il se balance au-dessus de toiles de plusieurs mètres de long. Ce geste recouvre la toile de couleur. Ses pieds deviennent des pinceaux.

Figure 88, *Prussian blue* mesure 27x24 cm et est réalisé en 1977. Elle se compose de 3 taches : la première est la plus claire et la plus évasée, puisqu'elle prend toute la page. Les deux autres, sont bleu foncé, tirant sur le noir vers le bas de la toile. De ces tâches des traces de peinture s'étirent dans les nuances de bleu plus claire.

Cette oeuvre évoque clairement le mouvement que l'artiste a du opérer pour produire ces formes. Parfois des mouvements précis ou incontrôlés. Dans tous les cas c'est l'oeuvre du corps.

L'acte de *peindre avec les pieds* est souvent traduit pas *mal peindre*. L'artiste rentre dans un certain contraste, entre l'art de l'imperfection et de la pureté. Les pieds sont une partie du corps souvent mit de côté. Ils permettent d'avoir des mouvements et un autre contact avec la terre, et la nature.¹⁴⁷

« Lorsque ma main droite deviendrait trop habile, je peindrait avec la main gauche, et lorsque celle-ci à son tour en saurait trop, je peindrait avec les pieds. »
Paul Gauguin

Shiraga Kazuo est un moine bouddhiste. Son art est un lien avec la tradition des maîtres zen. Contradiction, paradoxe, humour, réactions inattendues, énigmes zen (koan)...

¹⁴⁵ D'après le livre *Gutai*, Exposition organisée avec le département du Ryogo et le Musée département d'Art moderne du Hyogo, Daniel Abadie (Commissaire), Galerie Nationale du Jeu de Paume, Editions du Jeu de Paume, Paris, 1999.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ D'après le texte *L'art Japonais et le culte de l'imperfection*, d'Antoine Tàpies, traduit du catalan par Edmond Raillard. Publié dans le catalogue de l'exposition *Shiraga*, Paris, 1992. Développé pour *La Vanguardia*, Barcelone, 23 juin 1992. Apparaît dans le recueil des écrits sur l'art d'Antoni Tàpies, *La valeur de l'art*, Marseille, André Dimanche, 1999. Tiré du livre *Gutai*, Daniel Abadie (Commissaire).

3. Le dessin comme forme du mouvement

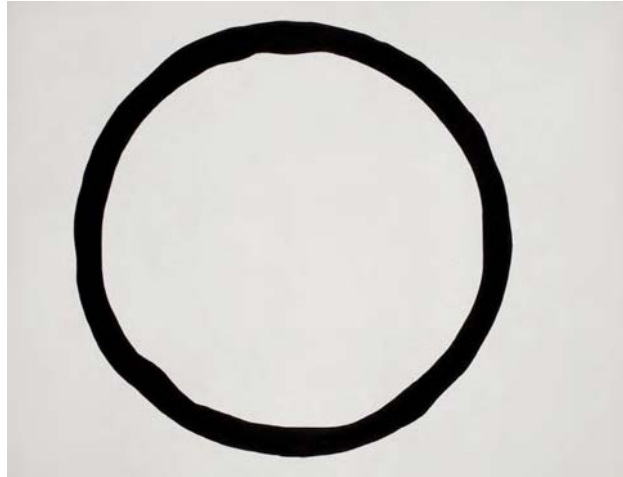


Fig.89 - Jirô Yoshihara, Sans titre.
Source : <https://alchetron.com/Jiro-Yoshihara-1343783-W>



Fig.90 - Jirô Yoshihara, *Black and Red circle*, 55,5x75,2 cm.
Source : <http://www.artnet.com/artists/jiro-yoshihara/black-and-red->



Fig.91 - Jirô Yoshihara, *Red Circle on Black*, 1965.
Source : <http://rebeccasnest.blogspot.fr/2013/03/jiro-yoshihara.html>

3.2.3. L'unique trait de Jirô Yoshihara

Jirô Yoshihara est né à Ôsaka le 1 janvier 1905. Meurt le 10 février 1972 à Ashiya. En 1928, il fait des études en économie, à l'Université de Kanasai. Il commence par travailler dans l'usine familial d'huile de cuisine.¹⁴⁸

L'artiste Jirô Yoshihara fut un peintre figuratif puis abstrait, en passant par le mouvement Surréaliste et l'Art Brute.¹⁴⁹

Il hésite entre l'Abstraction géométrique et l'Expressionnisme.

Jirô Yoshihara sera très actif dans les associations et les mouvements artistiques : Association d'artistes japonais NIKA, Société de Discussion sur l'Art Contemporain,¹⁵⁰ Fondation de l'Association d'art de Ashiya, Morita Shiryu, Mouvement de la calligraphie d'avant-garde Bokujin-kai et Gendai bjutsu kondam.¹⁵¹

Membre fondateur de Gutai, il publie en 1956 un manifeste, et anime ce mouvement jusqu'à la fin de sa vie.¹⁵² Dans les activités du groupe, Yoshihara a joué un rôle important comme initiateur et organisateur. C'est lui qui propose la réalisation d'expositions en plein air. Il est aussi l'instigateur de l'art sur la scène.

Jirô Yoshihara, se consacre surtout à la peinture. A partir de 1962, l'artiste commence

une série de tableaux sur les motifs de cercles. Figure 89, 90, 91, nous voyons la diversité de ces oeuvres malgré la simplicité de la figure. Les cercles sont parfois noir, rouge, orange ou blanc, sur fond unis noir, blanc ou rouge. Le contour est tantôt large et épais ou fin. On distingue le mouvement du geste effectué. Une approche gestuelle rapide mais sûre ou brusque et vive, instantanée, agile et exacte. Jirô Yoshihara disait qu'il ne pouvait pas arriver à peindre même un cercle avec satisfaction. Cela devient sa quête de cette forme. Cette représentation des cercles rappellent *Satori*¹⁵³, l'illumination du Zen.

Pour Jirô Yoshihara, il est important d'ouvrir la tradition à la modernité (en particulier la calligraphie). Il s'intéresse à la création d'un art individuel et universel, Japonais mais ouvert au monde. Dans sa pratique, l'artiste se concentre sur une expression artistique la plus directe possible. A travers cette technique, il se délivre des anciennes règles pour découvrir sa propre pratique. Les artistes de l'art Gutai ont inventé *art théâtral*, ni totalement théâtre ni complètement à la danse.

Pour M. Tetsuji Takéti, metteur en scène, leur art est du *théâtre pur*. C'est l'union pure entre l'esprit et la matière dans tous les domaines.

¹⁴⁸ D'après le livre *Gutai*, Exposition organisée avec le département du Ryogo et le Musée département d'Art moderne du Hyogo, Daniel Abadie (Commissaire), Galerie Nationale du Jeu de Paume, Editions du Jeu de Paume, Paris, 1999.

¹⁴⁹ L'Art Brute est un mouvement artistique défini par Jean Dubuffet en 1945. Il y a la recherche d'une production forte d'un point de vue esthétique, la formation de langages nouveaux, d'inventions ou de techniques. D'après l'article *Qu'est-ce que l'art brut ? On a posé la question à 3 spécialistes* de Marie-Charlotte Burat. En ligne : <http://www.exponaute.com/magazine/2015/09/24/quest-ce-que-lart-brut-on-a-pose-la-question-a-3-specialistes/>

¹⁵⁰ Discussion sur l'Art Contemporain : Gendai Bijutsu Kondankai, née en 1952

¹⁵¹ Gendai bjutsu kondam : Entretiens sur l'art contemporain

¹⁵² D'après le livre *Gutai*, Exposition organisée avec le département du Ryogo et le Musée département d'Art moderne du Hyogo, Daniel Abadie (Commissaire), Galerie Nationale du Jeu de Paume, Editions du Jeu de Paume, Paris, 1999.

¹⁵³ *Satori*, (japonais 悟り, issu du chinois : 悟 ; pinyin : wù. Littéralement : réaliser) est un terme des bouddhismes chan, son et zen qui désigne l'éveil spirituel. La signification littérale du mot japonais est compréhension. Le Satori ou l'Éveil spirituel n'est pas un état spécial de la conscience, mais plutôt un retour à l'état original et naturel de l'esprit humain. Le Satori est une expérience, un état d'esprit, à travers l'harmonie du corps et de l'esprit. D'après l'article *Satori ou Éveil spirituel*. En ligne : <http://www.bouddhisme-zen.com/concepts-zen/satori.html>



« Il faut avoir assisté à la réalisation d'une calligraphie de grande taille pour réaliser à quel point un mouvement de tout le corps se rassemble dans l'épaule, parcourt le bras, enserre le poignet et la main pour aboutir au manche et à la fine pointe du pinceau. La respiration contrôlée entretient le mouvement, la concentration et l'effort ! [...] On ne peut calligraphier négligemment. »

Fabienne Verdier

Source : Claude Larre, *Les Chinois*, Edition Lidis, 1981, p.140 et 283.

3. Le dessin comme forme du mouvement



Fig.92 - Photo John Short, *Fabienne Verdier studio*, 2016.
Source : <https://www.barnebys.fr/blog/article/7723/fabienne-verdier-etre-artiste-pour-moi-cest-une-question-de/>



Fig.93 - Photo de Fabienne Verdier.
Source : <http://spatula.tumblr.com/post/49862941412>



Fig.94 - Photo de Fabienne Verdier.
Source : <http://www.singabuzz.sg/fabienne-verdier/#prettyPhoto>

3.3. La danse du corps devient oeuvre chez Fabienne Verdier

3.3.1. Les influences et méthode de travail

Fabienne Verdier est une artiste peintre née le 3 mars 1962 à Paris.

Elle étudie à l'Ecole supérieure des beaux-arts de Toulouse. Déçue par le manque d'enseignement sur les techniques du dessin et l'absence de cours sur les grands maîtres de la peinture, Fabienne Verdier termine néanmoins ses études d'art avec brio.

Elle obtient son diplôme de dessin sur le thème des animaux. Son sujet de prédilection est la vie qui l'entoure. Sur les conseils de son professeur, Fabienne Verdier découvre la calligraphie ainsi que l'art asiatique à travers le livre de François Cheng, *Le Vide et le Plein*. Elle se passionne pour Hokusai et les grands maîtres japonais.

Elle obtient une bourse afin de poursuivre ses études à Paris, mais c'est en Chine qu'elle veut aller. Dans les années 1980, elle met en place un échange universitaire Toulouse-Chongqing dans la province de Sichuan.¹⁵⁴

Elle part en Chine afin de satisfaire sa fascination pour l'art pictural chinois et de la calligraphie chinoise.

Fabienne Verdier partage la rudesse de la vie des étudiants du Sichuan. La surveillance et l'oppression du parti l'affectent. Difficile de se lier aux lettrés. Malgré tout, elle persiste dans l'enseignement, tant artistique que philosophique, durant 10 ans.

L'artiste rentrée en France, elle expose non seulement au Centre Pompidou, au Musée Cernuschi à Paris mais aussi en Europe à la fondation H. Looser à Zurich.

Son art est un mélange entre les préceptes de l'art chinois, l'art traditionnel et contemporain, la nature. Elle n'oublie jamais l'importance de peindre le Vide, c'est sa préoccupation première. Elle également une grande attention à l'unique Trait de pinceau de Shitao. La relation au passé n'est jamais loin. Inspirée par les maîtres flamands et les maîtres chinois.¹⁵⁵

Fabienne Verdier travaille au sol, sur des grandes toiles, avec des immenses pinceaux (voir figure 92). Elle laisse la ligne puissante s'exprimer (voir figure 93 et 94). Elle travaille parfois ses fonds, par glacis, une quinzaine de couches de peinture (rappelant les maîtres flamands).¹⁵⁶

« L'inachevé est le principe même de ma peinture. Dans le flux du coup de pinceau, c'est le blanc volant au coeur du souffle. C'est le vide qui circule dans le plein du trait et qui laisse advenir la matière. ... Ebauche de la vision »¹⁵⁷

Entretien avec Fabienne Verdier

Elle étudie les techniques anciennes pour mieux s'en affranchir. Son oeuvre est dans la continuité des peintres abstraits américains comme Tobey, Kline, Still, Jackson Pollock ou de Kooning.

¹⁵⁴ D'après le livre *Passagère du silence : dix ans d'initiation en Chine* de Fabienne Verdier, Editions Albin Michel, 2003.

¹⁵⁵ D'après le livre *L'unique trait de pinceau* de Fabienne Verdier, *Calligraphie, peinture et pensée chinoise*, Edition Albin Michel, Paris, 2001.

¹⁵⁶ D'après le livre *Et les Maîtres flamands, Notes et carnets* de Fabienne Verdier, Alexandre Vanautgaerden, Postface de Valérie Haydert, Editions Albin Michel, Paris, 2013.

¹⁵⁷ Tiré du livre *Entretien avec Fabienne Verdier* de Charles Juliet et Fabienne Verdier, Editions Albin Michel, Paris, 2007.

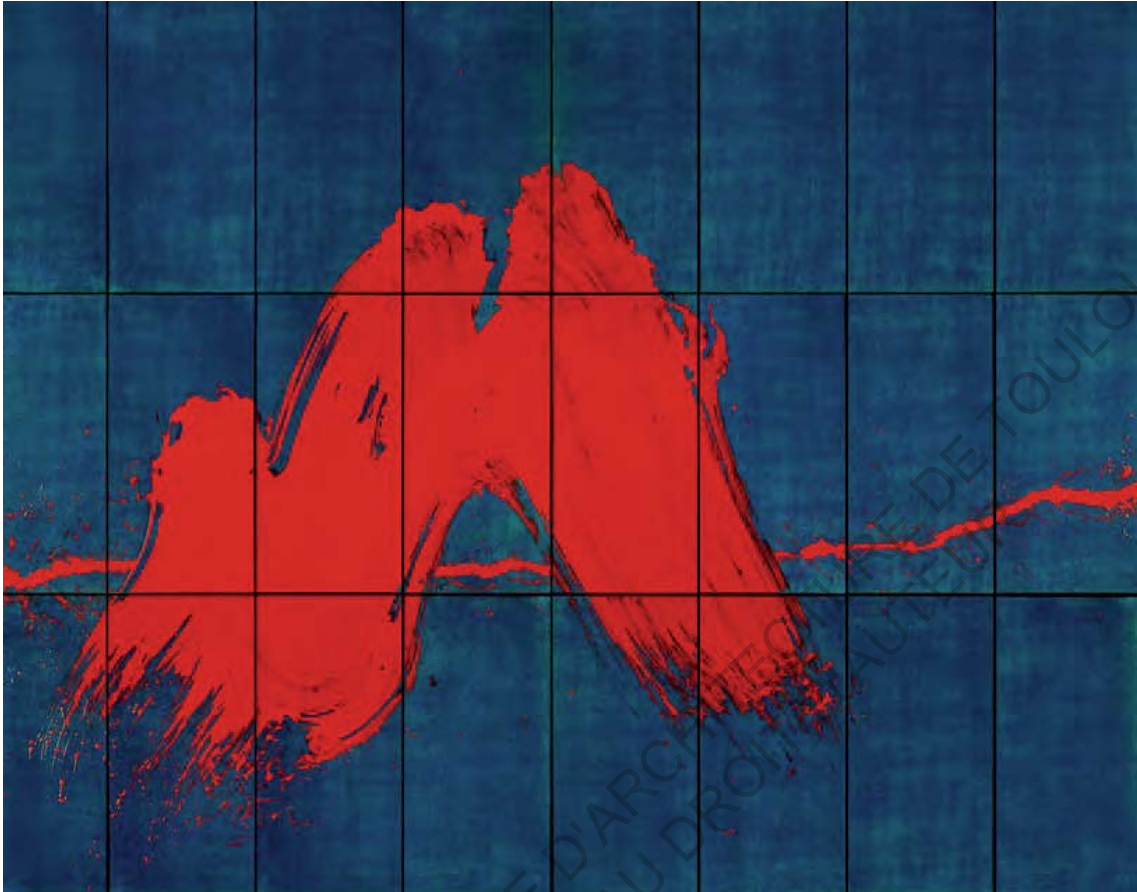


Fig.95 - Fabienne Verdier, *Polyptyque préparatoire n° 2, Fresque de Rome III*, Rome, Encre, pigments et vernis sur toile, 407x763 cm, 2010.
Source : <http://fabienneverdier.com/db/painting/palazzo-torlonia/>



Fig.96 - Fabienne Verdier, *Fresque Torlonia, Opus I*, Installation de deux fresques dans le Palais Torlonia, Rome, Encre, pigments et vernis sur toile, 407x763 cm, 2010.
Source : <http://fabienneverdier.com/db/painting/palazzo-torlonia/>

3.3.2. Les gestes de Fabienne Verdier, liens avec la nature

Fabienne Verdier s'intéresse aux formes de la nature mais pas d'une manière figurative. Elle écoute les forces sous-jacentes. Elle considère son jardin au centre de sa maison, comme un réel poumon d'inspiration.

Figure 95 et 96, sont les oeuvres au Palazzo Torlonia à Rome, réalisé en 2010. Ce se sont deux tableaux monumentaux, *polyptyque n°1 et n°2* (mesure chacun 407x 521 cm) réalisés avec des pigments et encre sur toile.

La toile se compose de 3 rangées de 12 panneaux rectangulaires. Ces formes géométriques en rectangle sont le commencement de la fracture avec la nature.¹⁵⁸

Les oeuvres font parties intégrantes de l'architecture du Palazzo Torlonia, puisque les dimensions sont adaptées aux murs. Elles englobent même les portes, donnant l'illusion d'une continuité au delà de ces dernières. On note une correspondance entre la ligne du marbre encadrant la porte et la ligne de la peinture. Un peu comme un all-over.

Polyptyque n°1, 2 types de traits : 4 longs traits fins parallèles recouverts par endroit, de traits épais zigzagants.

Polyptyque n°2, ici un unique trait fin marquant l'horizon et un trait épais fractionné.

Les traits sont d'un rouge vif sur un fond bleu céruléum.

Son but, est de mémoriser le déroulement de la vie. Son évocation se fait par des lignes courbes qui s'éloignent ou se rejoignent entre elles. Cette oeuvre est entre le paysage intérieur et extérieur.

Fabienne Verdier puise son inspiration dans la nature, bien que ses oeuvres soient abstraites.

Par ces lignes, un paysage se détache du tableau. Ces ondulations nous évoquent des montages volcaniques. Nous voyons des reliefs, des arrêtes, des crêtes, des craquèlements de l'écorce terrestre, des ravins, de profondes griffures. Les fonds bleus nous amènent à penser au ciel, ou à la couleur de l'océan.

« Que voit-tu ? Ai-je demandé à ma fille de 6 ans. Est-ce qu'il s'agit d'un paysage, ou d'une partition de musique, dont on pourrait chanter les notes ? Non, m'a-t-elle répondu, c'est la vie. »¹⁵⁹

Tout au long de son oeuvre, Fabienne Verdier garde des préceptes de l'art chinois : peindre à plat avec un pinceau tenu droit. Pour les Chinois cela représente la position entre Terre et Ciel.

Chez le calligraphe, ce n'est pas seulement le poignet qui est en mouvement mais tout le corps soutenu par la respiration. C'est toute la personne qui se trouve reflétée dans le signe tracé. Il capte les ondes et les lignes de force surgies de sa pensée ou de l'atmosphère qui l'entoure.

A travers la vidéo, *Fabienne Verdier - Peindre l'instant*, réalisé par Mark Kidel, nous distinguons une artiste en pleine réflexion. D'abord figée puis bougeant ses mains pour répéter ses gestes. Le corps et l'esprit se rejoignent pour traduire les mouvements internes. Ces résultats de traits abstraits forment des paysages mentaux.

¹⁵⁸ D'après le livre *Palazzo Torlonia* de Fabienne Verdier, Editions Xavier Barral, Paris, 2011.

¹⁵⁹ Ibid.

3. Le dessin comme forme du mouvement



Fig.97 - Fabienne Verdier, *Polyphonie, Ascèse*, installation In Memling Museum, 7,35 x 4,07 m, 2013.
Source : <http://fabienneverdier.com/db/painting/polyphonie/>

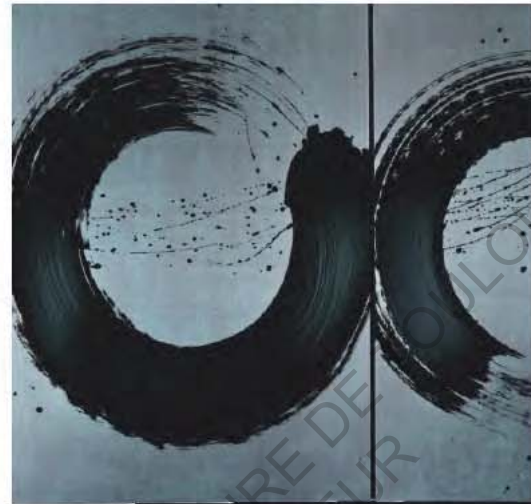


Fig.98 - Fabienne Verdier, Détail de *Polyphonie, Ascèse*, installation In Memling Museum, 2013.
Source : <http://fabienneverdier.com/db/painting/polyphonie/>



Fig.99 - Video de Fabienne Verdier - *Walking Painting*, Basé sur Original Idea de Fabienne Verdier, Dirigé par Ghislain Baizeau, Filmer par Ned Burgess, Edité par Grégoire Pontécaille.
Source : <https://vimeo.com/162685114>

3.3.3. Les mouvements comme outils dans la création

Fabienne Verdier mélange ses propres gestes spontanés avec le mouvement du pinceau. L'oeuvre ainsi créée est une évocation de liberté.

« Un ordre, un équilibre souverain que seul(e) peut créer un(e) artiste qui a atteint l' "art sans art" - un art qui naît de l'oubli des règles, hors de toute intention, de tout vouloir, un art qui semble s'engendrer lui-même, sans qu'ait à intervenir celui ou celle dont naît.

Pour sa création, Fabienne Verdier utilise plusieurs énormes pinceaux en crin de cheval (le plus gros pèse 80 kilos, 30 queues de chevaux le compose) accrochés à un guidon de vélo et suspendus au plafond, à une dizaine de mètres du sol¹⁶⁰ (voir figure 96). Le poids du pinceau détermine le mouvement. Cependant le pinceau cache son propre trait à l'artiste, qui travaille pour ainsi dire, à l'aveugle. Ce qui est nécessaire même indispensable, selon elle, car l'oeuvre doit se faire seule. Par cette technique, Fabienne Verdier traverse l'espace, guide la matière et instaure un dialogue.

Tous ses gestes sont minutieusement pensés et préparés :

« [...] quand je sors 100 litres d'encre, là, d'un seul coup, il faut réagir dans l'immédiat. Sinon, c'est irrécupérable : cela fait une immense tâche et c'est fini. »¹⁶¹

La manière de travailler l'encre est décisive, tout comme l'outil utilisé, et la distance entre la toile et le pinceau. Lorsque le pinceau est loin de la toile, l'empreinte de la peinture est ponctuelle. La ligne est fine, parfois en continu. Le mouvement doit être lent, tout en retenu, afin de transmettre l'énergie vitale.

Contrairement à Cy Twombly qui a une écriture automatique et rapide, il ne conçoit pas dans sa création le mouvement lent et posé.

Figure 97 et 98, *Polyphonie*, exposée au Musée Memling de Bruges en 2013, mesure 735x407 cm. L'oeuvre se compose de rectangles, fond gris, un cercle noir est inséré dans chacun d'entre eux. Le cercle est un trait unique, assez épais, non fermé. A l'intérieur des cercles des lignes et tâches irrégulières. Le Vide crée le mouvement et la sonorité de ce tableau. L'artiste joue sur la position de l'ouverture du cercle. L'impression de mouvement est donné par le vide. Cette oeuvre a été exécutée avec l'intervention de nombreux musiciens (le compositeur, le pianiste, le violoncelliste). Un échange entre la musique et la peinture. C'est la volonté de l'artiste d'interpréter la peinture en musique et vice versa. Cette expérience fut enregistrée.

Il est difficile d'illustrer ce que nous entendons : les sons, les harmonies, les accords, les polyphonies. Ces sons, produisent des mouvements chez l'artiste, qui lui permettent de créer une peinture unique et aux musiciens des sonorités inconnues.

Pour moi, Fabienne Verdier est à mi chemin entre le dessin et l'art de la danse. Le corps de l'artiste et son déplacement dans l'espace, est omniprésent dans sa création. Dans la vidéo, *Fabienne Verdier - Walking Painting*¹⁶², figure 99, ces pas se succèdent et traduisent un enchaînement de danse. Cette marche réalise les *Walking Paintings*. Ces pas marquent la matière grâce à la peinture. C'est une rencontre entre le corps dansant, l'esprit et la matière.

¹⁶⁰ D'après le livre Fabienne Verdier Palazzo Torlonia. Citée dans Doris Von Drathen, Fabienne Verdier, Art.cité, page 3.

¹⁶¹ Ibid, page 5.

¹⁶² Fabienne Verdier - Walking Painting, basé sur Original Idea de Fabienne Verdier, dirigé par Ghislain Baizeau, filmé par Ned Burgess et édité par Grégoire Pontécaille. En ligne : <https://vimeo.com/162685114>

Le geste est le point de départ pour Jackson Pollock, Shiraga Kazuo, Jirô Yoshihara et Fabienne Verdier. Ils utilisent la force de l'élan du corps pour créer. Le mouvement peut être produit avec force, violence, vivacité, agilité, légèreté, lenteur, brutalité, saccade ou même de façon involontaire. Les accumulations de projections de peinture de Jackson Pollock nous laissent imaginer sa danse aux 4 coins de sa toile. Shiraga Kazuo et Jirô Yoshihara minimalisent le trait ou les outils pour ne se contenter que du geste unique et sûr, ou du corps uniquement. Fabienne Verdier traduit l'énergie vitale par la danse du corps et du pinceau. Elle transmet à ses toiles la force, le rythme et mémorise ainsi le déroulement de la vie.

Les empreintes de la main, la force du bras, le mouvement automatique, le déplacement du poignet et l'élan d'un corps, tous ces éléments composent le dessin.

Conclusion

« J'ai voulu montrer combien par un seul trait, on pouvait évoquer tout un paysage, des côtes découpées, des récifs... Et ainsi toucher l'infini. »
Fabienne Verdier

A travers ce recueil, nous avons pu observer l'importance et les différentes composantes du dessin. Nous avons établi que le dessin est caractérisé par de nombreux processus tels que les formes, l'écriture, les signes ou encore le mouvement. Le rôle de celui-ci est de permettre la représentation de la pensée ou du réel, de l'impalpable ou du concret.

Il nous sert ainsi à représenter, communiquer nos sentiments ou notre ressenti, voyager et faire voyager et tout ceci dans une discipline à la portée de chacun, innée, davantage que d'autres domaines telle que l'écriture.

Dans la première partie, le dessin comme l'empreinte de l'immatériel, nous nous sommes promenés sur les traces de Clément Bagot, Bernard Moninot et Guiseppa Penone. Leurs empreintes sont un moyen de s'inscrire dans la vie et de marquer leur passage.

L'accumulation des traits de Clément Bagot, qui se superposent, s'enchevêtrent et se croisent, recrée des paysages mentaux, dans l'infiniment grand et l'infiniment petit. Au même titre que les amoncellements de matériaux dans ses sculptures, nous sommes invités à une promenade dans l'imaginaire.

Bernard Moninot nous a permis de visualiser des phénomènes d'ordinaire invisibles comme le son, le silence, les ombres ou encore le vent. Ses dessins-empreintes, réalisés de façon aléatoire et spontané, marquent l'empreinte de la nature. Il ne les invente pas mais nous les retranscrit afin de garder à l'esprit la notion de Nature créatrice.

Enfin, Guiseppa Penone fige le temps. Il matérialise justement le lien entre la nature qui

nous entoure et le propre corps de l'artiste. Peut être représente-t-il également notre influence sur celle-ci.

A mi-chemin entre la figuration et l'abstraction et entre la réalité et le surréalisme, ces trois artistes nous laissent des traces-mémoires, des visualisations d'éléments intangibles, grâce aux empreintes rendues possibles par le dessin.

Dans la deuxième partie, le dessin comme art d'un signe, nous avons déchiffré les signes et codes de Shitao, Cy Twombly et Christian Dotremont qui les ont détournés de leur sens premier : l'écriture.

Shitao a interprété la calligraphie et l'art pictural chinois mais sans les transformer. Tout en conservant les codes établis, nous y trouvons pourtant davantage de dessins plutôt que d'écritures.

Cy Twombly s'inspire de l'écriture mais bouleverse les règles afin d'écrire la peinture. Il tente d'outre-passer le contrôle de l'esprit pour créer une écriture automatique, dépourvue de conscience et de contrôle.

Christian Dotremont, quant à lui, utilise les mots, les signes afin de ne conserver que l'aspect graphique de ceux-ci. Il en découle une notion de peinture de langage, où les mots s'enchevêtrent pour représenter aussi bien des émotions que des paysages.

Ce sont ainsi des règles d'écriture, que chacun doit apprendre, qui sont réutilisées pour alimenter une discipline universelle et commune à chacun : le dessin. Ils tentent ainsi de mettre à l'écart l'esprit pour laisser place à

plus de spontanéité. Tout en utilisant des conventions, des règles d'écriture, ils transforment nos émotions en peintures.

Dans la troisième partie, le dessin comme expression du mouvement, nous avons dansé sur les rythmes de Jackson Pollock, et Fabienne Verdier. Nous nous sommes mués au dessus des toiles avec Jirô Yoshihara et Shiraga Kazuo et leur art Gutaï et avons ainsi figé leur mouvement grâce à la peinture. Ces traces sont les manifestations du corps dans le dessin. Elles ont pour but de transposer l'expression et l'empreinte de celui-ci.

Jackson Pollock s'appuie sur l'élan et l'aspect impulsif de son corps pour transformer la matière sur le support. Il génère des figures dans une gestuelle dansée et retranscrit à travers la peinture son mouvement. Les projections, écoulements, déversements de peinture sont le prolongement de son mouvement, il s'agit de l'expression corporelle de l'artiste.

Dans l'art Gutaï, ce n'est pas l'élan, mais le corps qui est moteur de création. Jirô Yoshihara utilise les techniques de la calligraphie en les résumant dans un unique trait. Le mouvement est ainsi maîtrisé, pur et rapide. La dynamique de l'oeuvre est exclusivement déterminée par le geste. Shiraga Kazuo remplace le pinceau par le corps. Suspendu au dessus de ses toiles, il trace, grâce à des mouvements soit précis soit incontrôlés, des formes, transcription de sa gestuelle. Ces dessins sont l'oeuvre du corps.

Fabienne Verdier, dans sa gestuelle, met en avant la spontanéité, mais également la préparation de ses déplacements. Une notion de danse est alors mise en avant avec des mouvements lents et retenus. Les enchaînements du corps deviennent oeuvre au même titre que la peinture qui en découle. L'artiste associe également le pinceau à ses réalisations. La taille et le poids tous deux

importants de l'outil apportent en plus une notion de force à l'oeuvre, de résistance du corps de l'artiste et laissent ces empreintes sur le support.

Ces artistes nous montrent que le mouvement est un geste artistique et créateur. Ils traduisent leurs émotions et leur gestualité grâce à l'élan, la posture et leurs couleurs. Il s'agit de l'expression du corps qui n'est plus éphémère puisque marquée par le dessin.

Le lien entre tous ces artistes, avec toutes ces techniques, est l'empreinte que l'on veut traduire, laisser et partager. Elle est rendue possible grâce au dessin. Elle devient universelle puisqu'elle va plus loin que le langage, qui lui aura peut être davantage de frontières. Le dessin permet la représentation d'émotions, de pensées, de paysages ou encore d'éléments perceptibles mais immatériels.

Je ne connais pas de métier dans lequel le dessin ne soit pas utile, sinon nécessaire. Le dessin permet d'apprendre, de voir, de se souvenir, de donner corps à la pensée. Le dessin provient autant de l'esprit que de la main intuitive et inspirée. Il est un moyen de transmettre la pensée, il sert à clarifier une idée. Le dessin est à la fois l'expression d'un geste instinctif et spontané, mais devient aussi le moyen de la mise en oeuvre créative. Même si nous vivons dans un monde où l'art de l'écriture règne, j'affirme que le dessin est singulier. Le dessin a un caractère premier et essentiel.

Au sens large, c'est le mélange des formes aux lettres, mots et gribouillis. Le dessin est à la base et origine de toute chose. C'est un art originel et traduit par traits rapides, schémas incomplets, formes non finies, jaillissements, dessins d'écriture, formes pures de l'intuition, esquisses, gribouillages, griffonnages.

Il s'agit d'une base du domaine du langage. Rien de plus élémentaire. La preuve en est, il

n'y a pas besoin d'apprentissage. Dès notre plus jeune âge, nous dessinons tous. L'écriture viendra dans un second temps car elle nécessitera un enseignement, qui, pour certains peut être très long.

Il est vrai que pour ma part, l'écriture a toujours été pénible et embarrassante, alors que le dessin était facile et aisé. Il m'aide à visualiser mes pensées, à réfléchir, et à les

concrétiser. Je peux affirmer que le dessin est mon langage personnel.

Que ce soit avec la main ou les pieds, sur un petit format ou un immense, prenez vos crayons et dessinez !

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Bibliographie

Livres :

Bernard BLISTENE, *Une histoire de l'art du XXe siècle*, Nouvelle édition (rouge), Collection Qu'est Ce que..., Editions Beaux Arts magazine, Centre Pompidou, Paris.

Régine BONNEFOIT, *Paul Klee, Sa théorie de l'art*, Collection Le savoir suisse, Editions Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2013.

Eldon-M BRAUN et Ronald D.DAVIS, *Le don de dyslexie : Et si ceux qui n'arrivent pas à lire étaient en fait très intelligents*, Linda Kreger SILVERMAN (Préface), Collection La Méridienne, Edition Desclée De Brouwer, 2012.

Georges DIDI-HUBERMAN, *Être crâne, Lieu, Contact, Pensée, Sculpture*, Série Fable du lieu, Les éditions de minuit, Paris, 2000.

Magdalena DROSTE, *Bauhaus 1919-1933*, Bauhaus Archiv, Collection Grande Collection Archi.design, Editions Taschen, Berlin, 2006.

Marie-Haute CARAËS, Nicole MARCHAND-ZANARTU, *Images de pensée*, Collection Beaux Livres, Editions Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2011.

Francois CHENG, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Collection Points, Editions Seuil (nouvelle édition), Paris, 1979.

Francois CHENG, *Souffle-esprit : textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Collection Points essais, Série Essais, Editions Points (nouvelle édition), Paris, 2006.

Domenico CHIANESE et Andreina FONTANA, *Imaginons le visible et l'inconscient*, Préface à l'édition française de François Sacco, Traduit de l'italien par Sébastien SMIROU, Editions d'Ithaque, Montreuil-Sous-Bois, 2015.

Claire COMBEAU et Anne WINTREBERT (dir.), *Les Traces Habiles*, Avant propos Claire Combeau, Contribution Jean Attali, Collection Dess(e)ins, Editions Herscher, Paris, 2012.

Henri FOCILLON, *Ve des formes, Suivi de Eloge de la main*, Collection Quadriga, Edition Presses Universitaires de France (10e édition), Paris, 1934.

Claude FRONTISI, *Paul Klee*, Dirigée par Julia Fritsch et Jean-Luc Gautier, Anatomie d'Aphrodite, Collection « Un sur Un », Editions Adam Biro, Paris, 1990.

Elisabeth GREBOT, *Images mentales et stratégies d'apprentissage : Explication et critique : Les outils modernes de la gestion mentale*, Collection Formation permanente en sciences humaines, Partie Connaissance du problème, Edition ESF éditeur, Paris, 1994. Consulté le 7 avril 2017.
En ligne : <https://books.google.fr>

Charles JULIET et Fabienne VERDIER, *Entretien avec Fabienne Verdier*, Editions Albin Michel, Paris, 2007.

Vassily KANDINSKY, *Cours du Bauhaus, introduction à l'art moderne*, Publiée sous la direction de Jean-Louis Ferrier, Traduit de l'Allemand d'après des notes manuscrites de Kandinsky par Suzanne et Jean Leppien, Editions Denoël Gonthier, Paris, 1975.

Paul KLEE, *Ecrits sur l'art II, Histoire naturelle infinie*, Textes recueillis et annotés par Jürg SPILLER, Collection Les Ecrits sur l'art, Edition Dessain et Tolra, Paris, 1970.

Paul KLEE, *Lettres de l'époque du Bauhaus (1920-1930)*, Traduit de l'allemand et présenté par Anne-Sophie Petit-Emptaz, Collection SH dirigée par Silke Hass, Editions Farrago, Tours, 2004.

Max LOREAU, *Dotremont Logogrammes*, Mise en page : Michel Guillet, Editions Georges Fall, Paris, 1975.

Stéphane MROCZKOWSKI, *Paul Klee. [Temps du peintre] avec Mondrian, Soulages, Chillida, Stella*, Collection Esthétiques - Série « Ars » dirigée par Germain Roesz, Editions L'Harmattan, Paris, 2002.

Jean-Luc NANCY, *Le plaisir au dessin*, Figures dirigée par Michel Delorme, Accompagné des dessins de Valerio Adami, Pierre Alechinsky, Jean Le Gac, Ernest Pignon-Ernest, François Rouan, Gérard Titus-Carmel, Vladimir Veličković, Collection Ecritures, Editions Galilée, Paris, 2009.

Jackson POLLOCK, *Pollock « Je nie l'accidentel »*, Editions Cercle D'art, Paris, 1997.

Pierre RYCKMANS, *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amène*, Traduction et commentaire de Shitao, Edition Plon, Paris, 2007.

Béatrice SAUVAGEOT, *Adieu, la dyslexie !*, Collection Réponses, Editions Robert Laffont, 2015.

Serge TISSERON, *La main, l'oeil, l'image*, Collection Collège iconique, Editions Institut National de l'Audiovisuel, Paris, 2014.

Fabienne VERDIER, *Passagère du silence*, Editions Albin Michel, Paris, 2003.

Fabienne VERDIER, *Et les Maîtres flamands*, Notes et carnets, Alexandre Vanautgaerden, Postface de Valérie Haydert, Editions Albin Michel, Paris, 2013.

Fabienne VERDIER, *Palazzo Torlonia*, Editions Xavier Barral, Paris, 2011.

Fabienne VERDIER, *L'unique trait de pinceau*, Calligraphie, peinture et pensée chinoise, Edition Albin Michel, Paris, 2001.

Pierre VOLBOUDT, *Kandinsky*, Edition Fernand Hazan, Paris, 1984.

Feng XIAO-MIN, *Peintures et calligraphies, L'union de l'encre et du Pinceau*, Accompagné du texte intégral : Réflexions sur la peinture du Moine Concombre Sauvage, Editions Flammarion, Paris, 2003.

Catalogues d'expositions :

Daniel ABADIE (Conception du catalogue), *Jackson Pollock*, Exposition Les chefs-d'oeuvre de Pollock, 21 janvier au 19 avril 1982, Dominique Bozo (Commissaire général), Editions Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1982.

Daniel ABADIE (Commissaire), *Gutai*, Exposition organisée avec le département du Ryogo et le Musée département d'Art moderne du Hyogo, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Editions du Jeu de Paume, Paris, 1999.

Christine BUCI-GLUCKSMANN, Arnaud PIERRE, Anne DOPFFER, *Bernard Morinot*, Galerie nationale du Jeu de paume, Exposition du 25 mars au 18 mai 1997, Édition Musée du Jeu de Paume, Paris, 1997.

Christian DOTREMONT, *Logogrammes*, Cabinet d'art Graphique, Collection Carnet de dessins, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2011.

Giuseppe PENONE, Didier SEMIN, Ruggero PENONE, Bernard FIBICHER, *Regards croisés*, Musée cantonal des Beaux-arts de Lausanne, Edition 5 Continents, Suisse, 2015.

Roland RECHT, *Penone. L'espace de la main*, Musée de Strasbourg, Édition Musées de la ville de Strasbourg, 1991 et 1992.

Margaret PFENNINGER, *Paul Klee, Cours du Bauhaus, Weimar 1921-1922, Contributions à la théorie de la forme picturale*, Traduit de l'allemand par Claude Riehl, Publié à l'occasion de l'exposition *Paul Klee et la nature de l'art - Une dévotion aux petites choses*, Editions des Musées de Strasbourg Editions Hazan, Paris, 2004.

Roland RECHT, Michèle LAVALLEE, Jonas STORSVE, *Penone : l'espace de la main*, Texte de Roland RECHT, Exposition Strasbourg du 26 oct.1991 au 19 janv.1992, Édition Strasbourg Musées de la Ville de Strasbourg, 1991.

Jonas STORSVE (Conception éditoriale), *Cy Twombly Cinquante années de dessins*, Collection Classiques du XXe siècle, Editions du Centre Pompidou et Editions Gallimard, Paris, 2017.

Jonas STORSVE (Conception éditoriale), *Cy Twombly*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2004.

Martin SZEKELY, Françoise GUICHON, *Ne plus dessiner*, Edition B42, Paris, 2011.

Publications / Articles / Ressources en ligne :

Jean-Philippe ANTOINE, *De l'archaïque au commencement : La pensée du dessin chez Joseph Beuys*, L'Homme - Revue française d'anthropologie, Editions de l'EHESS, p.129 à 142, 2003. Consulté le 4 août 2017.

En ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00595024/document>

Frederic BELNET, *Les premières peintures*, Consulté le 16 février 2017.

En ligne : http://www.hominides.com/html/art/art_parietal2.php

Anne BOISSIÈRE, *La part gestuelle du sonore : expression parlée, expression dansée. Main et narration chez Walter Benjamin*, Revue Demeter. Université de Lille, juin 2004. Consulté le 04 avril 2017.

En ligne : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/manieres/boissiere.pdf>

Isabelle GASS, *Paul Klee*, 2015. Consulté le 17 avril 2017.

En ligne : http://cpd67.site.ac-strasbourg.fr/arts_visuels/wp-content/uploads/2015/02/KLEE-Paul-ABC.pdf

Michel GUERIN, *Le geste de penser*, mise en ligne le 04 novembre 2011. Consulté le 07 avril 2017.

En ligne : URL : <http://appareil.revues.org/1338>

Ariane JAMES-SARAZIN, *La fabrique de l'oeuvre*, Dossier de presse, Le propos de l'exposition par Ariane James-Sarazin (Commissaire de l'exposition), Musée des Beaux-Arts d'Angers. Consulté le 13 avril 2017.

En ligne : http://musees.angers.fr/fileadmin/plugin/tx_dcddownloads/dp_version_finale.pdf

Margherita LEONI-FIGINI, *Le corps dans l'oeuvre*, Michel Fernandez (Maquette), Marie-José Rodriguez (Coordination). Consulté le 16 avril 2017.

En ligne : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-corps-oeuvre/ENS-corps-oeuvre.htm>

Jean-Pierre MARQUET, *Du dessein au dessin*, Académie de Nantes – Espace pédagogique - Arts plastiques. Consulté le 8 mars 2017.

En ligne : <http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/arts-plastiques-insitu/articles/didactique/du-dessein-au-dessin-jean-pierre-marquet--840809.kjsp>

Hélène MATTE, *Dessain du dessin, le dessin d'observation comme posture performative*, Inter : art actuel, n° 110, p. 52-55, 2012. Consulté le 8 mars 2017.

En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/65832ac>

Vanessa MORISSET, *Le Cubisme*, Dossiers pédagogiques, Collections du Musée, Un mouvement, une période. Consulté le 06 juin 2017.

En ligne : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cubisme/Cubisme.htm>

Jean-Luc NANCY, *Désir du dessin*, Spirale : arts - lettres - sciences humaines, Numéro 239, hiver, p. 53-54, Patrick Poirier (Directeur) et Sylvie Lacerte (Directrice artistique). Éditions Spirale magazine culturel, 2012. Consulté le 15 février 2017.

En ligne : <http://www.erudit.org/culture/spirale1048177/spirale06/65867ac.html?vue=resume>

Jean-Luc NANCY, *Penseur du corps, des sens et des arts*, Propos recueillis par Juliette Cerf, Publié le 14/07/2012. Mis à jour le 01/08/2012 à 16h52. Consulté le 15 février 2017.

En ligne : <http://www.telerama.fr/idees/jean-luc-nancy-penseur-du-corps-des-sens-et-des-arts,84213.php>

Herman PARRET, *L'oeuvre de main : pour une sémiotique haptologique*, Abbaye de Royaumont, 11-13 juin 2010. Consulté le 04 avril 2017.

En ligne : <http://www.hermanparret.be/media/recent-articles/258-2017.pdf>

Juliette PERIERS-DENIS, *Artistes du Néoclassicisme*. Consulté le 06 juin 2017.
En ligne : <http://www.artiste.org/mouvements/neoclassicisme/>

Emmanuelle PELARD, *La photographie en réponse à l'utopie de l'écriture : le logoneige de Christian Dotremont*, Mise en ligne le 20 février 2014. Consulté le 06 juin 2017.
En ligne : <http://textyles.revues.org/2351>

Pierre PELLETIER, *La nouvelle modernité : pour le plaisir de la main créatrice*, Liaison 72 (1993) : 48-48, Les Éditions l'Interligne. Consulté le 04 avril 2017.
En ligne : <http://www.erudit.org/fr/revues/liaison/1993-n72-liaison1170560/42920ac/>

Giuseppe PENONE, *Regards croisés*, Dossier de presse, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, du 25 septembre 2015 au 3 janvier 2016. Consulté le 20 juillet 2017.
En ligne : http://www.musees.vd.ch/fileadmin/groups/16/images/expositions/Giuseppe_Penone/MCBA_DossierPresse_Penone-FR-light.pdf

Véronique PRAT, *Des dessins à grand dessein*, Mise à jour le 28/03/2011 à 11:38, Publié le 26/03/2011 à 11:37. Consulté le 04 avril 2017.
En ligne : <http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2011/03/26/01006-20110326ARTFIG00623-des-dessins-a-grand-dessein.php>

Gabriel RACLE, *Réflexion : la main, un outils pédagogique*. Consulté le 04 avril 2017.
En ligne : http://anthropopedagogie.com/wp-content/uploads/2012/02/La_main_Racle.pdf

Balestra RAYMOND, *Le dessin, Repères Historiques*. Consulté le 15 février 2017.
En ligne : http://www.ac-nice.fr/ia06/eac/file/PDFAV/LE_DESSIN_Reperes_Historiques_Compr.pdf

Maurice SIERRO, *L'esprit et la création dans les Cahiers de Paul Valéry*, A contrario, 1/2004, Vol. 2, p. 119-127. Consulté le 04 avril 2017.
En ligne : <http://www.cairn.info/revue-a-contrario-2004-1-page-119.htm>

Jean Claude TABARY, *Introduction à la méthode de Paul Valéry*. Consulté le 07 avril 2017.
En ligne : <http://cerveau.pensee.free.fr/livre/valtour4.pdf>

Sarah TROCHE, *Le hasard comme méthode*, Presses universitaires de Rennes, 2015. Consulté le 14 avril 2017.
En ligne : http://www.pur-editions.fr/couvertures/1426153815_doc.pdf

René UNTEREINER, *Réflexions sur la création artistique*, Bulletin de l'Association Guillaume Budé, Volume 1 n°2, 1960. Consulté le 13 avril 2017.
En ligne : http://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1960_num_1_2_3902

Paul VALÉRY, *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, Deuxième édition, Editions de la Nouvelle revue Française, Paris, 1919. Consulté le 07 avril 2017.
En ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Introduction_%C3%A0_la_m%C3%A9thode_de_L%C3%A9onard_de_Vinci

Article Le dessin Histoire d'un art, Académie de Grenoble. Consulté le 8 mars 2017.
En ligne : http://www.ac-grenoble.fr/educationartistique.isere/IMG/pdf/i_-_le_dessin_histoire_d_un_art_-_ledessinhistoirdunart-2.pdf

Audiovisuel :

Vidéo de François CHENG, *François Cheng : Et le souffle devient signe*, Réalisé par INA, Date de mise en ligne : 04/10/2010. Consulté le 18 février 2017.

En ligne : http://www.dailymotion.com/video/xf29lm_francois-cheng-et-le-souffle-devien_news

Vidéo de Guiseppe PENONE, *Guiseppe Penone, les chemins de la main*, Réalisé par Thierry SPITZER, Production Arkadin, Participation CGP Ministère de la culture et de la communication, Images de la culture, 2004. Consulté le 27 mai 2017.

Vidéo de Jackson POLLOCK, *Jackson Pollock*, Réalisé Par ed HARRIS, Portrait d'Artiste, Collection Chroniques du XX^e siècle, 2003. Consulté le 2 juin 2017.

Vidéo de Jackson POLLOCK, *Jackson Pollock*, Réalisé Paul FALKENBERG et Hans NAMUTH, Date de mise en ligne : 06/03/2010. Consulté le 2 juin 2017.

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOGO>

Vidéo de SHITAO, *Shitao - 1ère partie et Shitao - 2ème partie*, Réalisé par Artis Reflex, Présentation du peintre chinois Shitao, Date de mise en ligne : 23/12/2010. Consulté le 18 février 2017.

En ligne : <http://www.dailymotion.com/video/xg93wn>

Vidéo de Fabienne VERDIER, *Fabienne Verdier - Peindre l'instant*, Réalisé par Mark KIDEL, Ned BURGESS (Image), Alexandre ABRARD (Son), Annouk GUERIN (Direction de production), Marie QUINTON (Montage), Sam KIDEL (Musique Originale), Producteur Les Films d'Ici 2 avec la participation de France 5 (Collection Empreinte), Producteur exécutif Laurent DURET, 2012. Consulté le 29 mars 2017.

Vidéo de Fabienne VERDIER, *Fabienne Verdier - Walking Painting*, baser sur Original Idea de Fabienne Verdier, Ghislain Baizeau (Direction), filmer par Ned Burgess et éditer par Grégoire Pontécaille.

En ligne : <https://vimeo.com/162685114>

Vidéo de Fabienne VERDIER, *Teaser Fabienne Verdier - Flux*, Réalisé par Philippe CHANCEL, Date de mise en ligne : 25/10/2010. Consulté le 13 avril 2017.

En ligne : <https://vimeo.com/16164763>

Thèses et mémoires inédits :

Catherine BARNABE, *Trace, Empreinte, Collecte : Les formes d'inscription du corps de l'artiste dans la ville dans un contexte de mobilité*, Maîtrise en études des Arts, Université du Québec à Montréal, 2010.

En ligne : <http://www.archipel.uqam.ca/4131/1/M12108.pdf>

Julien FEYT, *Trace discontinue, Mémoire graphique*, Art et histoire de l'art, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, UFR 04 d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art, 2013.

En ligne : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00941674>

Brigitte FLAMAND, *L'esquisse, la pensée en mouvement*, Inspectrice nationale pour les arts appliqués.

En ligne : http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Comu_Flamand_Brigitte_2016_position_these.pdf

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Annexe 1

Histoire raconté sur les peintres chinois

« Chuang-tzu, le grand philosophe taoïste du III^e siècle J.-C., relate le fait suivant. Le prince Yuan de Sung ayant manifesté le désir d'avoir un beau tableau, beaucoup de peintres se présentèrent. Après avoir reçu les instructions, tous s'inclinèrent respectueusement et restèrent plantés là, à lécher leurs pinceaux et broyer leur encre; ils étaient si nombreux qu'il en restait la moitié dehors. Un peintre arriva après l'heure tout à son aise sans se presser. Ayant reçu les instructions et salué, il ne resta pas là, mais se retira chez lui. Le prince envoya voir ce qu'il faisait. Il avait, avant de se mettre au travail enlevé sa veste et, nu jusqu'à la ceinture, s'était installé les jambes croisées. Voilà un vrai peintre, dit le prince c'est celui-là qu'il me faut. Chang Seng-yu, des dynasties du Nord et du Sud, peignit sur les murs du temple An-luo de Nankin quatre dragons géants. Ceux-ci étaient dépourvus d'yeux. A ceux qui en demandèrent la raison, le peintre répondit. Si j'ajoutais les yeux à ces dragons, ils s'envoleraient. Les gens, incrédules, l'accusèrent d'imposture. Sur leur insistance, le peintre consentit à faire une démonstration. A peine eut-il achevé de dessiner les yeux sur deux des dragons, qu'on entendit un tonnerre assourdissant. Les murs craquèrent, laissant s'échapper les deux dragons dans un vol fulgurant. Lorsque le calme fut on constata que, sur les murs, il ne restait plus que les deux dragons sans yeux Ku K'ai-chih. »

D'après le livre, Vide et plein, le langage chinois, François Cheng. Eux même tirés des ouvrages suivants : Li-tai minghua chi, Chang Yan-Yuen, Tang-ch'ao minh-hua lu, Tu-hua chien-sen chih, de Kuo Jo-hsü, Hsüan-ho hua-p'u et Hua chien, de T'ang Hou.

Annexe 2

Les Différentes dynasties chinoises

Les « T'ang », de 618 à 907, entament la période classique. Cette dynastie est caractérisée par une période de calme et d'apaisement dans le pays. L'élan artistique est en pleine ébullition dans l'ensemble des domaines des arts. Ce qui témoigne de cette période est le mélange entre « besoin de rigueur et de codifier des règles ». Ainsi il y a trois mouvances qui commencent à se dégager ; les réalistes, les expressionnistes et les impressionnistes. Les impressionnistes font partis d'un courant majeur et spécifique de la peinture chinoise. Il consiste à capter les teintes d'un paysage, toutes les teintes qui le composent même les plus secrètes et invisibles. Cette pratique nécessite un vaste recueillement pour obtenir une peinture « d'état d'âme ».

Les « cinq-Dynasties » suivantes, de 907 à 960, sont quant à elles, des périodes de trouble. Effectivement, ce laps de temps est le reflet de rivalité et de conflit pour le pouvoir. Plusieurs petites dynasties se succèdent. Pour la peinture, cette période est cruciale. Les artistes essaient de représenter les secrets de l'univers et les envies humaines. Pour cela, ils dépeignent des paysages symboliques et spirituels.

Durant la dynastie des « Sung » de 960 à 1279, une période de prospérité s'installe pour l'art pictural. En effet, cette époque apporte finesse et subtilité. Mais politiquement, les Sung connaissent certaines agitations. Il y a une invasion au Nord de la Chine par les tribus Chin d'Asie centrale. C'est la raison pour laquelle il y a deux influences distinctes ; Les « Sung du Nord » et les « Sung du Sud ». La pratique des « tâches superposées » et des « points fondus » apparaissent à cette époque, ainsi que l'importance de la technique du vide. Ce qui marque aussi cette période c'est la naissance d'une académie de peinture. Cela permet à la fois de protéger la création artistique, mais aussi d'approfondir les techniques des anciens et d'agrandir les thèmes d'inspirations. En parallèle de cette académie, un mouvement apparaît, la peinture pratiquée par des gens « lettrés ». (ces personnes ne sont pas des peintres professionnels mais souvent doués pour la calligraphie). Ces nouveaux artistes ont souvent comme thème de prédilection les « plantes et fleurs ». Effectivement, cela demande une technique proche des coups de pinceau utilisés pour la calligraphie. Le but premier de cette pratique est « d'exprimer un état d'âme » par la représentation de la nature.

La période des « Yuan » de 1266 à 1367, subit l'invasion des Mongols. Cette nouvelle dynastie dura un siècle. D'abord, le pays connut une censure sévère, dirigée contre le peuple mais surtout contre les lettrés. Malgré cette répression, l'art continue son développement. D'ailleurs, la peinture est la principale expression de cette période. Quatre peintres marquent cette période, appelés les « Quatre Grands Maîtres des Yuan ». Tous les quatre ont des styles et techniques très différentes. Mais ils sont unis par le fait qu'ils sont tous des très grands lettrés. Ils sont à la fois des poètes, des calligraphes ainsi que des peintres. Leurs arts se rapprochent plus des cinq-Dynasties plutôt que celle des « Sung ». Mais ils apportent aussi des choses nouvelles. Leur art est plus libre dans la façon de manier le pinceau ainsi que dans l'utilisation de l'encre.

La dynastie « Mongols » a été renversée pour laisser place à la dynastie des « Ming » de 1368 à 1644. L'académie de peinture qui fut supprimée sous les « Yuan » recrée. Mais malgré cette réouverture, l'art pictural n'est plus aussi foisonnant que dans le passé. En effet, n'ayant plus autant de liberté, la peinture Chinoise devient alors une peinture académique sans aucune invention. Par la suite, plusieurs écoles seront créées sur des thèmes différents. Comme par exemple l'école de « Che », « rigueur académique et inspiration personnelle ». Quant à l'école de « Wu » elle a la volonté de renouer avec la peinture traditionnelle et littéraire de la dynastie des « Lettrés »: les « Yuan ».

La dernière dynastie chinoise, les « Ts'ing », dirigée par un Empereur Mandchou, de 1644 à 1911. Comme pour la dynastie Mongols, les Mandchou mettent en place une violente censure dans tous les domaines. Ce qui engendre une période troublée pour tous les artistes. Ces derniers se replient dans leurs solitudes. Même les quatre représentant de ce courant, appelés les « Quatre Eminents Moines Peintres » vivent de manière recluse. Voici leurs noms : Hung Jen (1610-1663), K'un Ts'an (1612-1693), Chu Ta (1626-1705), et Shih-t'ao (1641-après 1710).

Annexe 3

Manifeste de l'art Gutai

« Désormais, l'art du passé apparaît, à nos yeux, comme une supercherie, sous le masque d'apparences à première vue significatives. Finissons-en avec le tas de simulacres qui encombrant les autels, palais, salons et magasins de brocanteurs. Ce sont tous des fantômes trompeurs qui ont pris les apparences d'une autre matière : magie des matériaux - pigments, toile, métaux, terre ou marbre - et rôle insensé que l'homme leur inflige. Ainsi occultée par des productions spirituelles, la matière n'a pas droit à la parole, entièrement massacrée.

Jetons tous ces cadavres au cimetière !

L'art Gutai ne transforme pas, ne détourne pas la matière ; il lui donne vie. Il participe à la réconciliation de l'esprit humain et de la matière, qui ne lui est, ni assimilée, ni soumise et qui, une fois révélée en tant que telle se mettra à parler et même à crier. L'esprit la vivifie pleinement et, réciproquement, l'introduction de la matière dans le domaine spirituel contribue à l'élévation de celui-ci.

Bien que l'art soit champ de création, nous ne trouvons aucun exemple dans le passé de création de la matière par l'esprit. À chaque époque, il a donné naissance à une production artistique qui cependant ne résiste pas aux changements. Il nous est par exemple difficile aujourd'hui de considérer autrement que comme des pièces archéologiques les grandes œuvres de la Renaissance.

Tout rétrograde que cela puisse paraître de nos jours, ce sont peut-être les arts primitifs et l'art depuis l'impressionnisme qui ont tout juste réussi à garder une sensation de vie, heureusement sans trop trahir la matière, même transformée. Ce sont encore les mouvements comme le pointillisme ou le fauvisme qui ne supportaient pas de sacrifier la matière, bien que la consacrant à la représentation de la nature.

Néanmoins, ces œuvres ne nous émeuvent plus ; elles appartiennent au passé. Ce qui est intéressant, c'est la beauté contemporaine que nous percevons dans les altérations causées par les désastres et les outrages du temps sur les objets d'art et les monuments du passé. Bien que cela soit synonyme d'une beauté décadente, ne serait-ce pas là que, subrepticement, se révélerait la beauté de la matière originelle, par-delà les artifices du travestissement ? Lorsque nous nous laissons séduire par les ruines, le dialogue engagé par les fissures et les craquelures pourrait bien être la forme de revanche qu'ait pris la matière pour recouvrer son état premier.

Dans ce sens, en ce qui concerne l'art contemporain, nous respectons Jackson Pollock et Georges Mathieu car leurs œuvres sont des cris poussés par la matière, pigments et vernis. Leur travail consiste à se confondre avec elle selon un procédé particulier qui correspond à leurs dispositions personnelles. Plus exactement, ils se mettent au service de la matière en une formidable symbiose.

Nous avons été très intéressés par les informations que Hisao Domoto et Sôichi Tominaga nous ont données au sujet de Tâpies, Mathieu et les activités de l'art informel, et sans en connaître les détails, nous partageons la même opinion pour l'essentiel. Il y a même une étonnante coïncidence avec nos revendications récentes au sujet de la découverte de formes entièrement neuves et qui ne doivent rien aux formes préexistantes. L'on ne sait toutefois pas clairement si, sur le plan des recherches possibles, les composantes formelles et conceptuelles de l'art abstrait - couleur, ligne, forme, etc. - sont appréhendées dans une quelconque relation avec la spécificité de la matière.

Quant à la négation de l'abstraction, nous n'en saisissons pas l'argument essentiel; quoi qu'il en soit, l'art abstrait sous une forme déterminée a perdu tout attrait pour nous et l'une des devises de la formation de l'Association pour l'art Gutai, il y a trois ans, consistait à faire un pas en avant par rapport à l'abstraction, et c'est pour nous en démarquer que nous avons choisi le terme de « concret » ; mais également et surtout parce que nous voulions nous positionner de manière ouverte sur l'extérieur, en opposition avec la démarche centripète de l'abstraction.

À ce moment-là, encore maintenant d'ailleurs, nous pensions que le legs le plus important de l'abstraction résidait dans le fait qu'elle avait vraiment ouvert la voie, en ne limitant pas l'art à la simple représentation, à de nouvelles possibilités de création d'un espace autonome, digne du nom de création. Nous avons décidé de consacrer notre énergie à la recherche des possibilités d'une création artistique pure. Pour concrétiser cet espace « abstractionniste », nous avons essayé de créer une complicité entre les dispositions humaines de l'artiste et la spécificité de la matière. Nous avons en effet été étonnés par la constitution d'un espace inconnu et inédit dans le creuset de l'automatisme où se fondaient les dispositions propres à l'artiste et le matériau choisi. Car l'automatisme transcende inévitablement l'image du créateur.

Nous avons donc consacré tous nos efforts à la recherche de moyens personnels de création spatiale au lieu de compter sur notre seule vision... »

Le Manifeste de l'art Gutai (Gendai bijutsu sengen) par Jirō Yoshihara, extrait de *Geijutsu shincho* (Nouvelles Tendances artistiques), Tōkyō, décembre 1956, traduction de Kieko Hashiguchi.

En ligne : <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Manifeste%20de%20l'art%20Gutai/fr-fr/>

Index des noms

- ATSUKO Tanaka - 116, 119, 121.
BACHELARD Gaston - 93.
BAGOT Clément - 10, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 41, 65, 135.
BAILLY Jean-Christophe - 18, 49, 50.
BECK Marie-Claude - 13.
BENTON Thomas Hart - 107.
BEUYS Joseph - 19, 142.
BOETTI Alghiero - 55.
BULFON Stefano - 13.
CARAËS Marie-Haude - 15, 17, 19, 25, 139.
CELANT Germano - 55.
CHÂTELET Gilles - 19.
CHENG François - 11, 71, 73, 75, 77, 127, 139, 144, 147.
COCTEAU Jean - 93.
CONAN Thibault - 13.
CY TWOMBLY - 11, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 101, 131, 135, 141.
DARWIN Charles - 15.
DE JONCKHEERE Philippe - 12.
DELEUZE Gilles - 19.
DESCARTES René - 15.
DEXTER Emma - 21.
DOTREMONT Christian - 11, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 135, 140, 141, 143.
DUCHAMP Marcel - 42, 43, 93.
ERNST Max - 109.
FOCILLON Henri - 9, 24, 139.
FREUD Sigmund - 15.
GASIOROWSKI Gérard - 42, 43.
GIACOMETTI Alberto - 93.
GRAHAM John - 107.
GUATTARI Felix - 19.
HARTUNG Hans - 117.
HIETIN Gaël - 13.
HUGO Victor - 19.
ITTEN Johannes - 12, 15.
JAVARY Cyrille J.D - 21.
KANAYAMA Akira - 117, 119, 121.
KANT - 19, 22.
KLEE Paul - 15, 71, 139, 140, 141, 142.
KLINE Franz - 81, 127.
LANGLOIS Henri - 12.
MALAURIE Jean - 12.
MARCHAND-ZANARTU Nicole - 15, 17, 19, 25, 139.
MASSON André - 109.
MATTE Hélène - 21, 22, 25, 142.
MATISSE - 22, 109.
MERZ Mario - 54, 55.
MIRO Joan - 41, 43, 109, 139.
MONINOT Bernard - 10, 22, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 57, 65, 135, 141.
MONORY Jacques - 42, 43.
MOTHERWELL Robert - 81.
MOTONAGA Sadamasa - 117.
MURAKAMI Saburo - 116, 119, 121.
NAMUTH Hans - 105, 106, 109, 111, 144.
PAOLINI Giulio - 54, 55.
PENONE Guiseppe - 10, 15, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 135, 141, 143, 144.
PICASSO Pablo - 55, 93, 109.
PISTOLETTO Michelangelo - 54, 55.
POLLOCK Jackson - 11, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 117, 121, 127, 133, 136, 140, 141, 144, 150.
RICHTER Gerhard - 42, 43.
ROSENBERG Harold - 109.
ROTHKO Mark - 117.
ROUX Richard - 21, 25.
SAUVAGEOT Béatrice - 96, 97, 140.
SHIMAMOTO Shôzô - 116, 119.
SHIRAGA Kazuo - 11, 117, 120, 121, 133, 136.
SHITAO - 11, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 101, 111, 127, 135, 140, 144.
SIQUEIROS Alfaro - 107.
STEINER Rudolf - 16, 17.
TOSHIO Yoshida - 116, 117, 119.
VALERY Paul - 19, 83, 143.
VERDIER Fabienne - 11, 21, 94, 95, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 135, 136, 139, 140, 144.
WILLEM De Kooning - 117, 127.
WOLFRAM Stephen - 16, 17.
YOSHIDA Toshio - 116, 117, 119.
YOSHIHARA Jirô - 11, 115, 117, 119, 122, 123, 133, 136, 151.
ZANZOTTO Andrea - 16, 17.
ZORIO Gilberto - 55.

Glossaire

A //

Art
Abstraction
Apprentissage
Association
Anthropométrie
Appropriation
Abstrait
Acteur
Aspiration
Anthropologie

B //

Beau
Bauhaus
Bâtir
But

C //

Concevoir
Concepteur
Conception
Chorégraphie
Contrainte
Corps
Construction
Conviction
Collage
Communiquer
Cadre
Couleur
Création
Cheminement
Croquis

D //

Danse
Dessin
Dessein
Déambulation
Destination

Design
Dialogue
Document
Démarche

E //

Empreinte
Expression
Espace
Évènement
Échange
Esthétique
Évolution
Enseignement
Esquisse

F //

Forme
Former
Figure
Formation
Fabrication
Fabriquer
Finalité
Faisabilité
Fait main

G //

Genèse
Geste
Graphie
Graphisme

H //

Historique
Histoire
Héritage
Harmonie

I //

Image
Illustration
Idée
Influence
Innovation
Invention
Illusion
Implication
Imaginaire

J //

Joindre

K //

Lumière
Langage
Ligne

M //

Manuel
Mouvement
Marche

N //

Notation

O //

Objectif
Outil
Œuvre

P //

Pensée
Pictural
Processus
Parcours
Peinture

Pratique
Projet

Q //

Quête

R //

Réflexion
Regard
Révéler
Rythme
Représentation
Réel
Réalité
Réfèrent

S //

Souffles vitaux
Singulier
Sensation
Style
Surface

T //

Temps
Temporalité
Tracé
Trait
Travail
Théorie
Technique

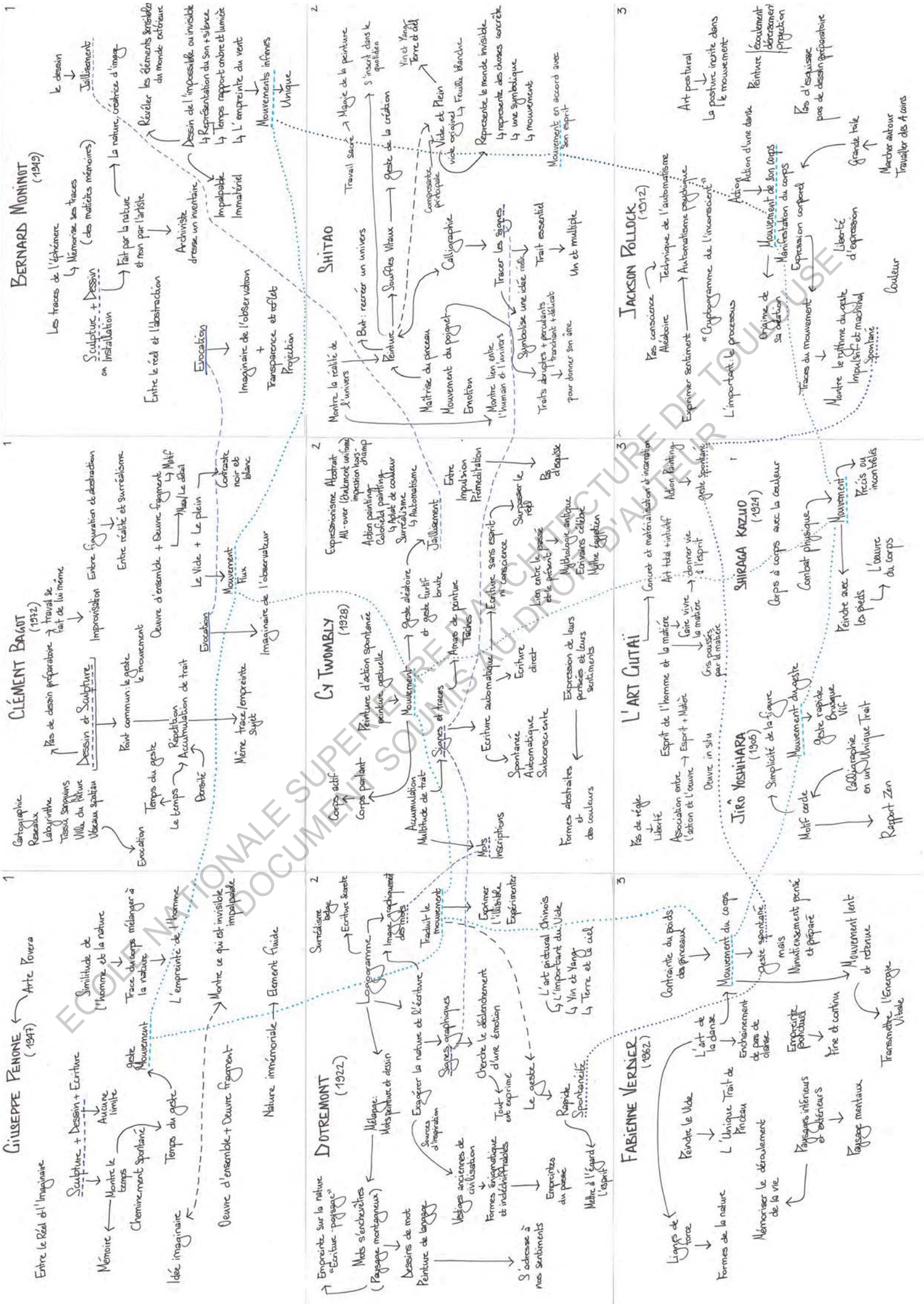
U //

Utile

V //

Vision
Voir
Volume

W // X // Y // Z //



Mémoire de séminaire : conditions de consultation

Ce document est protégé par le droit d'auteur (art. L. 112-1 du Code de la propriété intellectuelle).

L'auteur du document accorde les droits d'usages suivants :

	OUI	NON
Diffusion numérique limitée aux étudiants de l'ENSA Toulouse		
Diffusion numérique limitée au réseau Archirès		
Diffusion internet (Dumas)		
Exposition		