

Outiller le dessin

Outiller : (verbe trans.) Pourvoir, munir des outils, des machines nécessaires à un travail, à une production. Pourvoir des éléments, des structures nécessaires à l'exercice d'une activité. [...] Doter quelqu'un des moyens nécessaires pour exercer une activité intellectuelle¹.

Suite à l'avènement de l'art conceptuel, le concept est devenu principe – immatériel, spirituel, idéal, parfois mystique – de la pratique artistique qui, elle-même, n'en demeure pas moins un faire. L'exposition *Outiller le dessin* se situe le long de la frontière entre l'idée et la pratique, là où celles-ci se frottent de façon originale, faisant de notre période un moment charnière où les processus de pensée deviennent aussi concrets que le graphite ou les calculs mathématiques. À l'invitation de *drawing room 016* nous avons sélectionné des œuvres d'artistes qui déploient, systématiquement ou ponctuellement, la portée de différents outils du dessin.

Mais qu'entendons-nous par « outiller le dessin » ? La verbalisation du substantif « outil » s'avère être une vraie réflexion sur la notion même de « moyen ». Loin d'être une simple tautologie – donner des outils à une pratique, le dessin, lui-même traditionnellement compris comme un outil –, notre titre explore la redéfinition du dessin au fil du xx^e siècle². Ainsi, les mots-clés issus de la définition du dictionnaire – machine, élément, structure, moyen, activité intellectuelle – se retrouvent dans les multiples ramifications du modernisme. Vassily Kandinsky a creusé les outils graphiques pour n'en garder que les éléments constitutifs essentiels ; Sol LeWitt a, quant à lui, bel et bien envisagé l'idée comme une machine qui fait œuvre. Si le dessin fut traditionnellement un outil employé pour s'essayer à des techniques et des formes, pour projeter des sculptures, des scènes de théâtre, parmi d'autres réalisations, il a aussi constitué l'un des refuges de l'art conceptuel pour des artistes comme Hanne Darboven, Mel Bochner, Denis Oppenheim, ou même André Raffray, et tant d'autres. Par ailleurs, et peut être justement par sa disponibilité et son ouverture au-delà des genres artistiques, le dessin nous permet de nous concentrer sur un langage propre au processus, à l'inscription, à l'écriture, par l'intermédiaire de son paradigme le plus élémentaire, la ligne. Ce qui nous amène aux manifestations théoriques sur lesquelles s'appuie la pratique du dessin, bref, à ses outils de pensée (la ligne, la perspective, le plan, le point, etc.). C'est ainsi que n'importe quelle marque,

¹ Définition issue de <http://www.cnrtl.fr/definition/outiller> [lien consulté le 3 juin 2016].

² Pour emprunter le titre de l'ouvrage édité par Jennifer R. Gross, *Drawing Redefined*, publié à l'occasion de l'exposition éponyme au deCordova Sculpture Park and Museum, Lincoln, Massachusetts. Jennifer R. Gross, *Drawing Redefined*, New Haven, London, Yale University Press, 2015.

par n'importe quel moyen, sur une variété de surfaces peut détacher le dessin de ses matériaux habituels – le papier et la mine de graphite. Où, alors, retrouve-t-on le dessin ? Une des réponses immédiates est sans doute l'ordinateur, ou le programme informatique pour être exact, avec son prolongement mécanique du scanner, de l'imprimante et de la projection vidéo.

Si l'on revient aux sources, un outil est donc tout matériau utilisé pour la réalisation d'un dessin, dans toutes ses étapes : le crayon, l'aquarelle, le fusain, la feuille de papier, mais aussi le programme informatique, l'impression, le découpage, le collage, etc. En allant au-delà de ces fondements, que se passe-t-il quand les outils sont soumis à de nouvelles contraintes, quand ils servent, par exemple, à la réalisation d'une œuvre dans un autre médium ? Le dessin, en fournissant l'armature même de notre monde en trois dimensions (la perspective), ou en se plaçant comme un allié du phénomène chimique de la photographie à ses débuts (le « crayon de la nature³ » selon William Henry Fox Talbot), pénètre notre monde physique.

Mais comment nous y retrouver, dans cet outillage du dessin ? N'encourt-on pas le risque d'écraser l'univers de chaque artiste sous une perspective utilitaire ? Compte-tenu de l'espace (une cimaise longue de 15 m avec la possibilité d'accrocher de part et d'autre), nous avons commencé par établir deux grandes familles d'artistes selon deux tendances plus ou moins explicites dans le travail de chacun d'eux. D'autant plus que, lorsqu'il s'agit de dessin, tout choix technique devient aussi un choix philosophique : qu'il se fasse ligne parcourant ou découpant des images imprimées ou bien qu'il se plie à des matériaux excentriques, tout geste de dessin, ainsi ramené à son langage élémentaire, peut potentiellement devenir un geste politique, éthique, ontologique...

Nous avons ainsi, sur le mur tourné vers l'extérieur, un ensemble d'œuvres qui établissent un lien entre corps découpé et corps du dessin, s'appuyant sur des images du corps morcelé par le biais de manipulations des matériaux, de techniques renversées. De l'autre côté du mur nous avons rassemblé des œuvres qui associent des structures mentales ou corporelles au diagramme, qui semble être le lien entre les deux, souvent grâce à la machine ou au geste fonctionnant comme tel.

Le corps du dessin

³ Titre de l'ouvrage du pionnier britannique de la photographie, William Henry Fox-Talbot, publié en 1844, comportant des images photographiques et une introduction à la technique, qu'il a lui-même eu le désir de développer en raison de sa frustration envers ses faibles qualités de dessinateur.

La ligne organique, irrégulière et humoristique qui se manifeste dans la sculpture de Laurent Le Deunff, *Nœud de trompe III* (2012), se retrouve aussi dans le dessin d'Hippolyte Hentgen, *Pompon* (2009) : une trompe en papier mâché qui s'enroule autour d'un tronc, dans un accouplement aussi drôle et absurde qu'empreint de tendresse pour l'un, et dans la non moins humoristique corde-pompon-haltère de l'autre. L'autre dessin d'Hippolyte Hentgen, *Zn* (2009), présente cette fois une accumulation de formes et de couleurs construite en miroir. L'impression de volume mis à plat le rapproche des pièces de Benjamin Hochart intitulées *Elle* (2014). Ces dessins au pastel sur gesso sur pages de magazine laissent apparaître en réserve des chevelures féminines, révélant l'image pré-existante en creux, dans une sorte de collage bidimensionnel qui annonce les œuvres de Jane Hammond. Cette dernière travaille avec différents types de papiers, à l'aide desquels elle dessine et découpe quantité de figures et d'objets, à mi-chemin entre le réel et son illustration, qu'elle rassemble sur un même support. Les bas-reliefs ainsi créés emploient essentiellement les outils – dans le sens des matériaux – du dessin avec pour objectif de composer une œuvre qui s'essaye au volume. Ces pièces, associant corps découpé et corps du dessin, abordent la question du grotesque généré par le syncrétisme des formes, des matériaux et des couleurs, dans un prolongement de l'incursion du dessin dans le monde physique.

Ensemencer les nuages (2015) de Daphné Le Sergent est centrée autour du motif du nuage, aussi abstrait dans son apparence que concret dans son existence. Cette œuvre est composée d'un polyptyque de photographies-dessins, d'un volume qui associe un moulage de main fermée en céramique à un bois de chevreuil, d'une poésie sonore à écouter au casque, ainsi que de l'inscription manuscrite « Fuck the cloud », faisant référence à l'informatique en nuage. Au sein de ces différentes techniques, le dessin apparaît comme un outil d'exploration de l'image. Le graphite dilué et la mine de plomb employés sur les tirages photographiques procurent une sensation de trompe-l'œil : le velouté de la texture du tirage, le grain de la photographie poussé dans ses extrêmes viennent en miroir de la texture fantasmée du nuage, alors que la superposition des techniques sur le papier participe de la sensation de volume. Ce volume bidimensionnel, ou cette tridimensionnalité plane, est intrinsèque à l'œuvre puisque liée à la technique même, et annonce un autre aspect de mise à plat du volume, à travers la ligne cette fois.

« La série des *Plans reliefs* [de Marie-Jeanne Hoffner, 2011] s'est constituée comme un jeu de mécano, lors de la construction de maquettes et de la réalisation de vidéos, pour lesquelles [l'artiste] jouait à assembler et déconstruire des modules. Il [lui a] semblé pertinent d'utiliser ces éléments comme ils sont sur la table de travail, des morceaux de balsa découpés, dans un état

qui semble arrêté[1] : un arrêt sur image⁴. » Issu de tâtonnements avec le matériau et les formes, le processus de recherche matérialisé fait, finalement, œuvre. Le dessin en bas-relief sur une plaque de bois est composé de morceaux de balsa, qui viennent tracer lignes droites et aplats.

Les six impressions intitulées *Cinésulptures* (2008) d'Isabelle Cornaro associent, sur chaque tirage, un dessin géométrique et un pliage, dont l'ombre portée reproduit le dessin. Le va-et-vient entre le plan et le volume, la surface plane de l'impression et le potentiel sculptural des jeux de pliages renforcés par les ombres se fait, ici encore, grâce à l'aplat et à la ligne. Le même potentiel de volume contenu dans le dessin mis à plat à travers la ligne est manifeste dans *Cubic Rectangle* (1990), une gouache sur papier de Sol LeWitt. Le rapprochement entre ces deux artistes n'est pas anodin car le travail d'Isabelle Cornaro est proche de l'art conceptuel, en particulier par la « sobriété et [la] poésie innée des moyens, [l']apport subtil du sens et [la] mise en perspective critique⁵ ». Les *Paper Scans* (2016) de Marie-Jeanne Hoffner sont également à rapprocher des œuvres d'Isabelle Cornaro et de Sol LeWitt. Ici, les feuilles scannées, devenues lignes ou aplats elles aussi, ont une présence fantomatique. Elles sont la trace résiduelle lumineuse d'une feuille pliée, c'est-à-dire d'une surface plane mise en volume.

Dans une pièce péréquienne, *II-III-I* (2016), Elsa Werth *littéralise* les techniques du dessin et de la géométrie, et joue avec leurs règles propres et figurées. Elle annonce le renversement technique qui a lieu dans l'ensemble d'œuvres suivant. Chez Kristján Guðmundsson et Diogo Pimentão, le graphite, plutôt que servir d'élément technique de traçage, constitue le dessin. *Drawing n. 14* (2005) de Guðmundsson est réalisé en mines de crayon collées sur une plaque de métal, autant de lignes composant une forme cristallisée jouant de la géométrie naturelle de certains phénomènes gemmologiques. Quant au collier (2016) de Pimentão, il est composé de billes de graphite résiduelles d'autres œuvres, fruit là encore d'un tâtonnement à l'atelier, d'une volonté de recycler les outils et de magnifier le caractère organique du matériau qui s'érode au fil de son utilisation. C'est un collier qui, porté ou accroché, laisse des traces et devient lui-même un outil pour faire un dessin.

D'autres techniques inattendues se manifestent. Le transfert chez Ève Pietruschi et Jean-Luc Verna, qui trouve son origine dans des photographies ou des images préexistantes issues de magazines, leur permet de poser les bases formelles d'une œuvre qui se déploie ensuite avec d'autres outils, plus ou moins classiques, jusqu'au maquillage chez Verna. Richard Fauguet, quant

⁴ Marie-Jeanne Hoffner, dans un E-mail aux auteures, en date du 23 juin 2016.

⁵ Hugues Jacquet, « La perception d'Isabelle Cornaro », 2008, www.lacritique.org, <http://www.lacritique.org/article-la-perception-d-isabelle-cornaro> [lien consulté le 13 août 2016].

à lui, coupe dans le papier directement et réalise des collages, qui frôlent, là encore, la mise en volume du papier.

Le diagramme et le corps en mouvement

Le travail de Silvia Bächli repose sur la ligne et ses différentes expressions. Qu'elles soient droites comme ici, courbes, qu'elles forment des corps, dessinent des paysages ou des grilles, c'est le potentiel abstrait de la ligne qui se manifeste et, simultanément, sa capacité à exprimer l'intime. La méthode de Bächli informe la perspective adoptée de ce côté du mur : plutôt que représenter un autre corps extérieur, l'économie du dessin porte sur l'inscription du corps qui dessine, un corps actif, autant du point de vue physique que mental.

Presque comme une façon de tester le dessin en tant qu'interface entre l'intérieur et l'extérieur, le corps et la machine, le cerveau, la main et l'œil, Michel Paysant travaille en collaboration avec des ingénieurs et des neurologues, se servant notamment de l'oculométrie pour enregistrer et tracer les mouvements de l'œil. La série *Dessiner les yeux fermés* dont sont issus *Camille 01* et *Camille 02* revisite un genre traditionnel, le portrait, associé à la machine (eye-tracker, senseur, ordinateur, traceur), qui distingue la technique réelle de l'observation de ce qu'on imaginerait être sa mécanique : « Je pensais que c'était un *continuum*. Mais j'ai découvert qu'en réalité, l'œil voit par saccades, il va d'un point à un autre, de façon non continue⁶. » Ainsi, cette ligne saccadée apporte un savoir nouveau sur la perception, qui n'est pas si distante de l'information visuelle révélée par la chronophotographie de Muybridge et Marey dans les années 1880 sur les mouvements physiologiques. Le trait du dessinateur, quant à lui, évolue avec les techniques à sa portée pour non seulement investiguer le monde, mais aussi sa propre capacité à le (re)présenter. Si la technique de Chloe Piene est informée par une tradition du dessin dont la filiation la plus évidente serait Egon Schiele, elle est saccadée, curieuse, exploratrice, à l'instar de Paysant. Dans une conférence⁷, Piene compare son tracé à la façon dont la violoniste Anne-Sophie Mutter paraît « être jouée » par son violon : le corps de l'artiste est l'outil du dessin, la machine qui produit le trait.

Or, cette inversion des techniques de représentation du réel ne serait-elle pas similaire à la loi mathématique, logique ou comportementale qui lit la réalité sous un autre aspect ? *Nexus-Studie II* (2011) de Jorinde Voigt met en valeur son utilisation des algorithmes, dont les données lui permettent de réaliser d'immenses dessins qu'elle envisage comme des partitions au

⁶ <http://rue89.nouvelobs.com/rue89-culture/2015/10/24/etonnant-dessine-les-yeux-261807> [lien consulté le 14 août 2016].

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=6EM_ky_hkZg [lien consulté le 14 août 2016].

processus systématique et qu'il convient d'interpréter. Regardons maintenant la série *À la recherche du miracle économique* (2006-2009) de Julien Prévieux, qui a initié, chez lui, une lecture critique de la diagrammatisation du réel. Ayant souvent recours au dessin, à la structure et à la machine pour extraire une activité intellectuelle intrinsèque à nos systèmes de pensée, Prévieux prélève des mots de textes économiques clés comme *Le Capital*. Ce versant politique appliqué à une image convenue du réel est aussi à l'œuvre chez Detanico & Lain, qui appliquent des codes graphiques et des systèmes d'encodage à la typographie (et vice-versa). La loi testée est souvent simple et à la portée de tous. Dans la vidéo *Le Monde justifié* (2006), les pays sur la carte du monde sont représentés par des traits parallèles horizontaux, à la manière de lignes de texte qui sont rassemblées et tour à tour justifiées à gauche, à droite ou centrées, réorganisant ainsi le monde selon sa surface réduite à des lignes.

La ligne employée comme remplissage d'une forme existante devient une technique d'exploration chez Amanda Riffo. Le remplissage de formes géométriques – dont le « all-over » de traits parallèles – fonctionne comme un outil d'investigation socio-politique des images représentant des zones ou des activités critiques recueillies dans le *National Geographic*. Nous abordons ici un territoire où la règle devient presque la composante d'un jeu. À partir de la sculpture *Rampe* (depuis 2010), faite de tasseaux de bois (des lignes) qui viennent s'appuyer aux éléments architecturaux d'un espace, Marine Pagès se donne, avec *Reposer* (2016), le cadre plus restreint des plaques en bois qui la contraignent, cette fois, aux quatre côtés de la surface bidimensionnelle. Elle y dessine, par recouvrement de la surface laissant apparaître la forme en réserve, un certain nombre de lignes qui sont prolongées d'un dessin à l'autre. C'est à cette surface que les dessins de David Hammons s'astreignent en tant que répertoires d'un corps, lui aussi, politisé. Dans *Untitled (Portrait of Nude)* (1989), la seule action de coller des cheveux, que l'artiste récupère dans des salons de coiffure, sur un papier imprimé révèle tout l'engagement socio-politique d'un travail qui a essentiellement pour origine l'expérience urbaine afro-américaine. La ligne en mouvement, par saccades et interruptions à chaque point marqué, rapproche cette œuvre de celle de Bächli, *Sans titre* (2006), ainsi que des *Throes Drawings* (2011) d'Anthony McCall, des dessins, que l'on imagine réalisés à deux mains, liés à l'expérience lumineuse de l'installation éponyme. Le jeu, la règle et la contrainte rencontrent l'écriture dans les *Répertoires* de Benjamin Hochart : explorant le potentiel de couleur et de forme de chaque outil (stylos, feutres, marqueurs, crayons, etc.), il établit sur ces feuillets un protocole de travail pour ses dessins dodécaphoniques réalisés dans un deuxième temps.

Le pli identitaire et l'inscription personnelle sont tout entiers contenus dans *6xM merde* (2010) de François Morellet : partant de son nom écrit maladroitement et répété, il finit par inscrire

« merde », dans un mimétisme formel frappant. Le jeu de langage prend une autre direction chez Peter Downsbrough qui, lui, introduit la notion de géométrie et de régularité du trait. Finalement, *Dead Drawing* (2011) de Charbel-joseph H. Boutros boucle la recherche sur la ligne en y adjoignant un certain romantisme absolutiste, avec la forme du triangle équilatéral, dont l'un des côtés est constitué de la mine d'un crayon HB de 2 mm de diamètre. Le crayon, désormais dépourvu de sa mine, annonce ainsi l'émancipation du dessin de ses outils – sa mort ? –, dans sa forme de trinité parfaite.

Johana Carrier & Joana Neves, août 2016

Texte qui accompagne l'exposition *Outils le dessin*, présentée dans le cadre du salon drawing room 016 à La Panacée, Montpellier, du 14 au 18 septembre 2016.