

Le Plaisir au dessin

LA FORME

Le dessin est l'ouverture de la forme. Il l'est en deux sens : l'ouverture en tant que début, départ, origine, envoi, élan ou levée, et l'ouverture en tant que disponibilité ou capacité propre. Selon la première direction, le dessin évoque plus le geste dessinant que la figure tracée ; selon la seconde, il indique dans cette figure un inachèvement essentiel, une non-clôture ou une non-totalisation de la forme. De l'une et de l'autre manière, le mot « dessin » retient une valeur dynamique, énergétique et inchoative que – par exemple – le mot « peinture » ou les mots « film » ou « cinéma » ne retiennent pas. Plus proches de cette préservation d'une valeur dynamique ou potentielle dans la valeur actuelle ou d'état sont en revanche des mots comme « musique » et « danse », ou encore « poésie » mais aussi « parole » ou « chant ». « Dessin » participe d'un régime sémantique où l'acte et la puissance sont mêlés, où le sens de l'acte, de l'état ou de l'étant considéré ne peut être entièrement détaché du sens du geste, du mouvement, du devenir. Le mot « dessin » s'en-

traîne, se tire en avant de toute forme déposée, de tout tracé, comme lancé sur une trace qu'il faut toujours à nouveau découvrir, voire ouvrir, frayer, amorcer, inciser.

Il y a dans l'idée du « dessin » un suspens essentiel de la réalité achevée que le mot peut aussi désigner. « Ceci est un dessin de Rembrandt » ne donne que la valeur la plus pauvrement factuelle et informative du mot, de ce mot derrière lequel pourtant nous sommes prêts à percevoir cette autre valeur qui s'indique dans l'expression « le dessin de Rembrandt ». Car *le dessin de Rembrandt*, c'est la manière propre selon laquelle Rembrandt dessine, c'est l'ensemble des caractères qui la distinguent, mais au-delà encore, c'est la part que prend chez lui le dessin, la façon dont il joue dans l'œuvre soit à l'intérieur des peintures, soit en tant qu'exercice distinct, et qu'il s'agisse alors d'esquisses, d'études ou bien de gravures. « Le dessin de Rembrandt » ne se distingue tendanciellement que de « la couleur de Rembrandt », expression qui désignera la manière propre selon laquelle Rembrandt emploie la ou les couleurs (leurs teintes, nuances, rapports, etc.). (On admettra que, pour le moment, il ne soit pas ici question du très délicat et sans doute inextricable partage – c'est-à-dire division, échange, mêlée – de la couleur et du dessin.)

Tendanciellement, donc, « le dessin/la couleur de Rembrandt », c'est « Rembrandt » lui-même, c'est « l'art de Rembrandt ». C'est cette singularité ou

cette originalité qui se situe au-delà du style ou du talent, qui ne se laisse réduire par aucune analyse et qu'on ne peut sans doute mieux indiquer qu'en l'affirmant comme « art », c'est-à-dire comme savoir-faire de ce qui outrepassa tout savoir et tout faire : non pas le « génie », s'il faut pour de très bonnes raisons tenir ce mot sous surveillance, mais une pensée de cet outrepassement, une pensée de l'impensable et de l'infaisable (de l'innommable et de l'irréalisable), et cette pensée en tant qu'elle ne peut qu'être, chaque fois qu'elle a lieu, *une*, une *seule*, insubstituable comme l'est toute vérité.

Dans l'idée du « dessin », il y a la singularité de l'ouverture – de la formation, de l'élan ou du geste – d'une forme. C'est-à-dire très exactement cela en quoi la forme, pour se former, ne doit pas avoir été déjà donnée¹. Le dessin, c'est la forme non donnée, non disponible, non formée. C'est donc au contraire le don, l'invention, le surgissement ou la naissance de la forme. « Qu'une forme advienne », telle est la formule du dessin – et cette formule implique, en même temps que le désir et l'attente de la forme, une façon de s'en remettre à une venue, à une sur-

1. L'expression de « formation des formes » est due à Juan Manuel Garrido, qui a composé sur ce thème, et sous ce titre, à propos des « formes de la sensibilité » chez Kant, un ouvrage remarquable, paru en 2008 chez Galilée. Avant l'élaboration propre à J. M. Garrido, l'expression « formation des formes » avait déjà été employée de manière thématique par Jean-Christophe Bailly dans son ouvrage de 1988 sur Piotr Kowalski, auquel il l'empruntait.

venue, voire à une surprise qu'aucune formalité antérieure n'aura pu ni précéder ni donc préformer.

Carnet de croquis 1

« Pensez au dessin de Cézanne, qui vise, disons cela d'un mot, l'apparaître sous l'apparence. »

Yves Bonnefoy, *Remarques sur le regard*

« La composition est le dessin de l'œuvre, mais le dessin de l'œuvre est l'œuvre elle-même. L'œuvre est dessin. Alors le dessin n'est pas un art second : préalable ou reste d'un autre art ; il n'est pas non plus un art parmi d'autres : il est art à part entière, et ce qu'il y a d'art en tout art. »

Éliane Escoubas, « "La main heureuse" :
Kandinsky et la composition »

« L'œuvre graphique – celle où surgit le mieux le parcours rapide de la pensée et l'aveuglement unifiés. »

Antonio Saura, dans *Pierre Alechinsky*.
Extraits pour traits

« L'omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre pour instituer l'Idée. »

Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*

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

Jean-Christophe Bailly, *L'Atelier infini*

L'IDÉE

Mais qu'est-ce donc que nous nommons *la forme* ? Il est ici plus nécessaire que jamais de s'en soucier, puisque le « dessin » représente précisément par excellence l'élément de la forme, ou d'une forme – et comme nous l'avons dit, non seulement dans le domaine des arts visuels, mais pour tous les domaines de l'art puisqu'en tous peut se discerner un registre, un élément ou une valence que l'idée du dessin peut revendiquer –, sans qu'il s'agisse simplement d'un usage métaphorique du terme¹.

1. De manière générale, entre les régions ou registres artistiques il n'y a ni métaphore, ni comparaison : il y a contagion générale. Le « dessin » affecte la musique de même que le « timbre » peut affecter l'art graphique. « Couleur », « modelé », « éclat », « note », « touche », « saut », « figure », « rythme » sont quelques-uns des termes dont se sert cette contagion ou communication générale des arts, essentielle dans la mesure où elle désigne aussi l'impossibilité constitutive de donner une détermination unique, unitaire et uni-

Vinci écrit : « Ces accords [dans la musique] enveloppent le rapport des éléments dont est créée l'harmonie, qui n'est pas différente de la ligne enveloppant les éléments de la beauté humaine¹. »

La *forme*, c'est l'« idée », pour peu qu'on se rappelle que le mot choisi par Platon pour désigner les modèles intelligibles du réel – *idea* – ne signifiait pour lui, selon le terme grec, rien d'autre que « forme visible » (à quoi on peut ajouter que le « visible » est le registre de référence de la forme parce qu'il la tient devant, distincte et à cet égard « formée » ; mais le « dessin » l'ouvre – autre distinction – à sa propre formation). Au demeurant, les plus récentes traductions françaises de Platon substituent « Forme » au traditionnel « Idée ». La « forme intelligible » ne soustrait rien au régime de la visibilité : elle demande seulement que cette visibilité s'ajuste, non pas à la perception immédiate et intéressée des choses, mais au jugement et à la visée de leur sens et de leur vérité. De même que la

voque de ce que « art » voudrait dire. Toutes ces contagions et tous ces contacts répondent aux multiples allures du différentiel sensible entre les registres esthétiques, différentiel qui lui-même répond au différentiel constitutif de la sensibilité en général : sentir, c'est aussi distinguer. La sensation *se distingue* pour être elle-même. Et la sensibilité – ou sensualité, c'est tout un – propre à un régime esthétique procède d'une distinction intensifiée, jusqu'à être la distinction propre d'un artiste, d'un « style », d'un geste, d'une allure.

1. Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et commentés par André Chastel, Paris, Calmann-Lévy, 2003, p. 63.



forme visible de la table en donne l'usage et la disponibilité de meuble, que ce soit pour manger, pour écrire ou pour monter sur elle, de même l'« idée » de « table » (*tabula rasa*, table de multiplication, table) porte le sens d'une disponibilité générale pour... la disposition elle-même : la forme d'une surface d'arrangement, de mise en évidence et en présence (se mettre à table, mettre sur la table, la table de négociation, la Sainte Table). Cette forme fait sens ou vérité de la « table ». On doit ainsi comprendre que « sens ou vérité » (ici employés comme équivalents) sont loin de constituer simplement l'« intelligibilité » d'un sensible : cette intelligibilité n'est en même temps rien d'autre qu'une saisie plus exigeante, plus intense de la propriété sensible elle-même. Ou bien encore, en distinguant les deux termes, on dira que la vérité est le point ou le moment d'interruption du mouvement et du frayage du sens. Interrompu, suspendu, le sens en son dess(e)in révèle à la fois son tracé (sa teneur, sa tenue) et la vérité qui n'en est pas la complétude mais au contraire l'interruption même.

Pour cette raison, le mot « dessin » a pu prendre très tôt, sinon exactement le sens, du moins la valeur associée d'esquisse ou d'étude. Dans son *Idée du Peintre parfait*, Roger de Piles a un chapitre, *Des Dessesins*, qui commence ainsi : « Les Dessesins dont on veut parler ici, sont les Pensées que les Peintres expriment ordinairement sur du papier pour l'exécution d'un Ouvrage qu'ils méditent. On doit encore mettre au nombre des Dessesins les Études

des grands Maîtres, c'est-à-dire, les Parties qu'ils ont dessinées d'après Nature ; comme des têtes, des mains, des pieds & des Figures entières, des Drape-ries, des Animaux, des Arbres, des Plantes, des Fleurs et enfin tout ce qui peut entrer dans la Composition d'un Tableau. Car, soit que l'on considère un bon Desein, par rapport au Tableau dont il est l'Idée, ou par rapport à quelque Partie dont il est l'Étude, il mérite toujours l'attention des Curieux. »

(La *matière*, s'il faut la nommer pour faire couple avec la « forme », est le nom de la résistance d'une forme à sa déformation. Ce n'est pas un « contenu » informe que la forme viendrait mouler, modeler, c'est l'épaisseur, la texture et la force de la forme elle-même. Cette remarque devra sans doute revenir plus tard pour nous faire comprendre comment couleur et dessin ne sont pas aussi extérieurs l'un à l'autre qu'il y paraît, bien qu'ils restent chacun irréductibles et insubstituables.)

Carnet de croquis 2

« Il marquait sur la muraille, avec du charbon les idées des choses à mesure qu'elles lui venaient dans l'esprit ; que c'est l'ordinaire des esprits vifs et

de grande imagination d'entasser sur un même sujet pensées sur pensées. »

Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*

« DESSEIN, qui signifie le but, le scope, la fin, la visée de l'action. Mais il signifie encore un projet, un plan, un pourtraict de quelques figures, l'esbauche de ce que l'on veut faire de platte peinture ou de relief : par un mot commun entre Peintres, Statuaires & autres tels artizans qui disent dessegner, griffonner. »

Antoine de Laval, *Desseins de professions nobles et publiques*

« De la différence qu'il y a entre la littérature et la peinture relativement à l'effet que peut produire l'ébauche d'une pensée, en un mot de l'impossibilité d'ébaucher en littérature, de manière à peindre quelque chose à l'esprit, et de la force, au contraire, que l'idée peut présenter dans une esquisse ou un croquis primitif. La musique doit être comme la littérature, et je crois que cette différence entre les arts du dessin et les autres tient à ce que les derniers ne développent l'idée que successivement. Quatre traits, au contraire, vont résumer pour l'esprit toute l'impression d'une composition pittoresque.

[...] en peinture, une belle indication, un croquis d'un grand sentiment, peuvent égaler les productions les plus achevées pour l'expression. »

Eugène Delacroix, *Journal*

« Mérite seul d'être appelé "bon dessin" celui auquel on ne peut rien changer sans détruire cette vie intérieure – sans qu'il faille considérer si le dessin contredit ou non les règles de l'anatomie, de la botanique ou de toute autre science... »

Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*

LA FORCE FORMATRICE

Le dessin est donc l'Idée : il est la forme vraie de la chose. Ou plus exactement, il est le geste qui procède du désir de montrer cette forme, et de la tracer afin de la montrer. Non pas cependant de tracer pour la montrer une forme déjà reçue : tracer, c'est ici trouver, et pour trouver, chercher – ou laisser se chercher et se trouver – une forme à venir, qui doit ou qui peut venir dans le dessin.

Le *dessein* – le projet, l'intention – de former ou de montrer n'est pas à l'origine un autre mot que le *dessin*, lequel s'écrivait jusqu'au XVIII^e siècle exactement comme le premier¹. L'un et l'autre sont des

1. Il est même troublant de voir, dans des textes consacrés à l'art, comment un auteur français pouvait – Félibien en fournit plus d'un exemple – passer d'un sens à l'autre du même mot, ou bien d'un mot à l'autre dans la même graphie. Mais l'italien actuel conserve bien les deux valeurs du même mot *disegno*.