

Le dessin Geste intime du créateur

Gianguido Fucito

Volume 6, numéro 2, hiver 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9724ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fucito, G. (1990). Le dessin : geste intime du créateur. *Espace Sculpture*, 6(2), 41–43.

Le dessin

geste intime du créateur

Dans toutes les civilisations et à toutes les époques, le dessin a été considéré comme le geste initial de l'opération artistique. Sacré ou profane, figuratif ou abstrait, il est toujours lié au visible, rendant justement visible ce qui, pour les autres, demeure invisible. Il est le premier geste auquel l'artiste a recours pour représenter ou indiquer la forme qui s'agite dans sa pensée. Il est un mouvement, une modulation, un point fixe, qui indiquent la complexité et la durée du geste créateur. Le dessin nous conduit donc à des signes ou des systèmes de signes qui constituent le point de rencontre entre l'expérience de l'artiste et l'expérience commune. Collectionner des dessins par exemple est considéré, depuis la Renaissance, comme un indice de raffinement des valeurs artistiques. Encore aujourd'hui, il est vu comme un signe distinctif de l'authenticité de celui qui l'emploie.

Le dessin est un art très ancien que l'on fait remonter dans la Bible aux temps de Jacob. En effet, tous les peuples ont eu quelques notions du dessin, incomplètes parfois mais suffisantes pour montrer que ce désir et ce besoin de représenter les choses qui nous tiennent le plus à cœur et que nous espérons nous rappeler, sont innés chez l'homme. Plin, d'une manière plus poétique qu'historique, attribue son invention à la fille de Débutade, potier de Scion, qui fit le contour du profil de son amant qu'une lampe à l'huile projetait sur le mur. C'est toutefois en Grèce, grâce aux sculpteurs Phidias et Praxitèle et aux peintres Appelle (I^{ve} s. av. J.-C. - il fit le portrait d'Alexandre le Grand) et Protogénès (peintre de la fin du I^{ve} s. av. J.-C.), que

l'art du dessin atteignit une grande perfection. Les Étrusques y apportèrent la précision et la maîtrise de la ligne tandis que les Romains ne firent qu'imiter les Grecs et les Étrusques, sans atteindre leur degré de perfection. Ce n'est que plus récemment, avec Cimabue (1240-1302), Giotto (1267-1337) et Masaccio (1401-1428) que l'art du dessin connut un renouveau. Plus tard, les fameux cartons de Michel-Ange (1475-1564) et de Léonard de Vinci (1453-1519) exposés dans la salle du Conseil du Palais de la Seigneurie de Florence, en 1501, provoquèrent une telle admiration qu'il semblait impossible d'imaginer meilleur témoignage ou expression de la vie, dans des détails formels aussi exacts. Grâce à l'étude de ces cartons, Raphaël (1483-1520) atteignit la perfection, en ajoutant l'élégance grecque de la forme et l'expression profonde des sentiments, à un point tel que les personnages semblent penser, sentir et parler. C'est d'ailleurs pour ces qualités qu'on le qualifia de maître par excellence du dessin.

Même si le dessin était considéré comme le moment le plus élevé de la conception artistique, - idée qui vit surtout le jour pendant la Renaissance italienne (dessin = valeur conceptuelle, idée, théorie) et persista durant toute l'époque néo-classique du XVIIIe siècle et même plus tard - ce n'est qu'au XIXe siècle qu'on assista à une véritable revalorisation de cet art, qui donna lieu à la classification philologique et méthodologique des oeuvres des grands maîtres. Cet intérêt philologique se retrouva ensuite dans l'idée du « catalogue raisonné » proposé par l'historien d'art Bernard Berenson qui s'intéressa surtout aux critères de qualité, en attribuant au dessin la même vibration qui est ressentie devant les oeuvres majeures d'un artiste.

L'histoire et l'intérêt du dessin au XIXe siècle gravitent autour de trois courants importants : le courant linéaire où la forme est réduite à sa simple essence et où les contours sont pleins, sans chercher à définir la lumière, l'espace ou la couleur; le courant expressif ou dynamique qui, au moyen de contours dynamiques, traduit "l'intensité passionnée" et marque une prédilection pour les formes, surtout celles dessinées en pleine exaltation; le courant pittoresque ou lyrique, enfin, fondé essentiellement sur l'étude de la réalité visuelle : le paysage. Ces mouvements se poursuivront pendant toute la période impressionniste. Avec le post-im-



Matyas Terebesi, *Aurora*.
Encre de Chine sur Manille. 35 x 26 cm.

pressionnisme, toutefois, le dessin retrouvera son importance et sa liberté : Cézanne le considérait comme un outil indispensable au travail du peintre, qui permet de dépasser le caractère provisoire de l'image. Vinrent ensuite les fauves dont le dessin s'intéressa à l'énergie et à l'immédiateté de la représentation. Parallèlement, l'expressionnisme allemand (die Brücke) donna des oeuvres limpides et fortes, chargées d'un lyrisme et d'une monumentalité qui expriment simultanément l'agressivité et l'exaltation.

Au début du XXe siècle, le dessin passa de la conception sculpturale de la forme à une réalité bidimensionnelle de plus en plus abstraite, pour s'orienter vers un aplatissement total de l'image et se fondre dans une phase synthétique (cubisme-futurisme) où le dessin perd son importance parce que la ligne assume la fonction de subdivision mentale entre les différents plans. Vers 1911, avec Kandinsky, on vit apparaître pour la première fois le dessin purement non figuratif. Cette non-figuration visait à représenter le mouvement ou la tension et non une image fixe, en donnant de la vigueur à des signes établis sur le libre rapport spatial et émotif de formes suggestives, pour aboutir enfin à l'automatisme. Pendant que s'affirmait le courant non-figuratif, un contre-courant conservateur s'amorçait à la deuxième décennie du XXe siècle pour retrouver la tradition du dessin figuratif, précis, construit et représentatif, qui nous conduit à un éclectisme raffiné et une libre interprétation de l'image jusqu'aux nouveaux mouvements contemporains de la transavant-garde et du post-modernisme

(Clemente, Cucchi, Paladino, Kushner, etc.).

Le dessin peut être classé dans plusieurs catégories allant de l'esquisse préliminaire à la composition pure, en passant par le dessin improvisé. Mais il est certain que chaque dessin pris individuellement a une valeur artistique qui lui est propre et constitue un objet de jugement esthétique. Souvent les dessins révèlent des éléments qui sont cachés par le jeu d'intelligence et de virtuosité du signe, sous un manteau d'invention étonnante qui donne à l'oeuvre sa véritable valeur d'initiation à la beauté. Ou encore, un jeu de thèmes et de reflets fragiles, dévorés par la lumière et la nature. Une variété incroyable de rencontres et de tons émotifs qu'il reste à classer ainsi qu'un monde poétique où la douceur et la mélancolie trouvent leurs accents les plus purs. Dans certains cas, les dessins ne sont pas seulement des éléments de conciliation entre le spectateur et l'artiste, mais constituent des moyens indispensables, peut-être même l'expression de nombreuses contradictions vécues par l'artiste, rendues d'une foule de manières, et pourtant aussitôt recomposées et réabsorbées par la personnalité originale de ce dernier. Le dessin devient aussi le signe au service de l'humain et du poétique chez des êtres qui sont des virtuoses de la technique et de la représentation, où l'expression et le fait stylistiques créent un équilibre parfait, classique à sa manière. Ou bien il s'agit d'une composition réalisée avec décision et justesse, une représentation du grand secret de la vie et du monde dans lesquels l'artiste garde une confiance inaltérable; une confiance élémentaire, magnifique, qui fait de l'artiste un maître, dans toute l'acception du terme...

Dans une revue essentiellement dédiée à la sculpture, il semble approprié de faire mention tout spécialement du dessin en architecture et en sculpture. Au-delà des controverses sur le dessin d'architecture, on est à même de constater que dans nulle autre activité artistique, les différentes phases, de l'idée à la réalisation, ne sont aussi éloignées l'une de l'autre qu'en architecture. Par exemple, un tableau qui n'aurait pas été peint par celui qui l'a conçu n'est plus considéré comme une oeuvre d'art. Tout comme il serait inconcevable d'imaginer un sculpteur tracer un grand nombre de dessins pour une oeuvre sans jamais s'intéresser à la modeler dans l'argile, la cire, le marbre, etc. Une oeuvre d'art, selon

les critères habituels, n'existe que lorsqu'elle est exprimée; et pour l'exprimer, il faut vivre tout le processus, du commencement de l'idée en passant par la schématisation, la préfiguration et jusqu'à la dernière touche. Un processus que nous rencontrons très rarement en architecture.

Le dessin, ou projet d'exécution, n'est pas uniquement un moyen pour l'architecte de communiquer aux autres sa propre invention. C'est aussi le moyen à travers lequel il peut surveiller personnellement la croissance et l'exécution de l'idée. Le dessin d'architecture devient une oeuvre pensée en vue d'une réalisation et, dans une certaine mesure, une représentation scénographique qui implique totalement la personnalité de l'auteur.

Dans l'architecture, on doit faire une distinction entre l'esquisse (ou dessin autographié) et les signes graphiques des projets qui sont élaborés par des dessinateurs chevronnés. Le geste intime du créateur contemple les signes à main libre exécutés par les architectes mêmes. Un dessin autographié de Gaetano Pesce, de Mies van de Rohe, de Sottsass, de Alvar Aalto, a une valeur bien différente des élaborations géométriques de projets et de sections de bâtiment. Dans ce cas, il n'y a pas de différence entre l'esquisse pour une fresque, l'idée première d'une sculpture ou celle d'une architecture.

En général, le processus propre à la sculpture n'a pas changé au cours des âges, de l'Antiquité à la fin du siècle dernier, c'est-à-dire jusqu'à la naissance de la sculpture moderne. Dans la majeure partie des cas, la forme plastique est née de la considération de l'objet dans sa réalité physique et dans la possibilité de conserver la forme. En sculpture, le geste intime du créateur se manifeste dans une esquisse, une idée tracée, un signe, qui ne sont pas nécessairement le point de départ précis vers la réalisation d'une oeuvre, mais plutôt un simple aide-mémoire, une idée générale qui pourrait mener à l'exécution, où le résultat final peut être complètement différent de ce premier signe. Dans l'art classique, particulièrement à la Renaissance, le concept du "beau" semblait facilement rejoint en confiant aux dessins les valeurs idéales de l'art, en les séparant ainsi des techniques de réalisation. Ce n'est que durant certaines périodes de l'histoire que la peinture et la sculpture ont trouvé une origine commune dans le dessin. Même Michel-Ange, grand dessinateur, a affirmé la nécessité de voir la statue dans le bloc de pierre, de la libérer de son superflu en agressant directement la matière sans passer par une préparation graphique quelconque.

Finalement, le geste intime du créateur se manifeste de multiples façons. À ce propos, il faudrait aussi parler du dessin industriel!... Mais le dessin tout court demeure le geste direct, profond qui arrête, dans le temps et dans l'espace, l'immédiateté et la spontanéité d'un événement créateur. «Le dessin n'est donc que la marque, que la sécrétion, en quelque sorte, des caractères qui relèvent de la vie en action. Il les transporte et les transmet, semblable au fil de cuivre qui, dans son métal dense, porte la décharge électrique. Cette pulsation du dessin livre le rythme vital dont il est issu, met en contact avec lui, en fait passer le frisson dans le spectateur.» (René Huyghe, *L'art et l'âme*).