Ce texte est une commande de la malterie à Emilie Ovaere, autour de l'exposition Extra, dans le cadre du parcours Ils repasseront par là et du projet européen Landscape, Cities, People.

Les funambules

« Tout ce que l'on peut projeter d'expressif par le dessin - idées, métaphores, émotions, structures linguistiques – résulte de l'acte de faire. »[1] Richard Serra

Picasso, l'un des plus prolixes dessinateurs du vingtième siècle, déclare facétieusement à la fin de sa vie : *« Si tu veux dessiner, ferme les yeux et chante.»* [2] Il dessina d'ailleurs avec tous les moyens possibles, du fil de fer à la lumière. Cette liberté est sans cesse rejouée au cours du 20ème siècle, notamment par les surréalistes qui renouvellent profondément les pratiques et par là même, le statut du dessin. Le recours à l'automatisme, l'invention du cadavre exquis et la découverte du frottage nous montrent que le dessin n'est pas uniquement une catégorie esthétique, une technique ou un genre et devient un moyen d'expression autonome. Paul Klee associe d'ailleurs le dessin à certains phénomènes physiques comme le vol des oiseaux, la circulation sanguine ou encore la trajectoire d'une flèche.[3]
Depuis la fin des années quatre-vingt-dix, le regain d'intérêt pour le dessin dans l'art actuel nous fait redécouvrir que le dessin nous entoure. Un geste. Une trace. Un mouvement. Une arabesque. Un pli. Le dessin autorise tous les outils, tous les supports et peut même se dispenser des uns et des autres.

Les artistes de l'exposition *Extra* interrogent le corps - le corps dessiné, le corps contraint, le corps pensé, le corps mémorisé. Ils ont recours au dessin, dans l'acception la plus traditionnelle du terme, mais également par ricochet, *via* la vidéo, la photographie ou la danse. Sans privilégier un médium à un autre, le dessin fait partie de leur *boîte à outils* : « *Il n'y a pas de rapport d'importance entre danser et dessiner. Il s'agit de plusieurs outils pour montrer un intérêt commun. Le dessin ne peut pas tout montrer* » atteste l'un d'entre eux, Wouter Krokaert.[4]

Wouter Krokaert dessine les plantes qui l'entourent, tente de sentir et faire ressentir leur *grâce et leur pesanteur*.[5] L'apparente facilité matissienne de ses dessins évoque ceux plus synthétiques d'Ellsworth Kelly – lui-même grand admirateur de Matisse. Leur précision, presque technique, est modérée par les déliés de la ligne claire, comme le geste de la main dans l'espace, « *je fais des dessins de plantes, c'est une autre manière de regarder l'espace et de l'appréhender, c'est lié à la danse.*»[6] Wouter Krokaert a commencé par dessiner aux Beaux-Arts en 1992. Durant les cours de modèle vivant, il dessinait par terre lors des moments de repos du modèle et éprouvait la pesanteur de son propre corps. Il s'est ensuite engagé dans la danse, seul ou en collaboration avec des chorégraphes. Son dessin, comme son travail de danseur, se situe à la marge, dans l'écart entre les mouvements insignifiants que nous faisons quotidiennement. La perméabilité entre la

[1] Cité in Emma Dexter, *Vitamine D, Nouvelles perspectives en dessin*, Phaïdon, Paris, 2006, page 7.
[2] Pablo Picasso, *in* Gjon Mili, *Picasso et la troisième dimension*, Triton, Paris, 1970, page 13. Cité *in* Richard Conte, Picasso, *Le désir attrapé par la lumière*, in *Le dessin hors papier*, publications de la Sorbonne, Paris, 2009, page 26.
[3] Paul Klee, *Pedagogical sketch book*. Editions Nierendorf gallery, New York, 1944. Première édition en 1925.
[4] Entretien avec l'auteur le 29 juillet 2010, Paris.
[5] Titre d'un ouvrage de Simone Weil.
[6] Entretien avec l'auteur le 29 juillet 2010, Paris.

Toute reproduction totale ou partielle sur quelque support que ce soit ou utilisation du contenu de ce document est interdite sans l'autorisation écrite préalable de la malterie et de l'auteur.

danse et le dessin a ouvert le champ des possibles de l'espace dessiné, expérimenté par Bruce Naumann, Dennis Oppenheim ou encore Rebecca Horn dans les années soixante et soixante-dix et repensé aujourd'hui.

Pour Laurence Nicola, la performance est « *une manière de ressentir pleinement les sensations, d'être dans la matière et l'expérimentation*. »[7] Ses vidéos sont comme autant de Haïkus, entre attraction et répulsion. C'est en 2005, au cours d'une résidence à l'H du Siège à Valenciennes, que Laurence Nicola s'essaie au dessin par l'utilisation de matériaux atypiques, aux propriétés tactiles sensuellement fortes, des cheveux et de la bande Velpeau. Cette expérience l'a amenée à éprouver d'autres matériaux comme dans la série « Elévations » où, se jouant de la résistance du support, les fibres du papier japon sont minutieusement extraites. Ce travail fait écho à ses vidéos aux sensations physiques particulièrement accrues, celles de son propre corps mais également celles du regardeur qu'elle souhaite impliquer dans ses œuvres.
Un morceau d'éponge gorgé d'eau, des bouillottes, une baignoire, de la pâte à pain, autant d'objets quotidiens qui, manipulés voire détournés, nous renvoient à des perceptions primitives, charnelles : le déséquilibre, la mollesse, l'alanguissement, la tension, le dégoût. L'un des effets recherchés sur le spectateur est celui, ambigu, du sommeil paradoxal : « *comme les états de rêve où l'on se sent présent au moment du rêve. Une œuvre d'art peut faire cela aussi. On ne la comprend pas mais c'est fort.* » Elle revendique une forme de picturalité, « *un rapport esthétique à l'image pour accéder à des choses plus désagréables ou plus inavouables* » dans ses vidéos comme dans ses dessins, particulièrement ceux qu'elle réalise à l'encre de Chine suite à l'observation des détails de sa main pliée ou de son poing. Progressivement abstraits, ils sont devenus les échos quotidiens de ses humeurs mentales et physiques, et nous rappellent immanquablement le travail graphique de Louise Bourgeois.

La pratique du dessin renvoie à une forme d'intimité voire de quotidienneté. Nombre d'artistes tiennent leur journal dessiné, réceptacle des petits et des grands évènements du quotidien et de la vie psychique la plus profonde. Les « installations-dessins » de Jim Shaw, les pages d'encyclopédie recopiées de Gilles Barbier, le journal de Françoise Petrovitch constituent les exemples non exhaustifs de pratiques graphiques où se racontent, à la façon de taxinomies, les vies intimes d'individus entre l'actualité la plus immédiate et les échappatoires du rêve.
Depuis cinq ans, tous les matins, Nikolas Fouré s'impose un exercice : il dessine au bic bleu sur une feuille blanche de format 10 x 15 cm, en laissant aller son poignet dans un mouvement systématique en forme de huit. Peu à peu, la surface de la feuille est entièrement recouverte par ces arabesques aux circonvolutions plus ou moins denses selon le stylo utilisé, fin ou épais, clair ou foncé. Ce rapport à l'outil et à la matière se retrouve dans son travail de gravure et de sculpture. Cette série de dessins est une façon de montrer la trace du temps et du faire : « *J'étais à Montréal, et par ennui, j'ai commencé à gribouiller, c'était un moment non-productif lié à la perte et à l'attente. Puis au fur et à mesure, j'ai trouvé du plaisir à tracer, sans penser à ce que je faisais. Il y a quelque chose de systématique. Paradoxalement à la première fois, ces moments sont devenus des moments de productivité, des moments pour penser à autre chose.* »[8]
Ces dessins, montrés pour la première fois en 2006 au Triangle à Rennes, sont assemblés pour former un grand ensemble, « *analogie du même qui n'est jamais le même* », un « *patchwork aléatoire* ».

[7] Entretien avec l'auteur le 4 août 2010, Montreuil.
[8] Entretien avec l'auteur le 27 juillet 2010, Montreuil.

Toute reproduction totale ou partielle sur quelque support que ce soit ou utilisation du contenu de ce document est interdite sans l'autorisation écrite préalable de la malterie et de l'auteur.

La simplicité est souvent le corollaire d'une relative économie de moyens. La pratique du dessin, avec ses outils les plus communs - un crayon et du papier - autorise le voyage. Cette facilité a amené les artistes actuels à le privilégier, comme l'invention de la peinture en tube a permis de peindre en extérieur. Sans atelier, Laurence Medori a choisi cette itinérance, préalable à ces « Furtives Figures », dispositifs mobiles de performances où les dessins sont reportés sur des films transparents et projetés : « *Les dessins sont réalisés en amont, en extérieur, je marche et je dessine en même temps, cela peut être abstrait ou figuratif. Il s'agit de variations autour d'un motif. Il existe différentes séries, différents thèmes qui se dessinent selon mes voyages*. »[9]
C'est le dessin qui la mène à la danse alors qu'elle assiste à des répétitions en 1996. Motivée par l'envie de retranscrire l'énergie physique perçue dans le mouvement des corps des danseurs, elle s'essaie elle-même à la danse. Depuis, elle ne cesse de faire des allers-retours entre la danse et le dessin, « *une poursuite de mouvements dans l'espace, matérialisés par la trace*. » Cette attention particulière portée à l'énergie du corps se développe, grâce à la pratique du Ci Kong et du Tai Chi chuan. Lorsqu'elle pratique la danse ou le dessin, « *seul le médium change mais* [*m*]*on état perceptif est similaire, dans un espace très ouvert, à l'opposé de l'idée de concentration. J'éprouve l'équilibre mobile de la suspension du temps.*» Pour l'exposition, elle propose aux visiteurs de faire corps avec un « dessin – arbre », « Chêne rOuvre », dessiné directement sur l'un des piliers de la galerie. Ils pourront l'enserrer de leur bras, contacter l'axe de la colonne vertébrale et du tronc pour devenir *dessin*, devenir *arbre* : « *Le dessin comme lieu d'évocation offert au spectateur qui, par l'imaginaire, l'observation, le geste, le voyage intérieur, finit le dessin.*» Ce voyage intérieur fait écho à celui que Matisse éprouvait lorsqu'il dessinait les arbres. Devenus l'un de ses sujets de prédilection dans les années quarante, cela lui permettait d'aller au plus près de ses sensations et de ce qu'il appelait « *la naissance de l'arbre dans une tête d'artiste* ». Se confiant à Aragon en 1942, il se rappelait que les professeurs chinois disaient à leurs élèves : « *Quand vous dessinez un arbre, ayez la sensation de monter avec lui quand vous commencez par le bas* ».[10]

Comment saisir une idée, capter une sensation et s'en souvenir ? Les moyens infinis de dessiner retranscrivent l'immédiateté de la pensée. Cela peut prendre la forme d'un croquis jeté sur une feuille ou une composition plus élaborée dans le temps, « *contrairement à la photographie qui se réalise dans l'immédiat, le dessin se réfléchit, se pense. Il s'agit de construction mentale* » affirme Mathilde Lavenne[11]. Une « construction mentale » qu'elle a pu éprouver lors de sa collaboration avec Matt Rowe et qui les a amenés tous deux à créer des liens entre espace réel et espace fictif, entre la deuxième et la troisième dimension. Leurs pratiques respectives (photographie, dessin, céramique) et leur attention pour le réel les ont conduits à explorer le territoire et les matériaux liés à la région. Les dessins de Mathilde Lavenne, aux connotations parfois surréalistes, ont été mis en scène dans des installations dont il ne reste qu'une trace bi-dimensionnelle, la photographie. « *Nous voulions ouvrir le dessin à d'autres dimensions. Dans mon travail, je dessine tous les jours. Quand je vois une architecture dans la rue, je la dessine mentalement puis la retranscris dans mon atelier.* » Mathilde Lavenne se nourrit de cette

[9] Entretien avec l'auteur, le 29 juillet 2010, Montreuil.
[10] Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art* réunis par Dominique Fourcade, Editions Hermann, Paris, 1972, réédition 2004, page 166. Sur les dessins d'arbre de Matisse cf. *Propos sur le dessin de l'arbre* rapportés par Louis Aragon, pages 171-172 et le catalogue de l'exposition *Matisse et l'arbre* publié à l'occasion de l'exposition organisée au musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, Octobre 2003 - Février 2004, Hazan.
[11] Entretien avec l'auteur le 23 août 2010.

Toute reproduction totale ou partielle sur quelque support que ce soit ou utilisation du contenu de ce document est interdite sans l'autorisation écrite préalable de la malterie et de l'auteur.

ambiguïté entre fiction et réalité, « *il y a une influence directe de la réalité sur mon travail et pourtant j'ai le désir d'y échapper, j'ai besoin d'intervenir mentalement* ». Le fruit de cette collaboration a permis de séquencer le dessin, de le décomposer étape par étape, pour le reconstruire dans l'espace. La mise en scène, le développement photographique a suggéré *a posteriori* cette dimension temporelle, l'exposition étant vécue comme une étape supplémentaire.

C'est aussi par le biais de la photographie que Bertrand Gadenne nous invite à recouvrir la mémoire du dessin, et s'approcher du sens originel du terme « photo-graphie », celui d'écrire avec la lumière. Dans sa série des *Corps éclairés*, il dessine littéralement avec la lumière, à l'aveugle. Le temps de pose assez long capte la mémoire du trait, *la mémoire d'aveugle.*[12] Ce n'est pas tant le résultat photographique mais le processus créatif employé qui devient le dessin, comme dans cette célèbre photographie de Gjon Mili (1949) où l'on voit Picasso dessinant dans l'espace[13]. Dans une autre série, *Naissance de l'écriture*, Bertrand Gadenne interroge de nouveau le processus de création. Par l'intermédiaire d'escargots, il se pose en chorégraphe décalé en contraignant les animaux à « écrire ». Le mot « écriture » se forme par la trace humide de leur corps baveux. La ligne créée incarne la mémoire du mouvement lent de l'animal, concentration de l'espace et du temps. Le regard du spectateur, en suivant le tracé de l'animal, réactive le processus créatif comme dans les installations de Sai Hua Kuan, appelées *Space drawing* où l'artiste « dessine » en trois dimensions. Un élastique est tendu dans l'espace formant des traits sous tension à chaque point d'accroche. Son travail est en deux temps, celui de l'installation et de la tension puis celui de relâchement de l'élastique, comme un archer décoche une flèche. Le deuxième temps, celui de l'action, est un dessin « à rebours ». Le mouvement de la « ligne – élastique » qui se relâche parcourt l'espace furtivement, tel un trait tracé sur le vif.

Chacun des artistes de l'exposition *Extra* montre, en empruntant des voies différentes, que par son immédiateté, le dessin suit le cheminement de la pensée, il combine à la fois le procédé et l'aboutissement. Il est un précipité du processus de création. « *Un dessin n'est-il pas la synthèse, l'aboutissement d'une série de sensations que le cerveau a retenues, rassemblées, et qu'une dernière sensation déclenche, si bien que j'exécute le dessin presque avec l'irresponsabilité d'un médium ? Abrité derrière mon irresponsabilité, je les aime, les dessins, je les étudie ; j'y cherche des révélations sur moi-même. Je les considère comme les matérialisations de mon sentiment.* » disait déjà Matisse à Aragon en 1942.

Emilie Ovaere, Août 2010.

Conservateur adjoint du Musée Matisse, de 2004 à 2009, où elle a mis en place une programmation d'art contemporain, Emilie Ovaere poursuit ses activités de commissaire dans des projets d'expositions consacrées à Matisse, principalement à l'étranger (Brésil en 2009 et Australie en 2010). Elle assure le commissariat général d'une manifestation inter-régionale (Nord-Picardie-Belgique) intitulée *Dessiner-Tracer*. Dans ce cadre, elle est rédactrice en chef de la revue qui accompagne le projet. En 2011, elle sera la commissaire, avec Karim Ghaddab, de la vingtième édition de l'*Art dans les Chapelles* (Conseil Général du Morbihan).

[12] Sur la question de l'origine du dessin et de la notion d'aveuglement voir le très beau texte de Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, Paris, editions des Musées Nationaux, 1990.
[13] Pour une etude détaillée de cette série photographique, Cf. références note 2.

La commande de ce texte a été possible grâce un à co-financement de l'Union Européenne – Fonds Européen de Développement Régional / Programme Interreg IVA « Investir pour votre futur ». Les opinions exprimées n'engagent que l'auteur, et les autorités du programme des 2 mers ne peuvent être tenues responsables.

Toute reproduction totale ou partielle sur quelque support que ce soit ou utilisation du contenu de ce document est interdite sans l'autorisation écrite préalable de la malterie et de l'auteur.