

PISTES

FROTTER, GOMMER, PROGRAMMER... LE DESSIN À LA FRONTIÈRE DE L'IDÉE ET DE LA PRATIQUE

PAR Johana Carrier ET Joana P. R. Neves

Outils : (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.

Au seuil du penser et du faire

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. Ce dossier se situe le long de la frontière entre l'idée et la pratique, signalant notre période « postconceptuelle² » comme un moment charnière où les processus de pensée deviennent aussi concrets que le graphite ou les calculs mathématiques.

Par son histoire académique au service des grands genres que sont la peinture, la sculpture et l'architecture, et avec son nouveau rôle de véhicule moderne et libre qui lui confère un statut d'importance à partir des avant-gardes – dessin automatique, poésie visuelle et autres ramifications de l'expression graphique –, le dessin semble être le point d'ancrage d'un art qui se veut de plus en plus transversal. Il est ainsi impossible de considérer le dessin et ses processus contemporains sans envisager leur rapport fusionnel avec les technologies de reproductions manuelle, analogique ou digitale. Le dessin nous permet de comprendre comment l'outillage est peut-être le véritable sceau du contemporain, étant, depuis longtemps déjà, technologie de révélation. Relisons la fameuse

anecdote de l'origine du dessin – de la peinture ou de la sculpture, selon l'interprétation – racontée par Pline l'Ancien : le tracé au mur de l'ombre d'un visage servit à en faire un moulage en terre cuite³. Plus que mettre le dessin au service du modelage, cette anecdote lie le dessin et le portrait en terre cuite comme deux dispositifs de révélation de l'image. Dans le même prisme, mais bien plus tard, les *cameras lucida* et *obscura* furent à l'origine de l'invention de la photographie par William Henry Fox Talbot, qui voulait « garder l'image » visible à l'intérieur de ses dispositifs de dessin.

Le point de départ de notre réflexion fut donc le constat du renversement d'une approche du dessin trop longtemps compris comme un moyen pour réaliser une production hétérogène, tandis qu'en réalité, bien avant le xx^e siècle, le dessin a un rapport plus intriqué, parfois presque osmotique, avec les différentes disciplines. Regardons, pour s'en rendre compte, les dessins de scénographie de Ferdinando Galli da Bibiena datant du xviii^e siècle, où la feuille est à la fois surface de projection et de représentation, ou encore la scénographie elle-même où certains auteurs⁴ détectent l'utilisation de la ligne de perspective dans la mise en scène de la tragédie grecque. Ainsi, la diagonale peut être perçue à la fois comme une mécanique optique, un trait sur une feuille de papier ou comme une manière de penser l'espace en trois dimensions.

Une redéfinition du « moyen »

Qu'entendons-nous alors par « outiller le dessin » ? La verbalisation du substantif « outil » s'avère être une réflexion sur la notion même de « moyen ». Loin d'être une simple tautologie – donner des outils à une pratique, le dessin, lui-même tradi-

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

2. Peter Osborne, *Anywhere or not at all, Philosophy of contemporary art*, 2013, Londres/New York, Verso, p. 10. Dans sa tentative de définir de façon englobante le contemporain dans l'art et l'art dans le contemporain, et faisant face aux notions de temporalité et d'élitisme qui leur sont souvent imparties, Osborne déclare que « l'art contemporain est historiquement déterminé comme postconceptuel » [Td'A] et que c'est notamment dans ce contexte que nous pouvons penser des notions de médium et « postmédium », de « transcategorialité » et d'autres notions qui en adviennent, de façon critique.

3. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, XLIII. Voici l'introduction de l'anecdote : « En voilà assez et trop sur la peinture. Il convient maintenant de parler de l'art de modeler. »

4. Jeremy Killian, « That Deceptive Line: Plato, Linear Perspective, Visual Perception, and Tragedy », *Journal of Aesthetic Education*, 2012, Vol. 46 (2), p. 89-99.

tionnellement compris comme un outil –, ce titre explore la redéfinition du dessin au fil du xx^e siècle⁵. Les mots-clés issus de la définition du dictionnaire – machine, élément, structure, moyen, activité intellectuelle – se retrouvent dans les multiples ramifications du modernisme : Kandinsky a creusé les outils graphiques pour n'en garder que le point, la ligne et le plan ; LeWitt a, quant à lui, bel et bien envisagé l'idée comme une machine qui fait œuvre. Si le dessin fut un outil employé pour visualiser et déterminer la validité technique, pour projeter des sculptures, des scènes de théâtre, par exemple, il a aussi représenté l'un des refuges de l'art conceptuel pour des artistes comme Darboven, Bochner, Oppenheim, ou même Raffray, et tant d'autres⁶.

Le dessin peut aussi manifester la récurrence d'une forme primordiale pour la création artistique, à travers les œuvres, les supports et les années. La figure de l'escalier infuse l'œuvre de David Batchelor, au même titre que la couleur et la lumière, mais de manière peut-être moins évidente ; sa contribution plastique à ce dossier est basée sur cette figure, à travers des dessins qui balayent 30 ans de pratique et qui ont été, selon les termes de l'artiste lui-même, des outils pour penser et faire avancer sa réflexion et la manière dont il envisage son travail et ses projets.

Un outillage nouveau : de la surface au volume, de l'écran à l'impression

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 premier élément, la ligne. Cela nous amène aux manifestations à la fois théoriques et techniques sur lesquelles s'appuie la pratique du dessin, à ce qu'on appelle ses outils de pensée et de réalisation : la ligne bien sûr, mais aussi la perspective, le plan, le point, le cadre, la couleur, la gomme, les limites de la feuille, etc., qui sont autant de principes fondamentaux et fondateurs du dessin qui participent de sa définition. Mélanie Berger, dont une vue d'atelier est reproduite en ouverture de ce dossier, interroge justement ce qui constitue le dessin à travers, notamment, une réflexion plastique sur le cadre, la trace, l'effacement, le volume, qui adviennent de la matérialisation de ces questionnements dans la pratique du dessin.

Sa démarche, qui arbore parfois des contraintes oulipiennes (copier, interpréter une image qu'elle regarde), explore notre rapport aux images et ce qui les constitue.

C'est ainsi que n'importe quelle marque, par n'importe quel moyen, sur une variété de surfaces peut détacher le dessin de ses matériaux habituels que sont le papier et la mine de graphite. Jusqu'où, alors, peut-on aller pour trouver le dessin ? Une réponse immédiate est sans doute l'ordinateur, ou le programme informatique pour être exact, avec ses prolongements mécaniques que sont le scanner, l'imprimante et la projection vidéo. À ce sujet, la grille, figure du modernisme, ressurgit à travers la technologie, l'écran d'un iPad, la chaîne d'impression numérique chez trois artistes (Liz Deschenes, Matan Mittwoch et Wade Guyton) abordés par Audrey Illouz. En revenant 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, et puis 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 nature⁷ » selon Talbot), pénètre notre monde physique. Jane Hammond par ailleurs, comme elle l'explique dans l'entretien mené par Amber Moyles, dessine et découpe quantité de figures et d'objets sur différents papiers qu'elle assemble sur un même support, à mi-chemin entre le réel et son illustration. 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 de l'association/dissociation des formes et par conséquent de notre vision du monde dans un prolongement de l'incursion du dessin dans le monde physique.

Corédactrice en chef de *Roven*, Johana Carrier est éditrice, traductrice et commissaire d'exposition.

Commissaire et auteure indépendante, Joana P. R. Neves est doctorante en histoire de l'art à l'université de Kingston (Londres) et membre du comité de *Drawing Now*, Paris.

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

6. Voir à ce sujet Julie Enckell-Julliard (dir.), *Vers le visible. Exposer le dessin contemporain 1964-1980*, Paris/Vevey, Roven éd./musée Jenisch Vevey, 2015, 160 p.

7. Titre de l'ouvrage du pionnier britannique de la photographie, William Henry Fox-Talbot *The Pencil of Nature*, New York, Da Capo Press, 1969 (originellement publié en six fascicules entre 1844 et 1846).

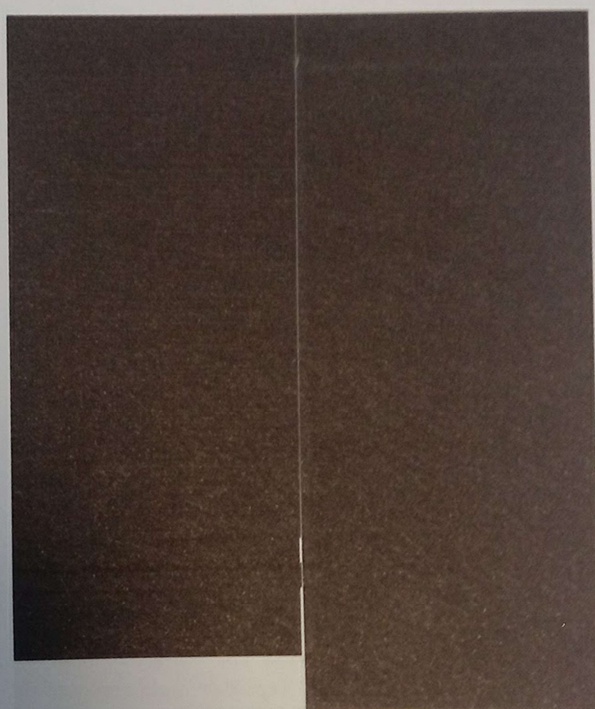
PISTES

MOIRÉS, SATURATIONS, GLITCHES ET AUTRES
ERREURS D'IMPRESSIONS
LA GRILLE À L'ÉPREUVE DU NUMÉRIQUE

PAR | Audrey Illouz

Dans le catalogue de l'exposition *On Line: Drawing through the Twentieth Century* (2010-2011), Catherine de Zegher consacre à la grille un chapitre intitulé *Lines over Lines: from Grids toward Web*. Comme elle le rappelle : « Au début du siècle, tandis que quelques artistes, à travers la ligne, cherchaient l'espace réel au-delà du plan illusoire de la page ou de la toile, Malevitch et Mondrian utilisèrent le carré et la grille pour cartographier cet espace comme la surface physique du dessin ou de la peinture dans toute sa matérialité – une sorte de réel ultime, à la fois empirique et transcendantal. Utilisant la grille pour défaire les oppositions traditionnelles entre figure et fond, motif et cadre, ils explorèrent les relations entre horizontale et verticale, ligne et couleur à l'intérieur de la structure. Tout au long du ^{xx}e siècle, la grille, tout comme le monochrome, devint un paradigme de l'abstraction¹. »

Si la grille connaît une fortune sans précédent au cours du ^{xx}e siècle (de Piet Mondrian à Kasimir Malevitch, d'Agnès Martin à Sol LeWitt), une résurgence de cette structure est aujourd'hui caractéristique de pratiques artistiques ancrées dans l'ère numérique où l'écran d'ordinateur sert d'étalon, de matrice, d'interface et où les différents paramètres de la machine (affichage, programmation, impression) sont soumis à investigation. Le point, la ligne ou la grille sont admis comme étant les outils du dessin. S'ils sont bien constitutifs des œuvres de Liz Deschenes, Matan Mittwoch ou Wade Guyton analysées ici, leur apparition résulte d'un processus purement mécanique dans lequel la main n'interfère plus directement avec le support (la feuille). Les œuvres mentionnées se situent d'ailleurs à la croisée de la photographie, du dessin ou de la peinture. Elles réélaborent



néanmoins les outils du dessin désormais hybridés à la machine dont le moiré, le glitch et autres erreurs d'impression sont les accidents aléatoires de ces abstractions renouvelées et entretiennent une relation étroite avec les outils de circulation et de reproduction de l'image.

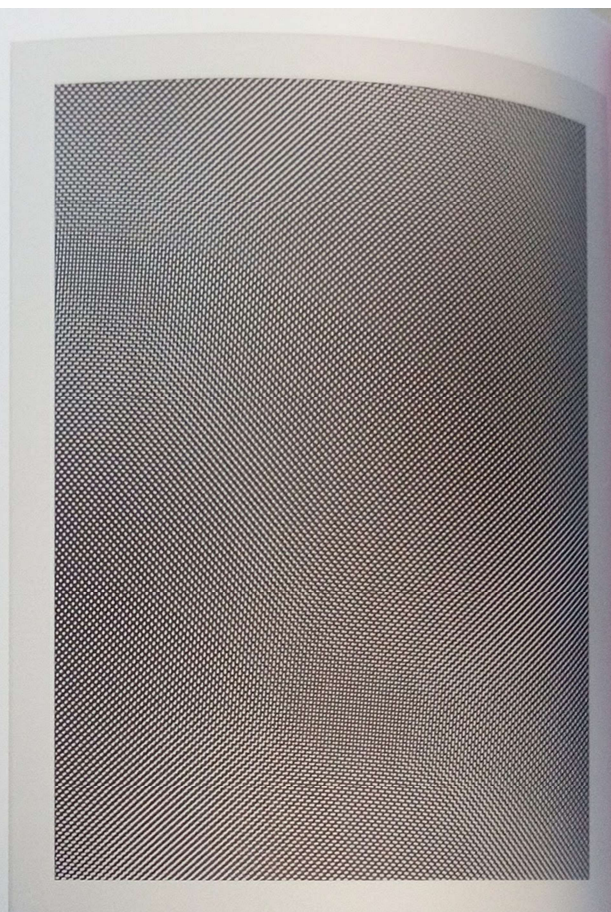
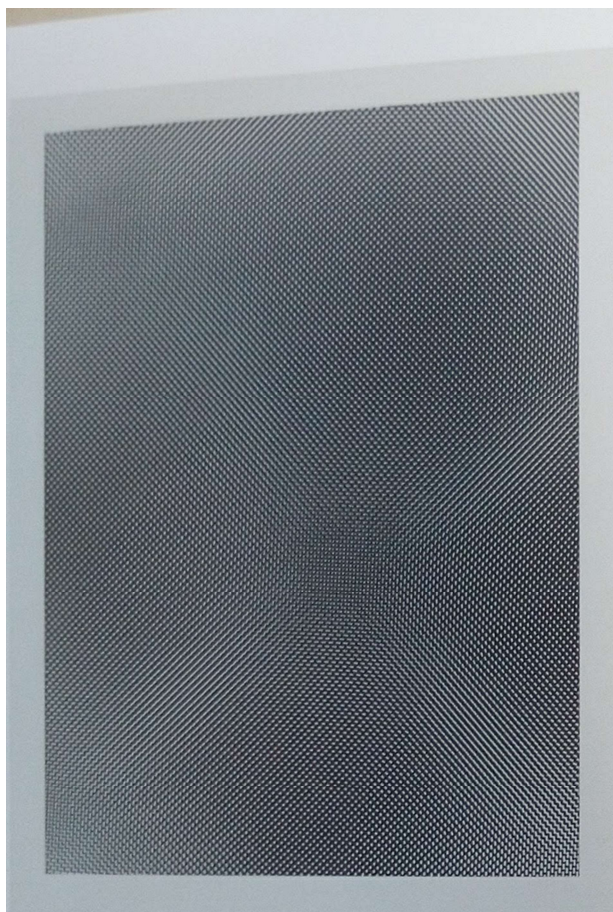
Moirés

L'artiste américaine Liz Deschenes (née en 1966), dont le travail porte avant tout sur une remise en jeu des procédés photographiques et sur la spatialisation de l'image, a consacré une série au moiré (*Moiré*, 2007-2009). Le point de départ en est une feuille de papier perforée placée contre une fenêtre à

1. Catherine de Zegher, *On Line: Drawing through the Twentieth Century*, New York, MoMA, 2010, p. 79.

Wade Guyton. *Untitled*. 2008. Impression jet d'encre Epson UltraChrome sur lin. 213,4 x 175,3 cm
© Wade Guyton

Matan Mittwoch. *Blind [IX]*. 2015. Impression jet d'encre sur papier chiffon. 213,5 x 160 cm. Courtesy de l'artiste et Dvir Gallery, Tel Aviv



partir de laquelle l'artiste réalise des photogrammes. Elle enregistre le motif sur un négatif noir et blanc qu'elle duplique. Elle superpose ensuite les deux négatifs sous l'agrandisseur entraînant une distorsion de l'image originale. Dans le tirage final en couleur d'assez grand format (152 x 116 cm), on ne distingue plus le papier perforé en tant que tel, mais l'effet de moiré qui en résulte. Le tirage final joue donc sur ce phénomène optique. Le moiré s'applique autant à une étoffe (de soie notamment) qu'au phénomène de tramage que l'on obtient en scannant une image formée de points. Il s'agit d'un motif composé de lignes sombres et claires résultant de la superposition de deux réseaux (ensemble de lignes globalement parallèles). L'art cinétique a beaucoup utilisé ce motif. Dans le catalogue de l'exposition historique du MoMA *The Responsive Eye* (1965) qui consacre l'Op'art, une section est dédiée au moiré défini comme « la démonstration la plus dramatique des potentialités dynamiques des structures linéaires. [...] Il apparaît quand deux lignes se croisent à un angle de trente degrés ou moins² ». Dans la photographie *Moiré #25* (2009), l'impression est celle d'une grille déréglée où les perpendiculaires rencontrent les diagonales. Dans l'écart qui sépare cette série des recherches cinétiques de François Morellet, Bridget Riley ou Jesús-Rafael Soto (qui participèrent tous à l'exposition de 1965) tenant

autant du dessin, de la peinture que de la sculpture, mais prenant tout ce réseau de lignes comme fil conducteur, le moiré fait désormais allusion à la pulsation de l'écran d'ordinateur. La série de Deschenes introduit donc un rapport mimétique à l'écran numérique, bien que le procédé par lequel il est convoqué soit tout à fait analogique. Le long processus qui conduit à l'émergence du moiré prend pour point de départ les outils du dessin (la feuille de papier perforée à la source du projet, la ligne et la trame). Les photographies de la série *Moiré*, parce qu'elles impliquent encore le faire (la manipulation des deux négatifs sous l'agrandisseur), se situent à la charnière entre des œuvres où l'artiste intervient directement sur le support (comme dans les œuvres cinétiques de Riley notamment) et des œuvres où la maîtrise de la machine a remplacé le geste.

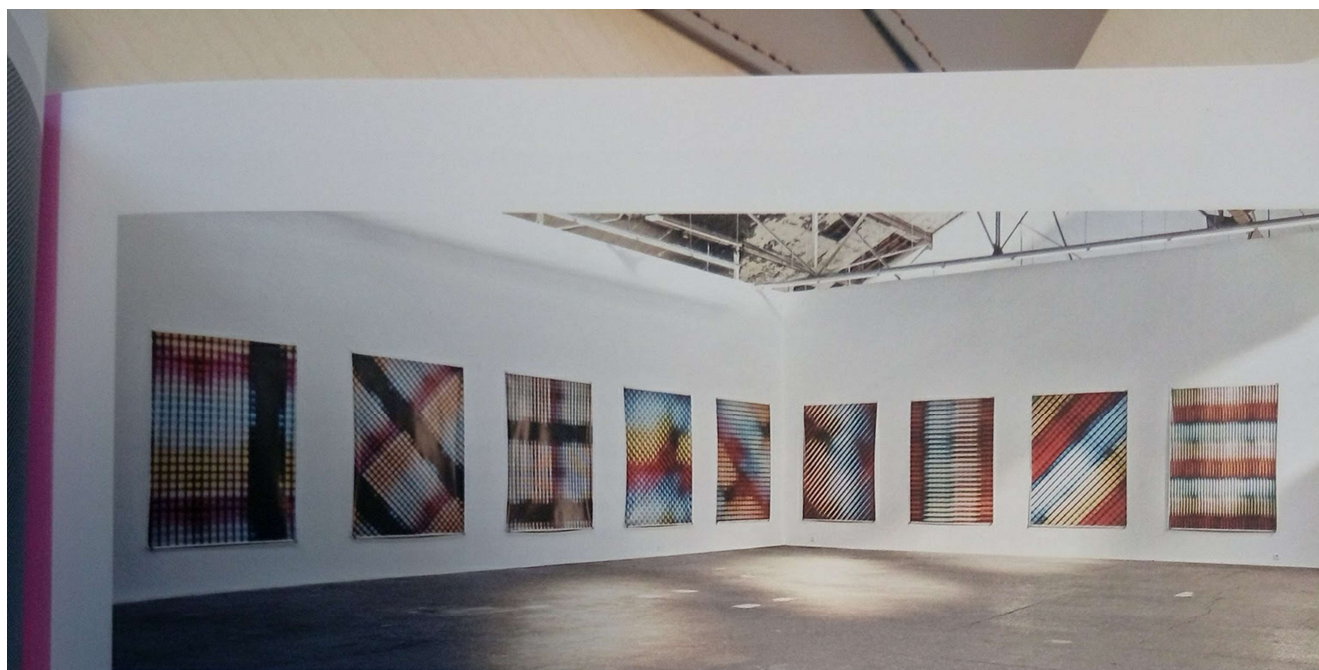
Saturations

Or, c'est précisément par le filtre de l'écran que se développe le travail de Matan Mittwoch (né en 1982), qui porte sur une exploration des techniques d'enregistrement et de reproduction par lesquelles une image ou un objet peuvent être générés. L'artiste a mis au point des dispositifs de prises de vue dans lesquels il étudie le comportement d'un écran tactile et contrôle le processus de création d'une image : de sa

2. *The Responsive Eye*, New York, MoMA, 1965, p. 38.

Liz Deschenes. *Moiré #25*. 2009. Impression chromogène avec laminage UV. 152,4 x 116,8 cm. Tirage unique. Courtesy de l'artiste et Campoli Presti, Londres/Paris

Liz Deschenes. *Moiré #12*. 2007. Impression chromogène avec laminage UV. 152,4 x 116,8 cm. Tirage unique. Courtesy de l'artiste et Museum of Modern Art, New York



genèse à sa duplication. En exploitant le phénomène de saturation visuelle, il observe les paramètres physiques d'un iPad et notamment le comportement de l'information lumineuse et les variations colorimétriques qui s'opèrent en fonction de l'orientation de l'écran en format portrait ou paysage. La série *Blinds* (2015) se compose d'une séquence de neuf impressions jet d'encre de grand format accrochées par des pincettes à dessin et relève de ce que l'on pourrait appeler un larsen visuel³. Le dispositif est le suivant : un iPad et un appareil photo parfaitement parallèles sont positionnés sur un disque entraîné par un système robotique. L'iPad diffuse une image blanche que l'appareil-photo enregistre et renvoie à l'iPad pour affichage au cours de trois rotations. À chaque rotation une séquence de neuf prises de vue est réalisée, soit au total 27 prises de vue. Chacun des neuf tirages condense trois prises de vue. Le flux d'informations incessant et excessif habituellement véhiculé par l'écran (texte, image) s'efface ici au profit d'une saturation d'informations lumineuse, physique. *Blinds* met donc en abyme la surface d'une image blanche et révèle la structure de la grille colorée par stratification. Cet acte de perturbation visuelle (l'effet larsen) fait naître une nouvelle forme d'abstraction dominée par la grille. Il faut repasser par le codage de l'information numérique pour faire retour sur la grille comme le constate Moshe Ninio dans un texte dédié à la série *Blinds*⁴. La grille, forme qui permet de s'abstraire du réel, ressurgit

paradoxalement par le biais de l'écran en étant générée par la matière de l'image numérique. Dans son essai *Grilles*, Rosalind Krauss rappelle la double orientation de la grille entre matérialisme et spiritualité : « Le pouvoir mythique de la grille tient à ce qu'elle nous persuade que nous sommes sur le terrain du matérialisme (parfois de la science, de la logique), alors qu'elle nous fait en même temps pénétrer de plain-pied dans le domaine de la croyance (de l'illusion, de la fiction)⁵. » La grille telle qu'elle apparaît chez Mittwoch ne se situe pas uniquement sur le terrain du matérialisme, elle est générée par le matérialisme. La quête de sublime en est désormais une conséquence indirecte (« la petite porte » dont parle Moshe Ninio). C'est en triturant la surface de l'écran qu'une matrice hautement connotée peut resurgir. La grille, loin d'être autonome, est ici dépendante d'un signal et de la déperdition de l'information numérique envoyée par la machine.

Abstractions en réseau

La relation de l'artiste à l'ordinateur est également centrale dans l'œuvre de Wade Guyton (né en 1972). L'écran est la station depuis laquelle l'artiste organise son quotidien (qu'il surfe, archive, consomme, écoute ou regarde). Les dessins et toiles émergent de la manipulation de la chaîne d'impression numérique, et les accidents (erreurs, macules et autres défauts d'impression) font partie du programme de composition des toiles. Le catalogue de son exposition *Drawings for a Small Room* au Secession de Vienne (2011) est divisé en trois sections (vitrines, photographies, dessins) partant du dispositif d'exposition, de documentation pour en arriver aux dessins eux-mêmes. Ces œuvres de petit format proviennent

3. L'effet larsen apparaît lorsque le signal de sortie d'un système est réinjecté à l'entrée.

4. Moshe Ninio, *Blinds by Matan Mittwoch*, 2015 (non publié) : « In this pictorial sense, it may be said that the series, away from subjective-aesthetic considerations, goes full circle to reactivate the main endeavor of modern and modernist painting in its stride with photography and against it; an endeavor beginning with post-impressionism, namely with the color separation evident in the pointillism of Seurat, and culminating in the modernist grid bent towards the "sublime" of American high modernist painting – a "sublime" suppressed by the advance of technology, now to be brought in again through the back door, by its negation. »

5. Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 97.



6. Scott Rothscopf dans le catalogue de l'exposition *Wade Guyton OS*, New York, Whitney Museum of Modern Art, 2012, p. 16.
 7. Michael Sanchez évoque même à propos des bandes de couleur qui peuplent les œuvres de Guyton une « surcharge de l'héritage moderniste symbolique », dans *Wade Guyton, Seclusion, Drawings for a Small Room*, Vienne/Berlin, Wiener Seclusion/Revolver Publishing, 2011, p. 12.

Wade Guyton. *Zeichnungen für ein kleines Zimmer* (détail). 2011. Impression jet d'encre Epson DURABrite sur page de livre. 21,9 x 21,7 cm. © Wade Guyton
 Wade Guyton. *Untitled*. 2007. Impression jet d'encre Epson UltraChrome sur lin. 213,4 x 175,3 cm. © Wade Guyton

Audrey Illouz est critique d'art et commissaire d'exposition indépendante. Elle collabore régulièrement aux revues *artpress*, *Flash Art International* et *OZ*. Depuis 2015, elle est commissaire associée à la Comédie de Caen.

8. Voir le catalogue de l'exposition *Wade Guyton OS*, op. cit., p. 26.
 9. Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde*, op. cit., p. 97.