

**L'autre du trait et de la  
tache**

Jean-François Desserre

**Le monstre (l'être hybride, composé de « morceaux ») s'agrège quasi naturellement à la notion de dessin. Il apparaît comme l'image d'une libre association entre le motif, la matière et l'idée, d'où il est difficile de démêler le jeu des influences. De la même façon, la chimère est dans la pratique du dessin une première tentative de donner corps à des éléments épars et de sortir de l'esquisse, premier temps « monstrueux » de la composition. L'essence du travail du dessin est à chercher dans ces modes opératoires de l'assemblage et du montage « automatique » des formes entre elles.**

L'incertitude règne lorsqu'il s'agit de comprendre la signification des dessins et des peintures rupestres du Paléolithique. Les principales théories concernant leur interprétation sont celles issues de l'inventaire structuraliste qui conclut à la représentation d'un système sexuel binaire, mais également celles du chamanisme, du totémisme, des magies de la chasse, de la destruction et de la fécondité, et de l'art pour l'art [1]. Cependant cette question de l'interprétation n'efface pas une sorte d'évidence : les parois des grottes ornées furent le théâtre de figures d'ombres dont le décor fut celui de ces signes et de ces peintures dont certaines ne deviennent lisibles que par un jeu de lumière : « Parfois, un détail de la surface rocheuse deviendra la ligne dorsale d'un animal si l'on tient la lumière dans une certaine position ; un artiste a alors ajouté des pattes et autres attributs à cette ombre. En déplaçant la lampe, on contrôle l'image que l'on fait apparaître ou disparaître[2] ». Parmi ces palimpsestes griffés, dessinés et peints, où se dessine une métaphysique de la naissance et de la mort qui avec le thème général de la fécondité, sous-tend tout l'ensemble figuratif préhistorique[3], une ombre s'est figée comme représentation d'un passage authentique : la main de l'homme. L'empreinte négative de la main interroge l'image peinte dans ses fondements : elle nous oblige à considérer un renversement toujours possible entre le plein et le vide, entre ce qui a été retenu et ce qui n'est plus là. Cette limite du tracé est déjà composition, c'est-à-dire ligne de partage entre l'idée et la matière. Quant à la couleur soufflée ou tamponnée sur le pochoir, elle est une figure du corps *touchant* et du décor *touché*, décor avec lequel la main se fond à l'instant où elle est recouverte de la même couleur que la surface où elle s'inscrit [4]. D'un point de vue anthropologique, le désir de toucher et de regarder oblige l'homme à discerner le contenu des choses et à penser sa place au milieu d'elles : « Mon corps est donc, dans l'ensemble du monde matériel, une image qui agit comme les autres images, recevant et rendant du mouvement, avec cette seule différence peut-être, que mon corps paraît choisir, dans une certaine mesure, la manière de rendre ce qu'il reçoit [5] ». Les dessins d'enfant incarnent ces trois phases de la représentation que suscitent les binômes toucher/regarder, discerner/dessiner, prendre place/se représenter, et leur spontanéité conceptuelle suggère qu'il existe des raisons au désir de figurer qui ne sont pas forcément motivées par le fait social, religieux, ou artistique. Par ailleurs, la psychanalyse a étudié la nature des liens existants entre « toucher » et « regarder » : selon Freud, qui se place sur le terrain de la théorie sexuelle, la vue est dérivée, en dernière ligne, du toucher, et l'œil est une zone érogène. Dans sa phase originelle, le plaisir scopique (*Schaulust*) est en quête de l'objet sexuel dont « les attraites » sont à l'origine du concept du « beau » détourné et sublimé en direction de l'art [6]. Lacan emprunte quant à lui au vocabulaire d'Aristote un mot, la *tuché*, qu'il traduit par « la rencontre du réel » : « La fonction de la *tuché*, du réel comme rencontre - la rencontre en tant qu'elle peut être manquée, qu'essentiellement elle est la rencontre manquée - s'est d'abord présentée dans l'histoire de la psychanalyse sous une forme qui, à elle seule, suffit déjà à éveiller notre attention - celle du traumatisme [7] ». Ces premières observations nous permettent de cerner un des ressorts pulsionnels liés à l'acte de figurer : l'homme expérimente son existence par un geste du corps qui, au même titre que la danse, permet d'incarner les choses au-delà de la symbolisation du langage. Ce qui en l'homme surgit comme «

une pulsion en acte [8] », c'est le désir de nommer le monde en saisissant une partie de son contenu par une image ou un signe, un processus esthétique où, comme l'écrit Hegel, appréhender le contenu permet de comprendre la raison qu'il prenne telle figure, « saisir dans la figure la raison de la figuration [9] ».

Interroger le dessin nous oblige également à constater qu'au-delà des métamorphoses et des accidents de la matière à partir desquels les hommes créent des images, on relève dans ce processus une propension naturelle à créer des figures grotesques. Ainsi en va-t-il des nombreux dessins de petit formats de Léonard de Vinci représentant ces *visi mostruosi* qui selon les spécialistes ne semblent pas avoir été réalisés dans un but de dérision (ce qui rend impropre le terme de « caricature »), mais plutôt dans une intention physiognomonique [10]. Léonard vouait un grand intérêt à ces *teste bizarre* qu'il dessinait de mémoire sur de petits carnets, véritables répertoires de formes et de mimiques destinés d'une part à établir un catalogue du tempérament des hommes et de leur nature profonde, de l'autre à améliorer sa mémoire visuelle ainsi que celle de ses disciples qui en les recopiant acquéraient une sorte de grammaire des visages [11]. Ce mode combinatoire et paradigmatique n'est pas sans rappeler les conceptions que développèrent les artistes du style rustique du XVI<sup>e</sup> siècle pour l'assemblage et le « montage » de formes moulées sur le vif. L'usage du style rustique (« un objet d'art qui imite la nature sans l'embellir [12] ») dans les décors de vaisselle de Wenzel Jamnitzer, les céramiques et les projets de grottes artificielles de Bernard Palissy, ainsi que le recours au grotesque [13] dans les dessins de Léonard mettent à l'œuvre (*en l'œuvre*) l'assemblage et le montage des formes et des couleurs données par la nature comme principe fondamental de l'art de figurer [14]. Cependant, pour le dessin comme pour le moulage, « assembler » et « monter » ensemble différentes parties de corps pris sur le vif relève de la fiction [15]. Il n'est donc pas surprenant de constater qu'au-delà de l'imagination créatrice des artistes, la chimère (l'être hybride, composé de « morceaux ») s'agrège quasi naturellement à la notion de dessin. Elle apparaît en effet comme l'image d'une « libre association » entre la chose observée, la matière et l'idée, d'où il est difficile de démêler le jeu des influences. Comme le masque mon(s)t(r)e du fond de la grotte, la chimère est à fleur de la pratique du dessin comme première tentative de donner corps à des éléments épars et de « sortir » de l'esquisse, premier temps « monstrueux » de la composition. Parce qu'il fouille dans la « masse » des éléments, le dessin rencontre les êtres qui grouillent dans le fond et à la surface des choses non seulement comme sujets, mais également comme modes opératoires de l'assemblage et du montage « automatique » des formes entre elles : « Nées au hasard, de leur propre fait, hors de tout sème paternel », leur multiplication est en quelque sorte "automate". Ce sont, on l'a dit, de pures additions de segments dépourvues d'articulation, soit de proportion. Grenouilles, serpents, scorpions, scolopendres, cigales et autres "vermines terrestres et aériennes" constituent le hors champ de l'anatomie. Elles échappent aux procès de la nature autant qu'aux protocoles de la connaissance [16] ». Nous touchons ici à un point essentiel dans la compréhension de l'avènement de l'image dans le dessin : le recours au monstre, au grotesque et à la caricature ne définit pas uniquement une histoire des genres et des styles du dessin, il énonce l'élément qui fonde sa pratique et sur lequel il repose tout entier : l'empirisme. Cela explique pourquoi il s'attache au dessin l'idée d'*exercice* et de *gymnastique*, termes dont l'acception excède les limites d'une méthode. Si la notion d'exercice est aussi bien ancrée à l'idée du dessin, c'est parce ce dernier représente la mise à l'épreuve de l'ébauche et du graffiti, de l'esquisse (de l'italien *schizzo* qui à d'abord signifié « une tache que fait un liquide qui gicle [17] »), de ce fourmillement de signes que portent en eux la tache, le trou, la biffure. L'« exercice » auquel nous faisons référence n'est donc pas seulement l'acquisition d'un savoir faire attaché à telle ou telle école de représentation, tel ou tel parti pris esthétique, mais la mise en acte d'une procédure de travail,

apte à définir le dessin lui-même ainsi que ses modes d'apparaître.

L'auteur :

Doctorant en Arts Plastiques à l'université de Provence, titulaire d'un DEA en histoire de l'art, et diplômé de l'école des beaux-arts (DNAT et DNAP), ses études universitaires ont un but essentiellement culturel lui permettant de nourrir, tant sur le plan théorique que sur celui de l'imaginaire, une pratique artistique centrée autour du dessin (<http://jeffdesserre.blogg.org>).

Notes

- [1] Jean Clottes et David Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire*, Seuil, Paris, 1996, p. 61.
- [2] *Ibid.*, p. 91. Parmi les sites où l'on observe ce type de représentations, les auteurs signalent certains reliefs transformés en faces animales ou humaines à Altamira (Espagne), un bison à Pech-Merle (Lot), et un cheval à Niaux (Ariège).
- [3] André Leroi-Gourhan, *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*, éditions Jérôme Million, Grenoble, 1992, pp. 155-156.
- [4] L'explication des mains négatives avancée par Jean Clottes et David Lewis-William est que ce serait l'acte de couvrir la main et les surfaces immédiatement adjacentes qui était important, cette opération témoignant d'un acte symbolique de fusion avec la paroi, où les mains devenues invisibles manifestaient le passage de l'homme dans un « autre monde ». *Op. cit.*, p. 95.
- [5] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Quadrige/PUF, Paris, 1982, p. 14 ; Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1973, p. 111 : « Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau ».
- [6] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Gallimard, Folio, pp. 66-67.
- [7] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, op. cit.*, pp. 64-65.
- [8] François Aubral, « Variations figurales », in *Figure, Figural*, Collectif, L'Harmatan, p. 200.
- [9] Hegel, cité in *Hegel et l'art*, Gérard Bras, PUF, Paris, 1989, p. 50.
- [10] *Léonard de Vinci, Dessins et manuscrits*, catalogue de l'exposition au musée du Louvre, éditions Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2003, p. 195.
- [11] *Ibid.*, p. 196.
- [12] Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 2004.
- [13] « *Grottesca* est un adjectif féminin dérivé de *grotta*, de même origine que grotte, parce que ce genre de peinture représentant des figures caricaturales s'inspirait des décorations de la Domus Aurea de Néron, que les fouilles (l'excavation archéologique étant appelée *grotta*) découvrirent au moment de la Renaissance italienne ». Cf. Alain Rey, *op. cit.*
- [14] Cf. Bernard Palissy, *Recette véritable* (1563), texte établi et annoté par Frank Lestringant et Christine Barataud, Macula, Paris, 1996. Voir également « Vie de Jamnitzer » (1508-1585), Ernst Kris, in *Le Style rustique*, Macula, 2005.
- [15] Patricia Falguières, *Espèces infimes, génération spontanée et pensée du type dans la culture du XVIe siècle (Sur le renversement du Maniérisme)*, Postface au *Style rustique* de Ernst Kris (1926), *op. cit.*, p. 221.
- [16] Patricia Falguières, *op. cit.*, pp. 213-214.
- [17] Cf. Alain Rey, *op. cit.*