



Picasso, le désir attrapé par la lumière

Richard Conte

► To cite this version:

Richard Conte. Picasso, le désir attrapé par la lumière. Richard Conte. Le dessin hors papier, Publications de la Sorbonne, pp.22-33, 2009, 978-2859446123. hal-01505257

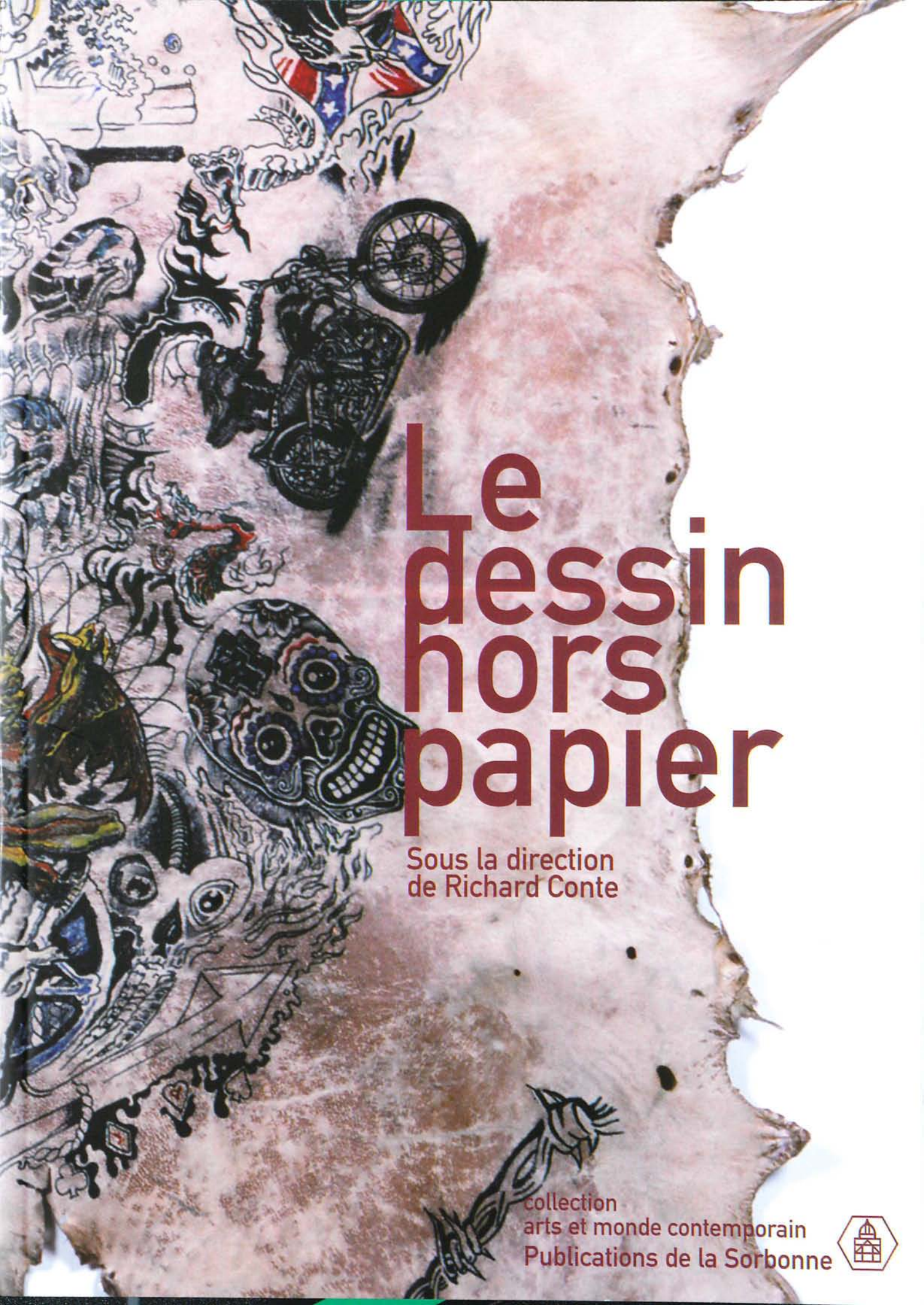
HAL Id: hal-01505257

<https://hal.science/hal-01505257>

Submitted on 17 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Le dessin hors papier

Sous la direction
de Richard Conte

collection
arts et monde contemporain
Publications de la Sorbonne



Conception de l'intérieur et de la couverture Alice Delachapelle
alice.delachapelle@free.fr

© Publications de la Sorbonne
212, rue Saint-Jacques, 75005 Paris
www.univ-paris1.fr

ISBN 978-2-85944-612-3
ISSN 1639-4518

Arts et monde contemporain – 7
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Sous la direction de **Richard Conte**
Professeur à l'Université Paris 1
Directeur du Cérap
(Centre d'études et de recherches en arts plastiques)

cérap

Ouvrage publié
avec le concours
du Conseil scientifique
de l'Université Paris 1

Publications de la Sorbonne 2009

9	Ouverture Caroline Coll-Seror Le dessin hors papier
11	Introduction Richard Conte
14	Olivier Kaeppelin Le dessin d'une pensée
22	Richard Conte Picasso, le désir attrapé par la lumière
34	Pascal Convert L'œil intérieur
40	René Denizot Bâtir l'espace, habiter le temps (ou le dessin dans les pas du Petit Poucet)
44	Bernard Moninot Une idée en l'air
58	Jean-Luc Brisson Le dessin des paysages
76	Hugues Marchal <i>Intus et in cute</i> : la présence dérobée des dessins sur la peau
100	Katrin Gattinger Dessiner la performance

116	Sandrine Morsillo Le dessin « hors papier », un cas d'école
140	Thierry Davila Les transports du dessin
154	Nathalie Delbard Dessin et photographie, ou l'image réorientée
166	Jacinto Lageira La ligne par sa disparition
176	Isabelle de Visscher-Lemaître Il y a du rapport entre le dessin et la vidéo
190	Hervé Bacquet « dessin lumière »
206	Anne-Sarah Le Meur L'alternative du trait en image de synthèse
220	Hélène Chouteau Les volutes de la révolte de Stéphane Calais
231	Remerciements
233	Cinq expositions en Val-d'Oise autour du dessin contemporain

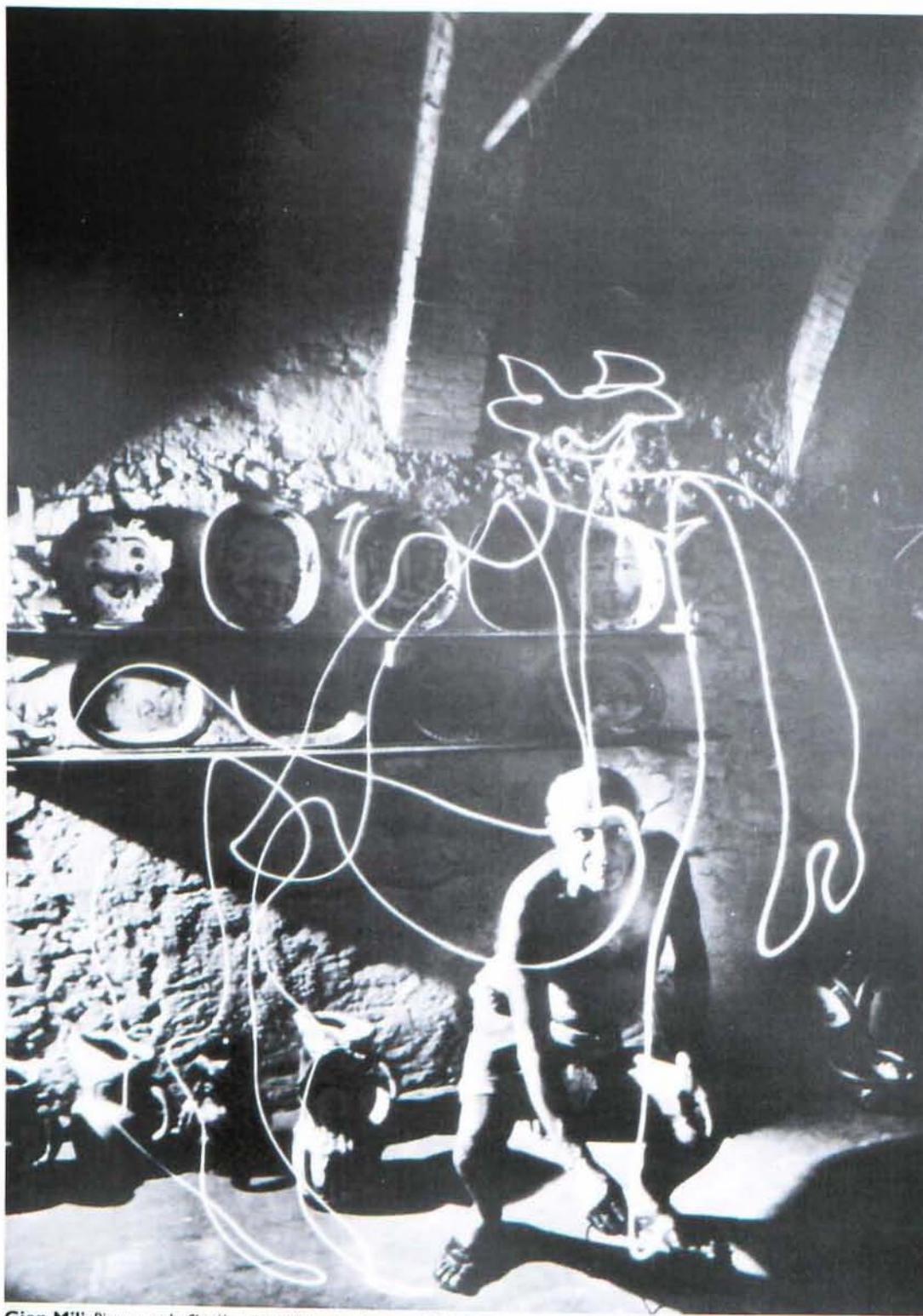
Picasso, le désir attrapé par la lumière

par Richard Conte

« Je ressemble aux oiseaux, disait-elle,
j'apprends à chanter dans les ténèbres. »

Diderot¹

**PHOTO-GRAPHIE /
À L'AVEUGLE /
EN UN CLIN D'ŒIL /
DU MINOCENTAURE.**



Gjon Mili, *Picasso et la fée électricité*, Vallauris, France, 1949 © Time Inc.

1. PHOTO-GRAPHIE

Picasso aimait Hokusai². Il comprit instantanément le message lorsque Gjon Mili, parmi un choix de photographies qu'il avait apportées à son intention, lui montra «celles du tracé lumineux des bonds d'une patineuse, obtenu en fixant de minuscules ampoules à l'extrémité des patins»³.

Dessiner dans l'air avec un *crayon de lumière*, dessiner sans pouvoir discerner la trace que l'on dépose, «comme si un œil sans paupière s'ouvrait au bout des doigts»⁴, voilà bien le genre de défi que le peintre n'hésitait jamais à relever d'autant qu'il avait déjà en 1933, comme le mentionne Brassai, fait de nombreux dessins dans l'obscurité⁵.

Dans l'ensemble des photos de Picasso prises par Gjon Mili à Vallauris en 1949, celle que je me propose d'analyser a une valeur inaugurale. C'est non seulement la première mais c'est aussi l'une des rares de cette espèce, effectuée à la poterie Madoura⁶. Son caractère emblématique, la puissance cinétique qui s'y délie, et son paradoxe technique, en font un parangon de la *photo-graphie*⁷.

Alors que d'autres photos, horizontales, prises dans la maison, souffriront d'une coloration pâle et sans mystère, cette image impose sa verticalité en noir et blanc, en clair-obscur. Dans l'ancre fraîche aux murs passés à la chaux, sous des arches de pierres implantées bas dans la muraille, un faisceau de lumière se projette latéralement sur deux étagères, divisant le fond en ombres obliques et traversant le sol d'ombres portées profondes. Sur ces étagères sont installés neuf plats en céramique, datant du début de l'année 1949, décorés de faunes, d'oiseaux ou de scènes d'inspiration méditerranéenne. Au bas de l'image, pas tout à fait au centre, regardant fixement l'objectif, Picasso dessine dans l'espace une figure de minotaure ou de centaure (nous y reviendrons) toute mentale, au moyen d'une torche électrique qui semble débobiner une ligne ininterrompue de lumière que l'appareil, réglé en longue pause, enregistre. Picasso ne voit presque pas ce qu'il est en train de faire et pourtant ses yeux sont grands ouverts. En revanche, il *sait* ce qu'il fait, il joue avec une lampe d'Aladin d'où surgirait, en un tournemain, une créature immatérielle qui n'est pas vraiment le produit d'un contour (ou d'un détour) mais d'une trajectoire fluide, souple et aérienne qui structure et enveloppe à la fois.

Cela produit un dessin *fil de fer*⁸, étiré d'une seule ligne comme lorsque l'on s'interdit de lever la pointe du crayon de la feuille de papier, bouclant le dessin d'une traite (l'opposé d'un dessin au trait).

«Il est intéressant de noter la relation entre *Le Centaure*, première image lumineuse, et le corps de Picasso, tassé sur lui-même quand il commence à dessiner.»⁹ Il est surtout intéressant de bien saisir ce que Mili nous souffle: le regardeur croit naïvement ce qu'il voit. Et que voit-il sinon Picasso mettre un point final à son éphémère graphisme? Or, au moment précis où il est photographié, le peintre attend au contraire le signal du départ, le *clap* l'engageant à commencer le dessin! Nous voyons un peintre achever un dessin qu'il

n'a, à ce moment précis, pas encore amorcé. Une lecture technique de l'image, et quelques précisions sur le procédé utilisé peuvent sans difficulté éclaircir ce point: Mili pratique ici l'*open flash*: il ouvre l'obturateur pendant que Picasso fait son dessin. Il travaille donc en pause longue avec un film normal. À tout moment, y compris au début, il peut déclencher un flash indépendant, ici latéral, d'une durée évaluée à un millionnième de seconde. Mili ferme l'obturateur quand Picasso a fini. Nous voyons donc sur cette image Picasso alors qu'il n'a pas encore commencé le dessin que pourtant nous avons sous les yeux.

Mais l'intérêt poétique ne s'en trouve pas pour autant altéré. Mili relate fidèlement la scène :

« Il commence par un petit crochet, puis, d'un seul grand trait, il remonte, délimite le bras gauche, la tête et les cornes, le bras droit, l'échine ensuite; à une vitesse folle – que montre la finesse de la ligne – il bâcle deux jambes vacillantes, avant de ralentir, presque de s'arrêter, pour dessiner la courbe moelleuse du ventre.

Comme s'il se rappelait soudain qu'il reste encore quelque chose à faire, sa main se dirige rapidement vers le haut, pour tracer la face, puis sans interrompre sa course, achève avec un paraphe. »¹⁰

Ce que je vois sur cette image reste non seulement invisible pour Picasso et Mili à l'instant de la prise de vue, mais de plus, n'a pas encore eu lieu pour le peintre. Je vois qu'il a fini, j'en suis sûr, et ce constat de lecture se trouve infirmé par l'étude du dessin en train de se faire, par l'analyse technique et poétique de l'œuvre.

À L'AVEUGLE

Picasso: « Si tu veux dessiner, ferme les yeux et chante! »¹¹ Au-delà de la boutade, on perçoit le conseil. Le regard serait comme le surmoi du dessin, le contrôle, le mirador à l'angle du subjectile. Laisser la main n'en faire qu'à sa tête revient à énucléer l'œil du peintre. Il est d'ailleurs plus facile de dessiner que de peindre à l'aveugle car le dessin se laisse filer par le geste alors que l'acte de couvrir s'avère disjonctif par essence. Les grands joueurs d'échecs peuvent enchaîner linéairement des réseaux complexes de combinaisons logiques sans le secours topographique de l'échiquier. Mais un peintre pourrait-il mentalement et simultanément sédimenter des couches, calculer les effets de substance ou les rapports colorés? Certainement pas. Sans le secours de l'œil, l'esprit a plus de facilité à dessiner qu'à peindre, car il est relativement aisé de guider mentalement une ligne séparative, à condition de ne pas lâcher prise, de ne pas perdre le fil. Ainsi, où le dessin garde la mémoire – piste magnétique –, la peinture cultiverait l'amnésie, l'oubli du faire, l'enfouissement.

« Et l'on devrait crever les yeux aux peintres comme l'on fait aux chardonnerets pour qu'ils chantent mieux », dit encore Picasso à Tériade¹², partageant avec Matisse¹³ ce soupçon vis-à-vis de l'œil, trop prompt à juger.

On peut donc dessiner sans voir. La vue n'aurait pas l'importance que l'on croit. Picasso est sur les blocs de départ, prêt à jaillir pour une course, dont il a en tête *le dessein*¹⁴. Cette image n'a-t-elle pas valeur de questionnement plus général ?

« En tant que telle et dans son moment propre, l'opération du dessin aurait quelque chose à voir avec l'aveuglement. (...) Sous-titre de toutes les scènes d'aveugle, donc : *l'origine du dessin*. Ou, si vous préférez, la pensée du dessin, une certaine pose pensive, une mémoire du *trait* qui spéculé en songe sur sa propre possibilité. Sa puissance se développe toujours au bord de l'aveuglement. »¹⁵

Quand je dessine en plein jour, est-ce que je regarde ce que je fais ? Ne suis-je pas déjà un peu plus loin puisque la perception ne peut se confondre avec son objet ? (Baudrillard.) Contrairement à la peinture qui oblitère la surface pour panser la blessure ontologique, le dessin, par sa transparence, fend l'écran de la visualité. On en arrive donc à la proposition étrange, qui laisserait entendre que le dessin serait, contre le visuel, la possible ligne de contiguïté entre le cérébral et le bestial, entre Dédale et le Minotaure.

Inaugurale, cette photo a aussi une portée universelle : elle célèbre « le premier acte dessinateur » qui, d'après René Passeron, « consiste à tracer d'un geste, dans l'air, le contour de l'objet qu'on veut désigner ». Et Passeron d'ajouter que « ce dessin n'est pas réservé aux primitifs ; on l'observe dans certaines mimiques, sans doute cavalières, où le garçon exprime son admiration pour la ligne d'une femme »¹⁶. Quoi de plus propice à cette célébration que l'immanence de cette lumière comme « sorte de projection idéo-motrice »¹⁷ sur un plan courbe imaginaire, n'opposant à la torche que la résistance de l'air ?

Mais a-t-on bien affaire à un dessin ?

Ici la photo donne un avenir au geste qui permet la fixation de la trace ; on se trouve donc devant la photographie d'un dessin auquel il manque le plan. Il ne reste que la linéarité, la pure linéarité de la trace lumineuse dans l'espace. La biographie de Mili¹⁸, nous apprend que le photographe, après des études d'ingénieur en électricité, développe entre 1930 et 1935, la mise au point d'une lampe à filament de tungstène et qu'il travaillera à un flash électronique stroboscopique. De près, la torche utilisée ici ressemble à un aérographe¹⁹, et il n'est pas impossible qu'une légère traînée de lumière persiste dans la rétine²⁰, grâce à la particulière intensité de ces lampes.

Quel est, au fond, le statut de cette œuvre ? Le droit d'auteur répond que c'est

une photographie, qui appartient au photographe et non au peintre. Mais d'un point de vue esthétique, elle échappe aux classifications sommaires car deux consciences créatrices coopèrent : Mili offre son intuition, le dispositif technique, l'art du cadrage et de la prise de vue ; Picasso apporte son corps, sa vitesse prodigieuse, son bestiaire mythologique et aussi cet œil noir, ce regard fixe des « sculptures ibériques pré-romanes qui ont inspiré certains de ses premiers portraits »...²¹ Sans Picasso, cette photo n'est rien, mais sans Mili, ni le dessin ni l'image n'auraient vu le jour.

EN UN CLIN D'ŒIL

«...À une vitesse folle que montre la finesse de la ligne.» Plus Picasso accélère, moins la ligne se voit. Inversement, le point de départ (que nous percevons comme point final) est gros d'une infime attente.

«Bondir les pinceaux à la main, décharger sur la toile une énergie qui transforme lignes et taches en tableau.»²² Cette vitesse relève d'un défi au temps, que notre image cristallise et que Werner Spies associe à une obsession constante :

«Picasso oppose l'intemporalité à sa propre fièvre. Il n'a cessé, au cours de ses entretiens, de rappeler qu'il n'avait pas le temps, que le temps lui manquait. (...) Avec une rapidité extraordinaire il passe d'une phase de travail à une autre. Il traverse inlassablement le flux du temps avec une angoisse panique. (...) Poussé par des variations constamment renouvelées, il finit par investir de moins en moins de durée dans la réalisation d'une œuvre singulière.»²³

Rien de plus éphémère qu'un dessin qu'on a même pas le temps de voir, qui passe comme une luciole ; grâce à l'initiative de Mili, Picasso accède à un en deçà de l'éphémère dont seule pourra rendre compte la matérialisation différée par les tirages photographiques²⁴. Cette déréalisation de l'objet en train de se faire (et non du faire lui-même) ne sera jamais tout à fait compensée par ces tirages, médiations indicelles et variables, ce qui n'ôte rien à leur force esthétique, bien au contraire ; d'autant qu'il y a surenchère dans l'histoire de l'art quant à la vitesse d'exécution comme *performance* : Ernst Kris et Otto Kurz ont mis en évidence l'occurrence du *fa presto* dans de nombreuses anecdotes «où la rapidité de l'artiste est expliquée par l'influence, ou l'assistance, de puissances surnaturelles». Cela ne concerne pas seulement Tintoret, Rembrandt, ou Luca Giordano, mais aussi Hokusai, capable de dessiner en quelques minutes une série complète de coqs : « Cette célérité était aussi le fruit d'un savoir, d'une expérience et d'un labeur étendus sur des années. »²⁵ C'est que cette rapidité d'exécution associée au fait de commencer par un détail insignifiant persuade le spectateur que l'artiste transpose sur la toile une image intérieure ; et ces auteurs de conclure : « Le spectateur a tendance à

penser qu'il (l'artiste) est rempli de cette *forme intérieure*, qui, selon Dürer, était la marque distinctive du *divino artista*. »²⁶

Par sa photo, Mili met littéralement en phase, *forme intérieure* et *lumière intérieure*²⁷, nouant d'une seule image le double mythe de la complétude mentale de l'œuvre à faire, et celle du feu sacré, de l'illumination. En réunissant vitesse et lumière, Picasso exalte l'anticipation et la puissance créatrice avec d'autant plus d'efficacité qu'il use d'une remarquable sobriété de moyens, d'une sorte de non-médium pour une non-œuvre dont l'autorité revient au photographe. Cette image lie et dénoue presque tous les mythes biographiques : maîtrise absolue, préfiguration totale, et inspiration. Trop rusé pour se laisser entraîner sur le terrain de la virtuosité, trop lucide pour sombrer dans la cuistrerie démonstrative, c'est au second degré et en transparence qu'il rejoue pour nous la scène favorite de la représentation occidentale, celle des *Époux Arnolfini*, de *Las Méninas*, ou du *Bar aux Folies Bergère*. Dans cette traditionnelle économie circulaire, le photographe fait figure de monstre, et nous sommes devant cette image de jeunes Athéniens livrés en pâture.

DU MINOCENTAURE

Compagnons des bergers, les faunes sont des démons champêtres et forestiers ; êtres hybrides mi-hommes, mi-chèvres, ils ont donc des cornes.

Il se trouve que les figures les plus lisibles, dessinées sur les plats en céramique posés sur la plus haute étagère, représentent des « visages faunesques »²⁸. Ces pièces datées du début de 1949, tiennent la place d'un public bienveillant et un peu grotesque, complice des facéties de Pablo, un public méditerranéen, à l'instar des Satyres, leurs équivalents helléniques, compagnons des dieux, jouant rarement un rôle très actif dans les légendes.²⁹

Pourtant, la relation entre la céramique et le dessin lumineux ne tient pas seulement à une similitude de cornes. Il y a plus : au geste « primitif » de dessiner dans l'air correspond celui, archaïque, aux effets impérissables, de modeler, graver et de purifier la terre à travers les affres du feu. Au sortir de la guerre, l'esprit aventureux de Picasso va sans tarder se consacrer à découvrir cet univers inconnu et complexe.

C'est justement en observant une céramique de 1947, *Combat du Centaure et du Minotaure*³⁰, que l'on s'aperçoit de l'ambiguïté figurative de cette graphie lumineuse de Picasso, intitulée *Centaure*³¹ dans le livre de Mili. Alors, Centaure ou Minotaure³² ? D'après la céramique, où les deux hybrides se font face et qui permet une comparaison effective, on peut avancer que, malgré l'existence d'un arrière-train, il s'agit bien d'un minotaure dans l'esprit du peintre. Mais ajoutons aussitôt : un ersatz de minotaure³³, une écriture fugitive, un *Corps perdu*³⁴, car même si déjà « le Minotaure n'est plus qu'une loque »³⁵ en 1935, sur le Rideau de scène pour le 14 juillet

de Romain Rolland, Picasso n'en conserve pas moins la souvenance ludique, dont l'ensemble des œuvres de Vallauris témoigne.

L'*ubris* (la démesure) dont procède le monstre taurin, est un symbole dionysiaque et nocturne; l'hybride résultant des amours coupables de Poséidon et de Pasiphaé conféra à la légende de Picasso, demi-dieu des arts du XX^e siècle, un pouvoir intimidant supplémentaire. Mais cela est du passé en 1949, et la figure du minotaure ne tient plus qu'à un fil invisible à l'œil nu. Pour apercevoir le monstre, il faut révéler jusqu'au bout le fil de lumière (sperme..., dirait Klee).

Mais l'hybride peut-être le plus évident serait celui que Picasso forme avec son dessin: il s'y trouve lui-même littéralement compris; la ligne de lumière se distribue d'un pied à l'autre pour envelopper par le haut presque tout son corps, et coïncider avec les pattes du monstre. Le peintre s'intègre parfaitement au dessin comme si ses jambes cherchaient à se substituer à l'avant-train du Minotaure.

D'autre part, Picasso darde son regard sur un point lumineux plus dense, centre de gravité à la fois du dessin et du monstre. Il s'en faut d'un rien que ce point blanc ne l'aveugle et vienne opacifier son légendaire œil noir. Un rien qui déplace le sens et clôt par le sommet le triangle d'un troisième œil, œil de cyclope autant que lampe au front du mineur dans sa galerie (labyrinthe), hasard objectif de la surimpression ou point de passage, plexus, bref, lieu géométrique de la *photo-graphie* où le stylet, le regard et la bête, marquent une pause infime.

Il est des bonheurs légers de la création, des moments très rares où tout reste en suspens. Ce sentiment se trouve renforcé par l'étrange vacillement de la paternité de l'acte, par un effet de vacance créatrice. Non qu'il faille pour conclure, sombrer dans les effusions gratuites de la subjectivité vers lesquelles cette œuvre nous aspire. Mais on n'en demeure pas moins étonné par le nombre de variables heureusement réunies, pour que cela s'*informe* en premier lieu. L'improbabilité de cet événement photographique, à cet instant et sous cet angle précis en accentue l'incidence qui est aussi en physique optique la rencontre d'un rayon lumineux et d'une surface. Mais le meilleur de l'art est probablement dans la saisie fulgurante d'une *échappée belle*, ou dans ce que Picasso lui-même intitula naguère: *Le Désir attrapé par la queue*.

Richard Conte, artiste plasticien, professeur à l'Université Paris I ; directeur du Cérap (Centre d'études et de recherches en arts plastiques).

- 1 - *Additions à la Lettre sur les aveugles*, Paris, Garnier-Flammarion, 1972, p. 133.
- 2 - « Si ces improvisations d'Hokusai passionnent Picasso, c'est qu'il a beaucoup d'affinités avec lui: la curiosité aiguë des formes sous tous les aspects; le pouvoir de saisir la vie au vol et de la fixer d'un trait cursif et concis; l'attention patiente, l'exécution fulgurante... Comme Picasso, Hokusai se livrait à toutes les expériences, ne se refusait rien. » Réflexion de Brassaï, en 1946, cf. *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 319.
- 3 - Gjon Mili, *Picasso et la troisième dimension*, Paris, Triton, 1970, p. 13.
- 4 - Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1990, p. 11.
- 5 - « Ces dessins faits vers 1933 dans l'obscurité ou les yeux fermés, où les organes – yeux, nez, oreilles, lèvres – n'occupaient plus leurs places habituelles... » *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 308.
- 6 - Les autres ont été prises à La Galloise, la maison de Picasso à Vallauris. Cf. G. Mili, *op. cit.* p. 177.
- 7 - Et même de la *cinéto-graphie*, si l'on en croit l'OuPeinPo et son tableau des cent fleurs où l'on peut lire à l'article « 10-3. Cinéto-Graphisme: Les cinéto-graphistes dessinent à l'aide du mouvement. Ils vouent un certain culte à Pablo Picasso qui, un jour, fit enregistrer par l'appareil photographique le dessin qu'il traçait dans l'air à l'aide d'une torche électrique. » Texte extrait d'un panneau exposé au Centre Pompidou à Paris, *Revue parlée* du 12 juin 1991.
- 8 - « Lumière en main, Picasso bouge à la fois son bras et son corps dans l'espace, ce qui donne le volume à l'image qui en résulte. Telle une statue de fil métallique, un dessin dans l'espace paraît différent selon l'angle où on le regarde. » Gjon Mili, *op. cit.*, p. 22.
- 9 - *Ibid.*, p. 20.
- 10 - Gjon Mili, *op. cit.*, p. 20.
- 11 - *Ibid.*, p. 13 d'après Javier Vilatto, neveu de Picasso, cité par Gjon Mili.
- 12 - Texte mis en épigraphe par Murielle Gagnebin in « La répétition » dans la série « Le peintre et son modèle » de Picasso, *Création et répétition* (ouvrage collectif), Paris, Clancier-Guénard, 1981, p. 33.
- 13 - « Un jour, en 1939, dans son atelier rue des Plantes, Matisse me fit un dessin les yeux bandés. C'était un visage tracé avec un morceau de craie. Il l'exécuta d'un seul trait. (...) Matisse en était si enchanté qu'il me demanda de prendre une photo de lui devant ce dessin. Sans doute cette œuvre de Matisse n'existe plus que sur ma photo. » Brassaï, *op. cit.*, p. 309.
- 14 - Au cours du tournage du film de H. G. Clouzot, *Le Mystère Picasso*, en 1952, le peintre dit au cinéaste, avant de commencer un dessin pour lequel celui-ci ne disposera plus que de 150 m de film: « Tu vas voir, je te réserve une surprise. » Il semblerait que dans ces situations de défi au temps, Picasso a toujours un répertoire de figures en réserve.
- 15 - J. Derrida, *op. cit.*, p. 10.
- 16 - *L'Œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1974, p. 135.
- 17 - *Loc. cit.*
- 18 - D'après Hauer, *Répertoire de l'Encyclopédie internationale des photographes*, où l'on constate d'ailleurs une erreur de date, quant à la photo que nous étudions: « 1951. Photographie Picasso dessinant avec une lampe électrique. » Or, Mili affirme dans son livre que tout a été fait en 1949.
- 19 - *Ou pinceau à air*, mis au point par C. Burdick, en 1894, notamment pour la retouche photographique!

- 20 - « Tout point brillant mouvant (engendre) une (ligne) moyennant trois conditions (chronométriques). 1/Vitesse du point; 2/ Temps-durée de conservation rétinienne; et 3/Vitesse de réaction de suite du point par le mouvement de l'œil. L'œil est mû par ce qui l'affecte et ne peut le conserver présent qu'en le créant passé. Car, où il perçoit la trace, là n'est plus l'objet. La trajectoire est l'absence actuelle du mobile. (...) » Paul Valéry, *Cahiers*, Paris, CNRS, 1957-1961, Vol. XXIX, p. 14.
- 21 - G. Mili, *op. cit.* p. 38, ou encore: « Dès qu'on montre l'appareil, ses yeux s'y rivent et semblent ne jamais devoir s'en détacher. » *Ibid.*
- 22 - Thierry Chabanne, « Picasso illustre... Illustre Picasso », *Autour du Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, ENSAD., 1985, p. 122.
- 23 - Werner Spies, « Picasso: l'Histoire dans l'atelier », *Cahiers du MNAM* 82/9, Paris, Centre Pompidou, avril 1982, p. 77.
- 24 - J. Derrida, *op. cit.* p. 11, où il précise à propos de sa propre écriture: « Mais quand de surcroît j'écris sans voir (...), dans la nuit ou les yeux ailleurs, un schème déjà s'anime dans mon souvenir. Virtuel, potentiel, dynamique, ce graphique passe toutes les frontières des sens, son être en puissance est à la fois visuel et auditif, moteur et tactile. Plus tard, sa forme apparaîtra au jour comme une *photographie développée*. » (C'est moi qui souligne.)
- 25 - Ernst Kris et Otto Kurz, *L'Image de l'artiste*, Paris, Rivages, 1979, traduit de l'anglais par Michèle Hechter, p. 136.
- 26 - *Ibid.*, p. 133.
- 27 - « Le peintre Giolio Clavio décrit la visite qu'il rendit au Greco. Un beau jour de printemps, il proposa au Greco de faire une promenade en sa compagnie mais il le trouva assis dans une pièce obscure. « Il ne travaillait pas, ni ne dormait. Il ne voulut pas sortir avec moi, car la lumière du jour aurait assombri sa lumière intérieure. » (Kehrer, 1923,784.) Cité par Kris et Kurz, *op. cit.*, p. 174.
- 28 - Plusieurs sont reproduits dans l'ouvrage de Georges Ramié, *Céramique de Picasso*, Paris, Cercle d'art, 1974, p. 42 et 43.
- 29 - « Cette Arcadie faunesque et intemporelle a valu à Picasso les plus sévères commentaires de la part de John Berger (...). Elle prouverait l'impossibilité de Picasso de sortir de son orgueilleuse solitude, de ses obsessions culturelles, à rejoindre son temps, à s'intéresser aux autres. » A. Fermigier, *Picasso*, Paris, Librairie générale française, 1969, p. 337.
- 30 - Vers 1947. Décor aux engobes et aux oxydes. Musée d'Antibes.
- 31 - Mais ce titre varie selon les tirages. Par exemple, on trouve: « Picasso et la fée électricité (dans son atelier) » 25 x 30, 1/1500, in *Photographies XIX^e – modernes et contemporaines*, Binoche et Godeau, catalogue de la vente du 31 mai 1991, p. 91, n° 225.
- 32 - « Le Minotaure est d'ailleurs le plus ambigu des personnages du bestiaire fabuleux inventé par les Grecs. Le Centaure est le symbole de la force mise au service de la sagesse, le faune incarne la jovialité de la sensualité rustique. » A. Fermigier, *op. cit.*, p. 229.
- 33 - « Minotaure et le Talos second sont des fils contrôlables, des œuvres, mais comme toutes les œuvres ils sont aussi des monstres par cette part insaisissable en eux qui dit le simulacre qu'ils ne cessent d'être, le simulacre comme autre matière, matière de rêve, à proprement parler. » Jean-Pierre Vidal, « Thésée, chaque matin », *Protée*, vol. 19, n° 2, 1991, p. 55.
- 34 - En 1949, Picasso crée une série d'eaux-fortes pour le livre d'Aimé Césaire, qui sera édité en 1950 chez Frangrance et dont la couverture illustrée d'un dessin « au clou » entretient des relations graphiques (sinon signifiantes) avec les *dessins de lumière*. Voir B. Baer, *Picasso peintre-graveur*, Berne, Ed. Kornfeld, 1988, t. IV, p. 115, où cette gravure est reproduite.

35 - Cf. *Dictionnaire général du surréalisme*, Paris, PUF, 1982, à « Minotaure ». Cf. aussi *Le Minotaure aveugle guidé par une fillette dans la nuit*. 1934. Aquatinte. 24,7 x 34,7 cm. Œuvre qui fait partie d'une série de quatre : « Le drame s'achève avec les quatre gravures du Minotaure aveugle, une des visions les plus cruelles et les plus douloureuses qui soient nées de l'imagination de Picasso. » A. Fermigier, *op. cit.*, p. 239.

Ce que nous appelons ici
« dessin hors papier » correspond
à toutes les pratiques graphiques
contemporaines qui suspendent l'usage du
papier comme support d'un dessin.

Ces pratiques ne sont certes pas
nouvelles, mais suscitent de nos jours un
incontestable regain d'intérêt. Ainsi, tout
ou presque peut servir
de support aux desseins des artistes :
le bleu du ciel, le café noir dans sa tasse,
la peau des hommes et des animaux,
un parking de supermarché,
un rouleau de film super-huit,
les écrans au format variable de nos
nombreux appareils, le bouillon
de culture d'un biologiste...

Mais toutes ces excursions hors papier ne
sont pas simple extension du domaine de
la plume et du crayon, elles sont grosses
de significations multiples qu'il convient
d'analyser. C'est ce que propose cet
ouvrage en réunissant les textes d'artistes,
de chercheurs et de critiques, pour
lesquels le dessin questionne son mode
d'inscription dans le réel :
c'est le cas de Convert ou d'Oppenheim, de
Picasso, de Delvoye, ou encore de Barney,
Achour, Moninot et de tant d'autres. Mais
s'émanciper du papier n'est souvent qu'un
moment de rupture dans la création d'une
œuvre qui n'interdit nullement
le carnet de croquis, le tirage d'une photo
ou la confection d'un livre d'artiste.
C'est donc moins l'abandon (d'ailleurs
illusoire) du papier qui intéresse
ici les auteurs, que la pertinence
poétique d'un phénomène saillant
de la création actuelle.

ABBAYE
DE
MAUBUISSON
site d'art contemporain du Val d'Oise

céráp

centre d'études et de recherches en arts plastiques

ISBN 978-2-85944-612-3
ISSN 1639-4518

prix : 35 €



9 782859 446123

Wim Delvoye, *Astrid* (2002). Sculpture : peau de cochon tatouée. (Courtesy Sparone Westwater, New York).

