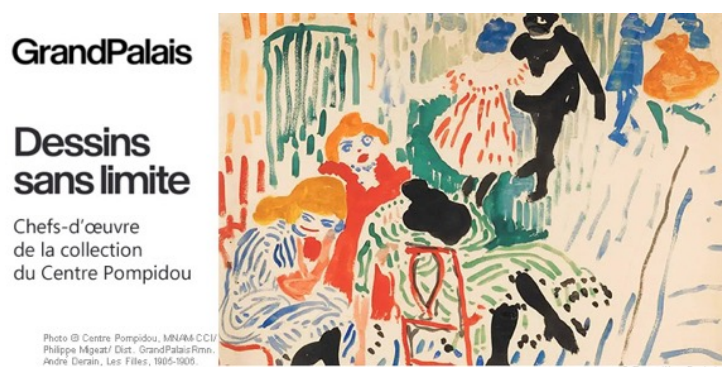


[ANNONCES]

ÉRIC BRUNIER : *UN PARCOURS DE L'EXPOSITION* *"DESSINS SANS LIMITES"*



<https://www.grandpalais.fr/fr/programme/dessins-sans-limite>

L'exposition « *Dessins sans limite* » annonce une organisation non chronologique selon quatre parties : « *étudier, raconter, tracer et animer* ».

Tout parcours d'exposition incarnant un discours, il peut s'avérer intéressant de visiter celle-ci selon une autre perspective que celle proposée. Certes, cette dernière ne sera pas celle des espaces d'exposition et de leur scénographie. Néanmoins, elle permettra **une enquête en tant que spectateur sur le dessin moderne** (l'ampleur de l'exposition s'y prête : plus de trois cents dessins).

Mon hypothèse sera celle-ci : **le dessin moderne est un discours du « signe » (et non du tableau)**.

Avant de développer un chemin de visite qui permettra de statuer sur cette hypothèse, je rappellerai en cinq points **les enjeux du dessin dans la situation moderne**.

DES DESSINS ET DE LA MODERNITÉ

- 1) Depuis l'invention des Beaux-arts en Occident (autour du XIII^e siècle), le dessin est considéré comme **un élément commun aux arts du visible** : la peinture, la sculpture et l'architecture. Au XVI^e siècle on a parlé des arts du dessin pour les désigner et les théories sur la fonction exacte du dessin ont été développées. C'est à ce moment qu'est apparue la thèse que le dessin est **une « idée » du visible** – ce que disait en français le mot unique « dessein » pour nommer un projet et un dessin. Le dessin comme pratique est une manière de **transcrire** une idée intérieure, d'**amener** dans le monde visible l'invisible de l'esprit. C'est là une première conception universelle du dessin, que l'on trouve aussi dans la géométrie.
- 2) Le deuxième point est à première vue une conséquence de l'émergence d'une nouvelle conception du tableau. La peinture s'est révolutionnée à l'époque romantique sous l'effet des **relations colorées au sein du tableau**. Employant la terminologie de Badiou ; je parle d'un **événement CouleurS**, que j'écris au pluriel pour insister sur le fait qu'une couleur en peinture est toujours une relation colorée même dans un monochrome (voir dans cette revue, les articles des numéros 1 à 4¹). Ceci a permis au dessin d'affirmer de manière prépondérante sa **fonction de recherche**. Le dessin à partir du XV^e siècle a été considérablement cantonné au rôle d'**étude préparatoire** en vue d'une œuvre à réaliser (quel que soit l'art du visible) ou d'éducation pour soumettre la main à l'œil. Ce faisant, le dessin, sa pratique dans les ateliers et les écoles, a développé **ses capacités**

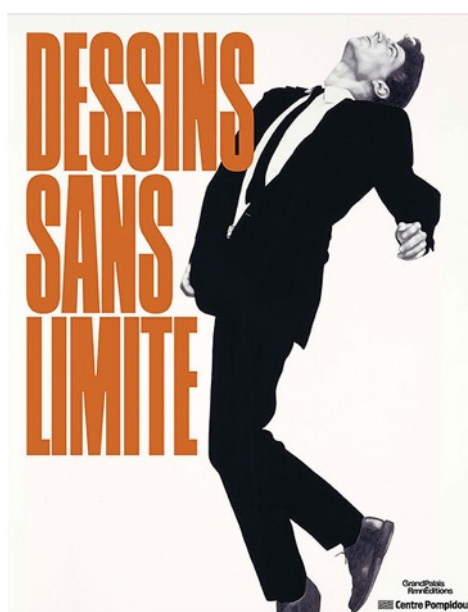
¹ <https://longues-marches.fr/wp-content/uploads/2025/09/1-F-Brunier.pdf>
<https://longues-marches.fr/wp-content/uploads/2025/09/2-F-Brunier1.pdf>
<https://longues-marches.fr/wp-content/uploads/2025/09/3-F-Brunier.pdf>

constructives. De ce point de vue, le dessin du XVIII^e siècle, notamment les ruines de Piranèse ou les « folies » architecturales de Boulée, sont un sommet de cette dimension constructive.

Malgré cette majoration de l'étude et de la construction, le dessin est demeuré un moyen d'exploration et une pensée du visible qui va s'imposer de nouveau à partir du XIX^e siècle, d'abord dans les dessins de fantaisie (les « caprices » de l'imagination) puis chez les artistes du XX^e siècle.

L'autonomie du dessin moderne n'est pas un reste, un déchet de la peinture moderne. C'est une **nouvelle activation** d'une possibilité demeurée en partie latente.

- 3) Le dessin moderne procède donc d'une **affirmation**. Il procède à l'intersection de **deux modes du visible** : son être et son existence. Quand un enfant dessine sa famille, son immeuble, les oiseaux et les arbres qu'il voit, il opère – il pense – par le dessin à la fois dans ce qui est et dans ce qui apparaît. Il n'imité pas seulement les apparences, il interroge **la modalité même de l'apparaître**. C'est pour cela que nous dessinons rarement uniquement ce qui est perçu. Nous dessinons le perçu et ce qui le structure, ce qui lui est sous-jacent. Mais, à l'opposé, nous dessinons rarement l'invisible, une apparition complète. C'est le propre de la couleur de pouvoir **être là pour elle-même**.



- 4) Le dessin dans le domaine des trois arts du visible s'est donc **émancipé** des lois qui régissent chacun de ces arts. Il a acquis sa légitimité comme art et donc sa capacité à faire des œuvres. Certains peintres sont essentiellement des dessinateurs ; et des sculpteurs comme Rodin ou Giacometti ont développé une œuvre dessinée pour elle-même. On arrive ici à un point délicat, toujours en débat, mais qu'il faut trancher. Pour certains le dessin vient constituer **un quatrième domaine** au sein des arts du visible. Cette orientation est d'ailleurs renforcée par les expositions exclusivement consacrées au dessin (au dessin et non aux dessins), par les divers écrits (théoriques, historiques) sur le dessin. C'est l'orientation **post-moderne**.

Il faut au contraire maintenir que le dessin demeure **une pratique générique** aux trois arts du visible et que si l'on remonte dans l'histoire il est aussi lié à l'écriture. Ce maintien du dessin dans la sphère des arts du visible n'empêche pas de réfléchir à **sa singularité** dans la situation moderne des arts. Il s'agit de **sa relation à la figuration**. Le dessin dans la modernité est le lieu d'une affirmation paradoxale : il est à la fois autonome, régi par ses **propres** impératifs et ces impératifs sont **universels**, communs à tous les arts du visible, éternels même.

- 5) J'arrive ainsi au point le plus singulier, celui qui devra guider le parcours de cette exposition et qui est un point paradoxal : même abstrait, un dessin est **figuratif** puisque ce qui fait la généricité du dessin est la figure.

Cependant **figure** doit s'entendre ici autrement que **ressemblance**. Dans *Logiques des mondes*, Badiou fait justement du dessin de chevaux par Picasso vers 1930 et des chasseurs-cueilleurs de la grotte Chauvet de -30 000 ans une preuve de l'éternité des Vérités. Il s'agit de la capacité des humains à produire **des figures ayant valeur conceptuelle**, d'organiser un rapport au monde par le concept (et non seulement par la trace ²). De la grotte Chauvet à Picasso, dessiner signifie

² Toute une partie des théories post-modernes, en anthropologie de Latour et Descola à Ingold, en histoire de l'art

prioritairement **symboliser**, notamment par la production d'une figure. Un dessin est l'apparition d'une **coupure figurale dans le continu visible** et il est la figuration de l'événement de cette coupure. Mais justement, depuis la peinture moderne et l'abstraction, cette relation entre conceptualisation et figuration est interrogée.

Pour mieux éclairer ce lien, je vais procéder par un détour par la linguistique de Louis Hjelmslev.

Le lien du figuratif et du conceptuel, qui classiquement est un symbole figuratif **ressemblant**, on peut l'analyser comme *forme et matière* ou *contenu et expression*. Pour cette linguistique, il y a un **plan du contenu** (de la sémantique, du modèle selon la théorie mathématique des modèles) et un **plan de l'expression** (de la syntaxe ou de la théorie³). Chaque plan est par ailleurs constitué par reduplication : le plan du contenu a matière et forme, tout comme le plan de l'expression.



Fig.1 Kirchner, *Femme dans la rue*, 1907
(© Centre Pompidou)



Fig.2 Fautrier, *Nu féminin*, 1924
(© Centre Pompidou)

Pour donner un exemple, dans le dessin *Femme dans la rue* de Kirchner (Fig.1), il y a une matière et une forme sensibles du corps dessiné, comme il y a matière et forme de la femme au point que l'on peut considérer ce dessin comme un portrait de femme moderne : une femme décidée qui impose sa présence à un environnement évanescent. Les deux, par ailleurs, sont si solidaires que l'on ne sait pas départager si c'est l'expression (la manière qu'a Kirchner de dessiner rapidement avec des traits appuyés) qui impose sa marque ou si c'est le « concept » (une femme dans une rue) qui a décidé du type de dessin. Avec ce dessin, nous ne sommes plus dans le domaine du **reportage** tel que le pratiquaient les peintres réalistes du XIXe siècle. La figure féminine est traitée comme une particularité du monde social de la grande ville, et une **interruption figurative** suffisante pour signifier ce monde.

Ainsi figurer dans la situation des arts modernes s'entend autant comme une **figure produite**, identifiable en quelque sorte à une apparence instable – une femme insaisissable, une passante, un être multiple disparaissant dans l'indifférence de la grande ville – et à une **présentation différenciante**,

de Krauss à Didi-Huberman, repose sur la **majoration de la trace** au détriment de la symbolisation. Certes, dans ces théories, la trace est un **indice**, une variété particulière de symbole selon la sémiologie piercienne, mais qui n'a pas besoin de système. Selon cette orientation de pensée, le dessin est **constitué** par les activités humaines (au même titre que les activités des autres vivants) et **non constituant** d'une certaine humanité.

³ Voir dans notre n°6, l'article des « Ressources mathématiques » « *Théorème de l'action régionalement restreinte* », dont l'enjeu est de mettre au jour (d'imaginer) des « ressources d'un type nouveau qui n'attendent qu'un travail de symbolisation pour constituer un opérateur d'enquête sur le réel » (p.100). Autrement dit, le dessin serait à la fois une restriction régionale du symbolisme et en même temps un moyen de produire un nouvel art du visible (peinture, sculpture ou architecture).

l'évidence d'une apparition, le surgissement d'une particularité – cette femme croisée telle que l'occasion me la donne ⁴.

La même analyse vaut pour les dessins abstraits de Kandinsky (Fig.6). Le processus figuratif là aussi relève d'un arrêt - une ligne furtive - au milieu d'une dissémination informe. La figuration dans les dessins modernes ne pointe plus le concept stable, les chevaux ou le nu académique, mais **le fugace**, le concept qui doit à chaque fois s'ajuster. Avec les dessins modernes, nous entrons dans **l'âge de l'indéfini**.

QUEL PARCOURS DU REGARD ORGANISER ?

Cinq points permettent de parcourir de manière subjective l'exposition et de **prendre mesure du dessin moderne** dont l'enjeu est d'inventer formellement une **relance des arts du visible**, une pensée nouvelle de la relation entre l'œil et la main.

- 1) Le dessin s'est **libéré de toute idée d'éducation** dans le sens de la soumission classique de la main à l'œil. Classiquement, apprendre à dessiner c'était dompter sa main, la soumettre à la linéarité du parcours de l'œil. Pour la modernité, **le tracé du contour** est secondaire. Ce qui prime est **la force du tracé**.

Ainsi, dans l'œuvre de Fautrier (Fig.2), le tracé compte par sa matière (sa lumière, sa pression sur le support, son épaisseur). La femme ne s'y présente pas comme une silhouette mais comme un corps. Ce dessin est presque une sculpture. Cependant, même si la main ne se soumet pas à la figure que détermine l'œil, ce dernier joue toujours un rôle. La dialectique figurative opère ici par **déplacement de la linéarité** vers le rayonnement lumineux, à tel point que le corps apparaît comme une source lumineuse.

- 2) Avec les papiers collés cubistes (cf. Fig.3) le dessin se fait pensée de la surface. Celle-ci acquiert une quasi-autonomie qui produit ses propres normes de composition. La valeur des formes est liée à l'architecture de l'ensemble de la surface (d'où ce que l'on a appelé le *all over*) : il n'y a plus de centre, plus de dynamique centrifuge. Le risque parfois est que le dessin des formes devienne une animation de la surface, une sorte de plissé indifférent de la figure.

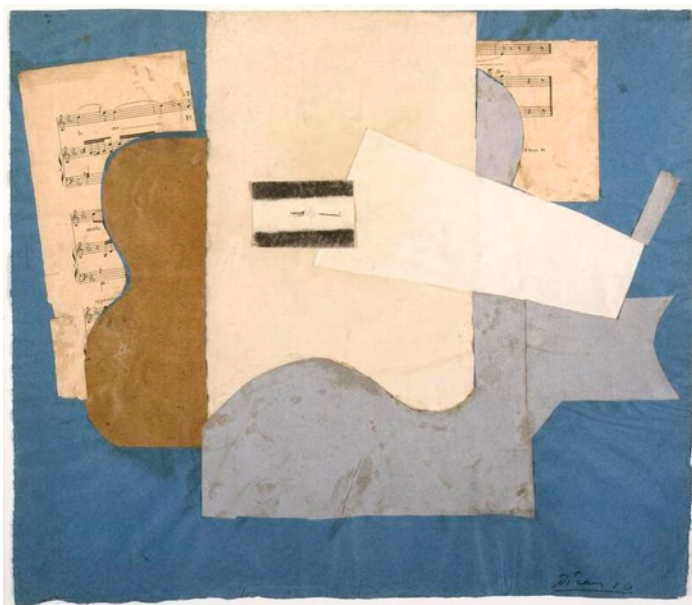


Fig.3 Picasso, *Feuille de musique et guitare*, 1912
(© Centre Pompidou)



Fig.4 Marquet, *Blanchisseuse*, 1903
(© Centre Pompidou)

⁴ Noter que Kirchner produira entre 1912 et 1915 toute une série de tableaux à partir de ce dessin matrice.

Dans les papiers collés – les meilleurs d'entre eux – **la tension** demeure **entre la figure et son dessin**, la sémantique et la syntaxe. Ainsi je ne pense pas que ce papier collé « représente » une guitare, ni même une musique. Il s'agit d'une sérénade, d'une déclaration ou d'un chant d'amour, d'une ode à la sensualité amoureuse. La dialectique se joue ici **entre l'apparent** jeu d'un plissé des surfaces **et une figuration** d'un invisible, de **ce qui échappe à tout contour**.

- 3) Il arrive que la ligne noire se fasse elle-même couleur. Le dessin moderne ne trace plus le contour géométrique des volumes (ce qui occupe une place dans un lieu) mais elle suggère leur coloration. Surtout, **le trait noir colorie le blanc de la feuille** (comme le signalait Matisse disant : « *c'est toujours la couleur qui joue même quand le dessin n'est figuré que par un trait continu* »). Le contour alors (Fig.4) vaut par **les valeurs** qu'il produit et **non les limites** qu'il dessine.
- 4) Enfin, par un retournement dialectique, quand la feuille est envahie de couleurs, la ligne prend une valeur moins figurative que lyrique et expressive. C'est tout l'effet produit par les **lignes de bordure** du portrait fait par Marlène Dumas (Fig.5), lignes **abruptes et coupantes** à même le visage, qui en morcellent la chair.
- 5) Le cinquième point est lié aux **couleurs**. Elles ont dans le dessin ont une vivacité de teinte, une sorte de **gourmandise** présente aussi bien chez Chagall que chez Dubuffet et dont Kandinsky serait le premier maître (Fig.6), qui ne se retrouve pas dans les tableaux (à quelques exceptions près). On sent bien que la couleur pose au dessin des problèmes de vélocité et de fluidité, soit pour figer le tracé, soit au contraire pour le dynamiser.



Fig.5 : Marlène Dumas, *Sang mêlé*, 1996
(© Centre Pompidou)



Fig.6 : Kandinsky, sans titre, 1915
(© Centre Pompidou)

Ce parcours devrait permettre d'éprouver comment la modernité a cherché à renouveler les ressources de ses moyens de symbolisations. Ceci suppose alors d'être toujours attentif dans le dessin à **ce qui relève de l'expression** et **ce qui relève du contenu**, deux plans que dialectise la figuration.

Dans cette perspective, **le papier collé cubiste** puis ses développements jouent un rôle fondamental, non pas qu'ils inventent l'abstraction mais parce qu'ils ont déplacé **ce que l'on entend par figuration**, celle-ci fût-elle non-objective. Qu'une expression se rapporte à un contenu, c'est-à-dire qu'une forme se tisse à une interprétation, cela n'est pas affaire de ressemblance ou de reconnaissance. Cela passe par **la figure, lieu dialectique du dessin**, opération figurale, qu'il ne faut pas perdre de vue.

Ceci permet de comprendre que nombre d'artistes les plus intéressants œuvrant depuis 1950 dans les domaines que l'on peut dire *conceptuels* ou de *l'installation* ont souvent poursuivi une activité de dessins. Cela n'est pas l'effet d'une mode, ou pour répondre au marché. Il y va d'une pensée propre du dessin, **une pensée générique des arts du visible**, que les œuvres présentées dans l'exposition peuvent au minimum permettre d'appréhender.